

T.C.  
KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
FİLM VE DRAMA ANABİLİM DALI



DERSİM BÖLGESİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN GAĞAN VE KHALKÊK  
OYUNU BAĞLAMINDA SEYREDEN-SEYREDİLEN İLİŞKİSİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali Ekber KUL

İstanbul, 2015

DERSİM BÖLGESİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN GAĞAN VE KHALKÊK OYUNU  
BAĞLAMINDA SEYREDEN-SEYREDİLEN İLİŐKİŐİ

Ali Ekber KUL

Film ve Drama Programı'nda Yüksek Lisans derecesi  
için gerekli kısmi Őartların yerine getirilmesi amacıyla

Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne

teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Haziran, 2015

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DERSİM BÖLGESİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN GAGAN VE KHALKEK OYUNU


BAGLAMINDA SEYREDEN-SEYREDİLEN İLİŞKİSİ

Ali Ekber KUL

ONAYLAYANLAR

Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Kadir Has Üniversitesi



Prof. Dr. Çetin Sarıkartal

Kadir Has Üniversitesi



Ezel Akay

Kadir Has Üniversitesi



Onay Tarihi: 2015

"Ben, Ali Ekber KUL, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarını kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum."



Ali Ekber KUL

## ÖZET

### DERSİM BÖLGESİNDE GERÇEKLEŞTİRİLEN GAĞAN VE KHALKÊK OYUNU BAĞLAMINDA SEYREDEN-SEYREDİLEN İLİŞKİSİ

Ali Ekber KUL

Film ve Drama, Yüksek Lisans

Danışman: Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

Haziran, 2015

Bu çalışmanın amacı, Dersim bölgesinde gerçekleştirilen Gağan ritüelini ve Khalkêk oyununu incelemek ve bu bağlamda seyreden-seyredilen ilişkisine bakmaktır. Bu çalışmada bölgede yapılan derlemelerle Khalkêk oyununun metni oluşturulmuş, Gağan'ın ritüel kalıbı ve oyundaki motifler farklı uygarlık ve topluluklardaki benzer motiflerle ilişkilendirilerek incelenmiştir.

**Anahtar Sözcükler:** Ritüel, Gağan, Khalkêk, İcra, Seyir, Katılım, Schechner

## **ABSTRACT**

RELATIONSHIP BETWEEN WATCHING - BEING WATCHED IN THE CONTEXT OF  
GAGAN AND KHALKEK PLAYS PERFORMED IN DERSİM

Ali Ekber KUL

Film and Drama, MA Thesis

Advisor: Asst. Prof. Dr. Zeynep Günsür Yüceil

June, 2015

The aim of this study is to examine the Gage ritual and Khalkek play performed in Dersim and analyse the relationship between watching – being watched in this context. In this study the text of Khalkek play has been formed by the compilations made in the region, the ritual patterns of Gaga and motifs in the play, have been examined in relation to similar motifs in different civilizations and communities.

**Key words:** Ritual, Gağan, Khalkêk, Performance, Watch, Participation, Schechner

## TEŞEKKÜR NOTU

Çalışmamın her aşamasında yol göstericiliği, uyarı ve eleştirileriyle yüksek lisans tezimi yöneten hocam Yrd. Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'e en içten teşekkürlerimi sunarım.

Çalışmamın temelini oluşturan bilgilere ulaşmamı olanaklı kılan Dersimlilere sundukları katkılar için teşekkür etmeyi bir borç sayarım.

Ali Yaylı'ya ve Sinan Akcan'a katkıları için teşekkür ederim.

Bölgede yaptığım çalışmalarda yanımda olan, çalışmam sürecinde beni destekleyen eşim Songül Canerik Kul'a yürekten duygularla teşekkür ederim.

# İÇİNDEKİLER

<b>ÖZET</b> .....	i
<b>ABSTRACT</b> .....	ii
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	iv
<b>FOTOĞRAF LİSTESİ</b> .....	v
<b>KIRMANCKİ / ZAZACA SESLERİN OKUNUŞU</b> .....	vi
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>1.GAĞAN RİTÜELİ</b> .....	4
1.1.Gağan’da Ritüel Kalıp .....	5
<b>2.KHALKÊK (İHTİYAR ADAM) OYUNU</b> .....	14
2.1.Khalkêk.....	14
2.2.Khalkêk Oyununda Motifler.....	21
2.3.Khalkêk Oyununda İcracıların Dersim İnancı ve Folklorundaki Yeri .....	25
2.4. Khalkêk Oyununda Kostüm, Makyaj, Aksesuar .....	27
<b>3.SYREDEN-SEYREDİLEN İLİŞKİSİ</b> .....	29
3.1. Khalkêk Oyununda Seyreden-Seyredilen İlişkisi.....	29
3.2. Günümüzde Sosyal Ortam, Seyir, Tanıklık İlişkisi.....	39
<b>SONUÇ</b> .....	43
<b>KAYNAKÇA</b> .....	46
<b>EKLER</b> .....	48



## FOTOĞRAF LİSTESİ

- Fotoğraf 1: Makyaj (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 2: Makyaj (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 3: Fate (Tunceli-Pülümür–Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 4: Fate (Tunceli-Pülümür–Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 5: Khalkêk (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 6: Khalkêk (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 7: Khalkêk (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 8: Khalkêk (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 9: Khalkêk (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 10: Khalkêk (Tunceli -Pülümür –Rêvet) Kaynak: <https://youtu.be/dfH7LiusHNg>
- Fotoğraf 11: Khalkêk (Dersim / Tunceli) Kaynak: Tunceli Belediyesi
- Fotoğraf 12: Khalkêk (Dersim / Tunceli) Kaynak: Tunceli Belediyesi
- Fotoğraf 13: Khalkêk (Dersim / Tunceli) Kaynak: Tunceli Belediyesi

## KIRMANCKİ / ZAZACA SESLERİN OKUNUŞU

**Ê, ê:** Son ses olarak dar kapalı çıkarılan “e” olarak okunur. “Weyvikê” (gelin), “amê” (geldi) bu şekilde okunur. İç ses olarak “kedi”deki “e” gibi okunur. “kês” (kimse), “hêrs” (öfke) bu şekilde okunur.

**C, c:** “a, e, o, u” ünlülerinin önünde “dz” gibi okunur. ( <http://zazaki.de/>) “Cor” (yukarı) bu şekilde okunur. “ê, i, ü” ünlülerinin önünde Türkçedeki “c” gibi okunur. “Cêr” (aşağı) bu şekilde okunur.

**Ç, ç:** “a, e, ı, o, u” ünlülerinin önünde “ts” gibi okunur. ( <http://zazaki.de/>) “Çım” (göz), “Koçeg” bu şekilde okunur.”ê, i, ü” ünlülerinin önünde Türkçedeki “ç” gibi okunur.

**KH / Kh, TH / th:** Zazacada bazı sesler tek harfle ifade edilmezler. Örneğin Khal (Yaşlı), Thamur (cura / saz), phonc (beş), çem (ımak /nehir), bırr (orman) gibi. Bunlardan tezde yer alan Khal sözcüğündeki “Kh” ve Türkçedeki “k” sesinin, Thamur sözcüğündeki “th” sesi de benzer biçimde Türkçedeki “t” sesinin soluksuz ve sert telaffuz edilmesine yakın bir sestir.

**Q, q:** “K” sesinin arkada, gırtlakta küçük dil ile çıkarılmasıyla oluşan sestir. Qe (hiç), “fiqare” (Zavallı, yoksul) bu şekilde okunur.

**X, x:** Türkçedeki “H, h” sesinin gargara yapacak şekilde çıkarılmasıyla oluşan sestir. “Xızır”, “Xıravın” bu şekilde okunur.

**W, w:** Bu ses dudaklar birbirine değdirilmeden çıkarılır. İngilizcedeki “w” ile aynı şekilde telaffuz edilir. “Weyvike”, “Wayır” bu şekilde telaffuz edilir.

“Tezde yer alan diğer sesler “a, b, d, e, f, g, , h, ı, i, j, k, l, m, n, o, p, r, s, ş, t, u, ü, v, y, z” Türkçede olduğu gibi okunur. “ö” harfi Kırmancki /Zazacada yer almaz.

## GİRİŞ

Doğaya bağımlı yaşayan insan için verimli bir toprak büyük önem taşır. Bu nedenle bereket, tarihin her döneminde tarım toplumlarının en önemli kaygısı olmuş, benzer üretim ilişkileri içindeki insanlar hangi coğrafyada yaşamış olursa olsunlar kendileri için kaygı veren durumun gerçekleşmemesi için yeni yılı benzer törenlerle karşılamayı bir gelenek haline getirmiştir. Dersim bölgesi insanı da bu topraklarda yüzyıllardır süregelen geleneklerden etkilenmiş, bu etkileri kendi kültürünün öğeleriyle besleyerek sürdürmüştür. Bereket kültürü çevresinde oluşan Gağan ve Khalkêk oyunu günümüzde yok olmaya yüz tutmuştur. Bu çalışmanın amacı unutulmaya yüz tutan bu geleneği belgeleme ve dolayısıyla kültürel belleğe kaydetmektir.

1970'li yıllarda yok olmaya yüz tutan Gağan etkinlikleri ve Khalkêk oyunu 80'li yılların sonuna kadar sürdürülmüş, 1990'ların başından itibaren bölge sürekli bir çatışma alanı haline gelince köyler boşaltılmış, bölge yoğun göç vermiştir. Bu durum daha önce ekonomik nedenlerle verilen göçler sonucunda sürdürülme olanaklarını yitirmeye yüz tutan Gağan'ı ve Khalkêk oyununu gerçekleştirmeye artık olanak vermemektedir. Köylerde yaşanan bu ıssızlaşma sürerken beş on haneyi aşan ve görece kalabalık nüfuslu köyler ise kışın büyük oranda boşalmakta yazın birkaç aylığına yaşam alanları haline gelmektedir. Birbirinden farklı coğrafyalarda yeni yaşamlar kuran bu insanlar yaz aylarında birkaç günlüğüne ya da birkaç aylığına buraya gelip yeniden önceki yaşam alanlarına dönüyorlar. Köylerinde kalmayı sürdürenler ise genellikle yaşlılardır.

Alanda çalışmaya başladığımda Gağan ritüeli ve Khalkêk oyununa ilişkin her şeyi kolaylıkla toplayacağımı umuyordum. Bölgeden biri olmam, bölgeyi ve bölgede konuşulan dili biliyor olmamın sağlayacağı olanaklar beni umutlandırmıştı. Oysa insanlar geleneklerine ilişkin olanı anlatmaya pek hevesli değillerdi. Söyleşi yapabildiklerim ise ayrıntıları vermekte

zorlanıyor, ısrarlı sorular da çoğu zaman pek işe yaramıyordu. Uzun yıllardır gerçekleştirmedikleri ritüel ve oyundaki birçok şey belleklerden silinip gitmiş gibiydi.

Oyunu oynandığı biçimiyle anlatmayı yanlış bulmaları nedeniyle yaşlılarla yapılan söyleşilerde aşılması gereken bir güçlük doğdu. Gağan ritüelini hangi amaçla gerçekleştirdiklerini biliyor, doğanın canlanması, bolluk ve bereketle ilişkisini kurup kutsuyorlardı. Bu ritüel içinde gerçekleştirilen Khalkêk oyunundaki kimi bolluk ve bereket motiflerini ise bugünden baktıklarında salt bir müstehcenlik olarak görüyor, dile getirmeye utanıyorlardı.

Günümüzde yaşlıların inanç uygulamalarında Gağan'da gerçekleştirilen oruç tutma ve arınma gibi kalıntılara rastlansa da toplu katılımı gerçekleştirilen bir ritüelden söz edilemez. Khalkêk ise son yıllarda Dersim / Tunceli ve birkaç ilçe merkezinde belediyelerin ya da kimi grupların öncülüğünde gerçekleştiriliyor. Bir geleneği yeniden yaşatma, ona sahip çıkma isteği ile yapılan bu etkinliklerde oyuna ilişkin çok az unsur geleneksel biçimiyle bugüne taşınabilmiştir. Pülümür'de oynanan oyun biçimsel olarak gelenektekine görece olarak daha yakın icra edilirken, Ovacık, Hozat ve Dersim / Tunceli merkezdeki etkinliklerde oyun gelenekte var olan karakterini belirgin bir biçimde yitirmiştir. Oyun, bu etkinliklerde inançsal karakterini büyük oranda yitirmiş, çerçevesi ritüel kalıpça belirlenmiş eylemlerden, diyaloglardan büsbütün olmasa da uzaklaşarak başka bir biçim almıştır.

Çalışmamız, doğanın ne zaman canlandığı, baharın ne zaman geldiği, hasadın ne zaman yapıldığı gibi tarım toplumunun döngüsel karakterini simgeleyen ortak hafızanın ürünü bir ritüel olan Gağan ve Khalkêk oyunu üzerine odaklanmıştır.

Bölgede yapılan çalışmada söyleşilerin bölge insanının konuştuğu Kırmancki /Zazaca dilinde yapılmasına özen gösterildi. Khalkêk oyunu ve oyundaki diyaloglar bölge insanının kendi dilleriyle anlattıkları biçimde derlendi. Gağan'da gerçekleştirilen "Kötülüklerden

Arınma” ve Khalkêk oyunundaki diyaloglar ve eylemler çalışmanın belgeleme işlevi görmesi için Türkçe çevirileriyle birlikte Kırmanski /Zazaca olarak aktarıldı.

Çalışmamın ilk bölümünde, Gağan’ın ritüel kalıbını bölge inancında gerçekleştirildiği biçimiyle ele alıp incelerken, farklı uygarlık ve toplulukların yeni yıl ritüellerindeki benzer uygulamalara da yer vermeye çalıştım.

İkinci bölümde, bölgede yaptığım araştırmalarla derlediğim verilere dayanarak Khalkêk oyununun metnini oluşturmaya çalıştım. Oyundaki motifleri, Gağan’daki ritüel kalıpta yapıldığı gibi farklı uygarlık ve topluluklardaki benzer motiflerle ilişkilendirilerek ele aldım. Oyundaki kostüm, makyaj ve aksesuarlara ilişkin açıklamalara yer verilen bu bölümde oyundaki icracıların Dersim inancı ve folklorundaki yerini de açıklığa kavuşturmaya çalıştım.

Üçüncü bölümde, Khalkêk oyununda seyreden-seyredilen ilişkisini oyunun tüm unsurlarıyla birlikte ele aldım. Katılımcıların oyun içinde olmanın farkındalığını gündelik yaşamın sınırları içinde nasıl işlettikleri, icracıların ve katılımcıların bakış açısından oyunun ve gündelik yaşamın içinde oluşuna ilişkin çifte bilincin nasıl işletildiği, oyunun her oynanışında katılımcıların ve mekânın farklılaşmasının katılımcıyla icracı arasındaki etkileşimin biçimini nasıl değiştirdiği, bu değişimin çerçevesi, katılımcı ile icracının zorunlu birlikte eylemliliği, bu eylemliliğin icracıların eylemlerini ve sözlerini nasıl farklılaştırdığı, doğaçlamanın bundaki yeri, toplumsal normların katılımcı eylemleri üzerindeki belirleyiciliği, karşılıklı etkileşimin niteliği, ortak mekân, mekânın icracılar ve katılımcılarca nasıl kullanıldığı ve bu kullanımın sunduğu olanaklar ve sınırlamalar, ritüelin oyunda bir tür otorite olarak nasıl iş gördüğü, bunun katılımcılarla icracıların davranışlarını nasıl belirlediği, doğaçlamanın niteliği ve çerçevesi bu bölümde ele alınan konulardır. Bugün neler olduğu, günümüzde sosyal ortam seyir, tanıklık ilişkisinin neler üzerinde kurulduğu da bu bölümde ele alındı.

## 1.GAĞAN RİTÜELİ

Kırmancki / Zazacada Aralık ayına Gağan adı verilir. Gağan ritüeli bölge insanının deyişiyile “bizim hesapta” 25 Aralık, Miladi takvime göre 8 Ocak'ta gerçekleştirilir. Sırasıyla üç gün oruç, arınma, Khalkêk oyunu ile sürdürülen törenler, yeni yılın doğuracağı bolluk ve bereketin kutlandığı toplu yemeği ve talih-kısmet arayışını da içeren bir törenle sona erer.

Neden 25 Aralık ve Neden üç günlük oruç? “Yaz gündönümünden kış gündönümüne kadar günler kısalmır ve soğur. Kuzey yarım küreden bakıldığında güneş güneye doğru hareket eder ve gittikçe küçülerek silikleşir. Günlerin kısılması ve kış gündönümüne doğru hasat zamanının gelmesi, antik medeniyetlerde ölümü temsil ediyordu. Bu, güneşin ölümüydü. 22 Aralık'ta güneşin yok olduğu en belirgin şekilde görülür. Güneş altı ay boyunca güneye doğru hareket eder ve o gün, ufuktaki en düşük noktasına ulaşır. İşte burada ilginç bir olay olur: Güneşin güneye doğru hareketi üç gün boyunca durur, bu üç günlük beklemeden sonra güneş haç şeklindeki güney takımyıldızının üzerinde yeniden yükselmeye başlar. 25 Aralık'ta gerçekleşen bu olaydan sonra güneş, bu sefer kuzeye doğru bir derece hareket eder, günler uzamaya ve ısınmaya başlar, bahar gelir. İşte bu yüzden, ‘Güneş haç üzerinde öldü, üç gün ölü kaldı ve tekrar dirildi’ denir.” (Joseph, Zeitgeist: 2007)

Güneşin görünümüne ilişkin bu algı ve buna yüklenen anlam Gağan'da tutulan üç günlük orucu anımsatmaktadır. Van Gennep, her ritüelin bir preliminal (eşik öncesi) liminal (eşik), postliminal (eşik sonrası) aşamadan oluştuğunu söyler.(Schechner, 1999) Ritüellerdeki ana eylemler liminal aşamada gerçekleşir. Liminal, insanların bir durumdan çıkıp yenisi için hazırlandıkları aşmadır. İnsanlar liminal aşamada önceki durum ile yenisi arasında orta bir yerde bulunurlar. Eşik aynı zamanda önceki durum ile sonraki arasında bir bağ oluşturduğu için Turner, bu aşamaya “geçiş aşaması” der. (Turner, 1960) Eşik genel olarak zamanın dışında bir alan olduğundan yaşam eşikten geçen kişi için askıya alınmıştır. Gaster, orucun,

mevsimsel törenlerde, yılın sonunda, bir yaşam anlaşmasının sonuna gelindiği, yenisininse henüz ortada olmadığı bir zamanda ortaya çıkan askıya alınmış canlılık durumunu simgelediğini söyler. (Gaster, 2000: 27)

25 Aralık ve “üç” rakamı, mitolojik öykülerde yaygın olarak görülür. Örneğin, Hindistan’ın Kırışna’sı, 25 Aralık’ta bir bakireden dünyaya gelir, ölümünden sonra yeniden dirilir. Yunanistan’ın Dionysus’ı 25 Aralık’ta bir bakireden dünyaya gelir, ölümünden sonra yeniden dirilir. Frigya’nın Attis’i, bir bakireden doğar, ölümünden sonra üç gün gömülü kalır ve yeniden dirilir. Pers Mithra 25 Aralık’ta bir bakireden doğar, ölümünden sonra üç gün gömülü kalır ve yeniden dirilir. (Joseph, Zeitgeist: 2007) .

### **1.1.Gağan’da Ritüel Kalıp**

Gaster, çok eski zamanlardan beri yeni yılları törenlerle karşılamanın bütün dünyada bir gelenek olduğunu, bu törenlerin her yerde birbirine az ya da çok uyan bir örnek kalıbı izlediğini ve işlevsel bir amaca hizmet ettiğini belirtir. Bu törenlerin toplumun dönemsel olarak kendi canlılığını tazeleme ve bu yolla sürekliliğini sağlama yolunu temsil ettiğini söyler. Gaster ayrıca, topluluğun bakış açısından yaşamın beşikten mezara kadar bir ilerleme olmaktan çok her yıl ya da belirli dönemlerde yenilenen bir dizi anlaşma olduğunu, bunun en iyi örneğinin de mevsimlerin her yıl yeniden devretmesi olduğunu söyler. Ama yenilenme, Tanrının iyiliğinin ya da kendiliğinden işleyen bir doğa yasasının etkisiyle olmaz; ilkel insanda böyle bir kavrayış yoktur. Tersine yenilenme için savaşmak ve bunu insanların ortak çabalarıyla kazanmak gerekir. Buna göre bütün toplumun ortak onayı ve katılımıyla, dönemsel olarak yerine getirildiğinde yaşamın ve dirimselliğin gereksindiği yenilenmeyi, yeniden dolmayı sağlayacak düzenli bir etkinlikler programı belirlenir. Bu program mevsimsel törenlerin kalıbını oluşturur. (Gaster, 2000: 23)

Gaster, mevsimsel törenleri çile ayinleri, arınma ayinleri, canlanma ayinleri ve kutlama ayinleri başlıkları altında toplar. “İlk olarak çile ayinleri gelir. (...) İkinci olarak arınma ayinleri gelir: topluluk gelecek yılın gönencini bozabilecek, dolayısıyla arzulanan dirim yenilenmesini tehlikeye atabilecek bedensel ya da tinsel bütün zararlı şeylerden ve hastalıklardan, bütün kötü etkilerden kurtulma yollarını arar. (...) Üçüncü olarak canlanma ayinleri gelir: topluluk bu yolla, kendi birleşik ve düzenli çabasıyla can çekişme durumunu durdurup canlanmaya ve topokozmosun devamı için zorunlu olan yeni yaşam anltaşmasını sağlamaya çalışır (...) Son olarak kutlama ayinleri gelir: bunlar insanların kurtulma, rahatlama duygularının bir göstergesidir, yeni yıl başlamış, gerek kendi yaşamlarının gerekse topokozmosun yaşamının devamı bu yolla güvene alınmıştır.” (Gaster, 2000: 27)

Dersim bölgesindeki inancın ve kültürün kendine özgülüğü Gağan ritüelinin gerçekleştirilişini biçimsel olarak farklılaştırır. Bununla birlikte törensel sıralamadaki küçük farklılıklar dışında Gağan’ın tören aşamaları Anadolu ve çevresindeki uygarlıkların benzer ritüelleriyle hemen hemen aynıdır.

Gağan, üç günlük bir oruçla başlar, haşlanmış buğdayın gün doğmadan sağılan hayvanların bereketli olması ve çoğalması için ahıra serpilmesi ve çeşmeden getirilen suyla arınmayı içeren bir törenle sürdürülür. Doğanın canlanmasının bir oyun şeklinde taklit edilmesiyle devam eder, canlanmanın doğuracağı bereketin kutlandığı toplu yenilen bir yemekle ve talih- kısmet arayışını da içeren bir kutlama ile sona erer. Yeni yılın ilk günü, gün doğarken, kötülükleri kovmayı ve iyilikleri çağırmayı içeren büyüsel bir tören gerçekleştirilir

Gağan’da ritüel kalıp şöyledir:

1. Oruç
2. Arınma
3. Canlandırma



4. Yiyecek Toplama
5. Topluca Yeme ve Kutlama
6. Talih ve Kısmet Arayışı
7. Ağaç Dalı Yakma-Kül Dökme

Gağan'da yeni yıla girmeden önce bütün topluluk üç gün oruç tutar. Oruçlar ve benzeri kendini sıkıntıya sokmalarla gerçekleştirilen ritüellere farklı kültürlerde de rastlanır. “Babilliler yeni yıl ayı Teşrit’in ilk haftasını ya da ilk on altı gününü perhiz dönemi olarak tanırlardı. İbraniler arasında, sonbahar Hasat Toplama Şenliği’nden (Asif) önce, bütün işlerin durduğu, bütün topluluğun oruç tuttuğu ve kötülüğün günah keçisi şeklinde dışarı atıldığı kutsal bir katharsis (Yom Kippur) gelirdi” (Gaster, 2000: 28)

Su, yaşamı sürdürmede önemli bir rol üstlendiğinden yaşamın kaynağı olarak nitelendirilmiş, bu nedenle birçok kültür ve mitolojide kutsallaştırılmış, bereket ve arınma ritüellerinin bir parçası durumuna gelmiştir. Eliade'nin deyişiyle, karşımıza hangi dinsel bütün içinde çıkarlarsa çıksınlar, sular her zaman günahları yıkamakta, böylece hem saflaştırıcı, hem de yeniden hayat verici olmaktadır. (Eliade,1992: 182-183) Birçok mitolojide olduğu gibi Dersim bölgesi inancında da su kutsallaştırılmış, bereket ve arınma ritüellerin bir parçası durumuna getirilmiştir. Gağan'da oruçtan sonra bereketi, iyi bir yaşamı tehlikeye atabilecek hastalıklardan, kötülüklerden kurtulmak amacıyla bir arınma ritüeli gerçekleştirilir. Yılın son günü, gün doğmadan kalkan evin yaşlı kadınları, kaynatılmış buğdayı ahıra serper, bir kısmını ipe geçirerek ahırda bir yere asar, bir kısmını da yemeleri için evdekilere verirler. Sağılan hayvanların bereketli olması ve çoğalması için kötülüklerden arındırma işlevi gören bu törenden sonra çeşmeden su getirmeye giden kadınlar, yanlarında götürdükleri bir tas pişirilmiş buğdayı çeşmeye serperler. Çeşmeden aldıkları suyu evdekilerin üzerine, hayvanların ve evlerin duvarlarıyla yerlere, ahıra ve avluya serper ve bu yolla evi kötülüklerden arındırırlar.

Frazer, Doğu Rusyalı Wotyaklar'ın yılda bir kez gerçekleştirdikleri kötülüğün kovulması töreninde, köydeki her evden alınan dövülmüş, kabuksuz yulaf ve buğdayın tarlaya götürülüp burada pişirdiklerini, kaynatılan tahılın bir kısmı “Ey tanrı, hastalık veba verme bize, bizi orman ruhlarına teslim etme” sözleriyle ateşe attıklarını aktarır. (Frazer, 2012:167-168) Japonlar, baharın başlamasından önce gerçekleştirdikleri kötülüklerin kovulması töreninde “üç kez yüksek sesle ‘Kötü ruh uzaklaş buradan!’ ‘Ey zenginlikler tanrısı sen gir’ diye ekleyerek evlerin duvarlarına ve döşemelerine kavrulmuş fasulye atarlar.” (Frazer, 2012:163)

“Mısır’da Osiris mysteria’larının yıllık kutlaması sırasında kutsal binalar ayinle yıkanır; Bremmer-Rhind Papirüs 1, 2-3, bu tanrı için yakılan ağıtların okunmasından önce ‘bütün tapınağın arındırılacağını (kutsanacağını)’ açıkça belirtiyor. Aynı şekilde, Mezopotamya’da, Teşrit ayında –sonbahar Yeni Yıl Ayı (Akitu) Şenliği’nin beşinci gününde de tapınakta ayrıntılı bir arınma ayini yapılırdı. İbraniler arasında Arınma ya da Ödence Günü kutlamasında aynı uygulama gerçekleştirilirdi; Faslı Müslümanlar arasındaysa Muharrem’in onuncu günü Yeni Yıl Şenliği’nde (Aşure) insanların, hayvanların ve evlerin duvarlarıyla döşemeleri üzerine su serpilirdi.” (Gaster, 2000: 47)

Bir Hitit arınma ritüeli şöyledir. “İştâr acele etti: ve Ninive’den şahin şehrin karşısına geçti. Sağda o suyu aldı, solda ise kötü sözleri aldı, o sağda suyu devamlı serper, solda ise o sözleri söyler: Evin içine iyilik girsin! Sonra kötülük gözlerle aransın! Ve o dışarı atılsın! Temizlensin! Kutsal su kötü dili/sözü, kirliliği, kanı (cinayeti), günahı, bedduayı temizlesin! Rüzgârın pislikleri defettiği ve denize taşıdığı gibi, o (kutsal su) bu evdeki kanı ( cinayeti) aynı şekilde defetsin! Ve denize taşısın! (...) Sonra o suyu evine götürür (...) Ayrıca bu ritüelde bir ev temiz/kutsal su ile kötü dilden / sözden, kirlilikten, kandan (cinayetten), gûnahtan ve bedduadan arındırılmaktadır. Söz konusu arındırma işlemi, su devamlı serpilerek gerçekleştirilmektedir.” (Murat, 2012: 131-132)

Yaşam döngüsü bereket tanrılarının ölmeleri ve yeniden doğmaları ile simgelenen mitolojik öykülere konu olmuştur. Bu öykülerin çoğunda esas konu bir tanrı ya da tanrıçanın yer altı dünyasına inişi ve tekrar dünyaya dönüşüdür. Tanrıların yer altına inişleri sırasında bitkiler ölür ve tanrılar dünyaya geri dönünce bitkiler de canlanır. (Ökse, 2006: 50) “Mısırlılar, Suriyeliler, Babililer, Frigyalılar ve Yunanlılar, Osiris, Adonis, Tammuz, Attis ve Dionysos adları altında bitki dünyasının çöküşünü ve canlanışını dinsel törenlerle temsil ederlerdi.” (Frazer,2004:268) Zaman içerisinde tanrılarının adları ve inançlar değişse de bu uygulamaların günümüze kadar devam ettiğini görmekteyiz. Bu uygulamalardan biri de Gağan’dır. Gağan’da doğanın canlanmasının taklit edildiği Khalkêk oyununda ölüp-dirilme ve buna katkı yapan bolluk ve bereket sembollerine rastlıyoruz. Bu özelliğiyle oyun, bize ölüp-dirilen bereket tanrılarının temsillerini andırmaktadır. Frazer’e göre, bahar şenliklerinde “yaratılmak istenen olay, dramatik olarak temsil edilir ve bu temsilin istenen olayın meydana gelmesini etkilediğine ya da en azından ona katkıda bulunduğu inanılır” (Frazer, 2004: 103) Ölüp-dirilmenin, bayılıp-ayılma biçiminde görüldüğü Khalkêk oyunu, biri kadın kılığına giren, diğeri yaşlı adam kılığına bürünen ve yüzüyle elleri karatılan üç erkek icracı, bir çalgıcı ve köylülerin katılımıyla gerçekleştirilir. Genç köylülerin kaçırdığı gelini bulamayan Khal bayılır. Gelin, gelip bayılan yaşlı kocasının başında dövünür, sonra ağzına çişini yaparak onu ayıltır. Khal, ayılınca gelin de etraftakiler de neşelenirler. Daha önce arındırma işleviyle gördüğümüz su, ritüelin bu bölümünde yaşam veren güç olarak şekillenmektedir.

Farklı kültürlerdeki benzer uygulamalar, bayılıp ayılmanın, bereket tanrılarının temsillerinin bir uzantısı olabileceğine ilişkin görüşümüzü güçlendirmektedir. Örneğin Rusya’da gerçekleştirilen bahar tanrısı Kostrubonko’nun ölümü ve yeniden dirilişi kutlamasında genç kızlardan oluşan bir koro şarkı söylerken, birden aralarından biri bağırmaya başlayarak “Hayata dön! Kustrubonko’muz dön hayata. Bizim için değerli olan dön hayata!” der. Eliade’ye göre, genç kızların önce ölüme ağıt yakmaları ve

Kustrubonko'nun yeniden dirilişinden sonra neşelenmeleri, bize Doğulu bitki tanrılarının temsillerini anımsatmaktadır. (Eliade, 2015: 314-315) Ökse, bir dönem Asur medeniyetine başkentlik yapmış Musul'a birkaç km uzaklıkta bulunan Horsabat yakınlarındaki bir köyde yağmur yağdırma ritüeli sırasında biri kadın kılığına girmiş bir erkeğin ve keçi postuna bürünmüş iki erkeğin dans ederken törene katılanların sopayla ve çanlarla birlikte şarkı söylediklerini aktarır. "Bundan sonra erkeklerden biri ölü taklidi yapar ve katılımcılar onun üzerine su atarak dirilmesini sağlamaya çalışırlar. Bunu izleyen danstan sonra katılımcılar, yanlarında getirdikleri yiyecekleri topluca yerler ve yağmur için dua ederler." (Ökse, 2006: 58)

Khalkêk oyunu her evde tekrarlanır. Ev sahipleri, evlerindeki yiyeceklerden gönüllerinden koptuğu kadarını icracılara verirler. İracılar, topladıkları yiyecekleri köyün en fakir evine götürürler. Burada malzemenin bir kısmıyla "Zerfet" denilen bir yemek pişirip neşe içinde topluca yerler. Yeni yılın getireceği bolluk ve bereket topluca yenen bu yemekle kutlanır. Gaster, kutlama ayınlarının yeni hayat anlaşması başladıktan sonra gelen rahatlamamanın tabii ve kaçınılmaz bir anlatımı olduğunu söyler. (Gaster, 2000: 61)

Gağan'da her evde talih ve kısmet arayışını içeren, bir tür önbiliye dayanan eğlence de gerçekleştirilir. Yuvarlak tepsi biçiminde hazırlanan kalın hamur önceden yakılmış ateşin külleri altına gömülür, piştikten sonra çıkarılıp üst tarafı geniş yuvarlak bir biçimde kesilip içi tepsi gibi oyulup çıkarılır. Çıkarılan iç, küçük parçalara ayrılarak tepsi biçiminde oyulan kısmın içine geri konur. Önceden hazırlanan üç ağaç parçacığı, "Zerfet" denilen bu yemeğin içine görünmeyecek biçimde yerleştirilir. Üzerine sarımsaklı ayran dökülür. Yakılan tereyağı da üzerine dökülüp dinlendirildikten sonra ortaya konur. Bu ağaç parçacıkları, kaşığına gelen kişiye sembolize ettiği anlamda şans getirir. Çeşitli şekillerdeki bu ağaç parçacıklarından biri ucuna tek çentik atılan Qısmet (kısmet) , diğeri çift çentik atılan Cıte (tarım) ve ortasına bir çentik altılan Dewlet'tir. Cıte'yi bulanın bol ürünli bir yıl geçireceğine, Qısmet'i bulanın

kısmetinin bol olacağına, Dewlet'i bulanın akıl ve diğer zenginlikler bakımından bereketli bir yıl geçireceğine inanılır. Bunun aile içinde gerçekleştirilmesi, bu sembollerin yalnızca kaşığına gelen kişiye değil, aynı zamanda tüm aileye uğur getireceğini düşündürmektedir.

Mircea Eliade, ilkel ontolojide kozmosun bir ağaçla simgelendiğini, tanrının ağaç şeklinde belirlediğini, üretkenlik, bereket, şans ve sağlığın şifalı otlarda ya da ağaçlarda yoğunlaştığını söyler.( Eliade, 2014: 305) “Avrupa’da hâlâ yaygın olan bir geleneğe göre ilkbaharda bir ağaç getirilip kasaba meydanına konulur, ya da bazı yerlerde herkes ormana gidip taze dallar keser ve bu dalları, evin efendisinin bolluk bereket getirmesini sağlamak için eve diker. Bu ağaca ‘mayıs ağacı ya da mayıs direği’ denir.” (Eliade, 2014: 306) Frazer’e göre, “Bitki ruhunun hayvansal yaşam kadar insansal yaşam üzerinde de yararlı bir etkisi olduğuna inanıldığına göre, Adonis bahçelerinin de tıpkı “Mayıs ağaçları ve Mayıs dalları” gibi, onları dikmiş olan aileye ya da kişiye şans getireceği düşünülebilirdi; hatta gerçekten iyi şansa getirdikleri fikri terk edildikten sonra bile, ailelerin ya da kişilerin iyi ya da kötü şansları hakkında önbililer, fallar hala çıkarılabilir bunlardan. Büyü de böylelikle önbiliye doğru küçülür.” (Frazer, 2004: 282)

Gağan’da evin yaşlı kadını çocukların ya da gençlerin getirdiği kurumuş ağaç dalını yaktıktan sonra kara batırarak söndürür. Eliade, pek çok törende ağaç yakıldığını söyler. “Ateşin tahtayı küle çevirmesi, olasılıkla bitkiler aleminin yenilenmesi ve yeni yılın başlaması ayinidir. Hindistan’da da klasik antikitede yeni yılın başında törenle ağaç yakılırdı. Örneğin Uttar Pradeşli (Agra ve Audh) Biharlar salmalı ağacını yakarlar ve toplu orji düzenlerler. Bu ağacın külü, gelecekte haber almada ve tarlaları verimli kılmada kullanılır. Hastaları kötü gözden ve kötü ruhlardan korur. Avrupa’da, mayıs direğinin külleri ya da kızgın közleri, Karnaval’da ve Noel’de tarlara serpilir böylece hasat bereketli kılınır.” (Eliade, 2014: 306-307) Gağan’da ayrıca evlerin bacaları temizlenir ve sobadaki odun külü yollara dökülür. Mircea Eliade, kül dökme törenlerini, hayatın yenilenmesi ve ‘yılın yenilenmesi’ olarak

açıklar. Eliade'ye göre bu törenlerde “kurbanlık ağaçların büyülü ve üretken güçleri küle ve kömüre atfedilir, güçleri de bir ilkörneğe bağlılıklarından gelir. Törenle yakılan ağaçlar ‘tohum’ haline ve ilk baştaki gücüne geri döner, bunların kişileştirdiği ya da temsil ettiği ‘güç’ belli bir biçimde ortaya çıkmadığı için küle yoğunlaşır.” (Eliade, 2014: 307) Külü ölümün üretken gücü olarak açıklayan Eliade'ye göre bu güç, tüm bitki simgelerine ve yeni yılın başı ve doğanın yenilenmesiyle ilgili çeşitli bayramlarda yakılan odunların küllerine atfedilen bir güçtür. (Eliade, 2014: 312)

Gağan ritüeli, Khalkêk oyununun oynandığı gecenin sabahında kötülüklerin kovulmasıyla tamamlanır. “Hangi mevsimde yapılırsa yapılsın, kötülüklerin toptan kovulması, genellikle yılın başlangıcını belirler. Çünkü insanlar yeni yıla girmeden önce geçmişte kendilerine musallat olmuş dertlerden kurtulma telaşına düşer. Bundan dolayı, çok sayıda halk arasında yeni yıl, kötü ruhların kovulmasıyla başlatılır.” (Frazer, 2012: 191) Gağan'da sabah erkenden pencereler açılır. Evin kadınlarından biri, (bu genellikle evin yaşlı kadınıdır) süpürgeyi alır, kötülüğü dışarı süpürür. Kadın süpürgeyi evin içinde o yana bu yana sallarken şöyle der:

Xıravın tever be	Kötülük çık dışarı
Xıravın tever be	Kötülük çık dışarı
Xızır amo zere	Hızır gelmiş içeri
Xıravın tever be	Kötülük çık dışarı
Xıravın tever be	Kötülük çık dışarı
Padisaho neo amo	Yeni padişah gelmiş
Padisaho kan sono	Eski padişah gidiyor

Bereketo xer bero zere çeyi	Hayırlı bereket gelsin evin içine
Tever be tever be	Çık dışarı, çık dışarı
Mılaketo xıravın şero tever	Kötülük çıksın dışarı
Sere bena neuye	Yıl yenileniyor
Mılaketto xıravın şero tever	Kötülük çıksın dışarı

Gağan ritüeli, böyle söylenerek ve süpürgeyle kötülükler kapıdan pencereden dışarı çıkarılarak tamamlanır. Frazer, bazı Pencaplı Hindular arasında Diwali'den ya da Lambalar şenliğinden sonraki sabah ailenin yaşlı kadınlarının ailenin bütün süprüntülerini ve döküntülerini “Bütün kir ve kötülükler buradan gitsin, bütün uğurlu şeyler içeri girsin” diyerek dışarı attıklarını aktarır. (Frazer, 2012: 163)

## 2.KHALKÊK (İHTİYAR ADAM) OYUNU

Gağan'ın son günü, gün batımından sonra üç erkek icracı, bir çalgıcı ve köylülerin katılımıyla oynanan oyundur. İcracılardan biri yaşlı adam kılığına giren Khal, diğeri kadın gibi giydirilen Fate, öteki ise elleri ve yüzü ocak isiyile karatılan Koçeg'dir. Gençlerin, Khal'in karısı Fate'yle oynaşmaları ve onu kaçırmaya yeltenmeleriyle başlayan oyun, Khal'in ve onun yardımcısı Koçeg'in gençlerle mücadelesi örgüsünde ilerler. Gençlerle baş edemeyen Khal öfkesinden bayılır, Fate Khal'in ağzına işer gibi yaparak onu ayıltır. Khal'in kendine gelişini hep birlikte oynayarak kutlarlar.

### 2.1.Khalkêk

Roza Gağandi	Gağan gününde
Khalkêk piştenê têra	Khalkhêk'i giydirirlerdi
Hêrdisa sipê bestnenê ri ra	Beyaz sakalı yüzüne tuttururlar
Pırç ra hêrdisa derge	Yünden uzun sakal
Ju mordem jê cenike piştenê têra	Bir adamı kadın gibi giydirirlerdi.
Naa ra vatenê Fate	Ona, Fate derlerdi.
Heni kerdenê ke	Öyle yaparlardı ki
Kês pê mezano kam koto thonê Khal	Kimse bilmesin Khal kılığına kimin girdiğini
Kês pê mezano weyvike kama	Kimse bilmesin gelinin kim olduğunu
Ju teniya lozinera destnê xo riyê xo kerdene şa	Biri ocak isiyile ellerini, yüzünü karartırdı.
Ney ra vatene Koçeg	Buna Koçeg derlerdi.



Ju thamır guretenê deste xo

Biri cura / saz alırdı eline.

İcracılar, hazırlıklarını tamamlayıp, gün batımından sonra yola çıkarlar.

Zımıston

Kışın

E ke bî sond

Akşam olunca

Khal ver şiyene

Khal önde giderdi.

Thurike xo phoşt ra bi

Heybesi sırtındaydı.

Weyvıka xo leo de biê

Gelini yanındaydı.

Tene Pırç ra rêştıke dest te bie

Biraz yün ile kirmen elindeydi.

Gegane rıştıke rêşêna

Ara sıra yün eğirir.

Koçeg dima ra bi

Koçeg, arkalarındaydı.

Tae hortu kutera dime

Bazı gençler takılmıştı peşlerine.

Ju peyra sono, thamur cınenı

Biri arkalarından gidiyor, cura çalıyor.

Thamur ke çine bi

Cura / saz yoksa

Avêlık cêno xo dest, je thamur cınenı

Süpürge alır eline, cura / saz gibi çalar.

Xo fek de lawıku vano

Ağzında ezgiyi mırıldanır.

Fate, kıvırtıp delikanlıları kızıştırır. Gençler, Fate ile oynaşmaya, onu kaçırmaya yeltenirler. Khal ve Koçeg, ellerindeki değneklerle gençleri korkutup Fate'den uzaklaştırırlar.

Müzik eşliğinde uğrayacakları ilk eve vardıklarında:

Koçeg dano çevir

Koçeg, kapıya vururdu.

Vatene çevver rakere Khal amê Derdi ki, kapıyı açın, Khal geldi.

Xızıro Khal amê Aksakallı Hızır geldi.

Kimi zaman da onların gelişi uzaktan görülür. Bu durumda onları gören çocuklar ve gençler şöyle seslenirler:

Khal amê Khal geldi.

Bao Khal amo Khal amo Baba, Khal gelmiş, Khal gelmiş.

Evin yaşlıları Khal'in gelişini sevinçle karşılarlar.

Xızır amo zere pak kere Hızır gelmiş, içeriyi temizleyin

Xızır amo çe ma Hızır gelmiş evimize

Khal amo xer amo Khal gelmiş hoş gelmiş

Xızıro Khal amo Aksakallı Hızır gelmiş

Xızır amo xer amo Hızır gelmiş, hoş gelmiş

Yaşlı bir Dersimli bu karşılamayı şöyle anlatır:

“Kimisi eline gelir. Ana Khal elini vermez. Omzuna yönelirlerdi. O da senin omzuna. Hızır'ın kılığına girdiği için Khal'in elini öpmeye çalışırlardı. Babam yaşlıydı, ayaklarıma kapanmak istedi. Şöyle dedi anneme:

Çena Tikmi Tikme'nin kızı

Xızır amo Hızır gelmiş

Khalo herdisin amo Sakallı ihtiyar gelmiş

Böyle deyip nasıl ki ayaklarıma kapandı, geri çekildim. Yine de ayaklarıma kapandı. Ben de gidip onun ayaklarına kapandım, babam bırakmadı. Ben genç birisiyim. Yoksa neden benim ayaklarıma kapansın. Yaşlılar gelirdi Khal'in eline ayaklarına. Hızır'ın görünümü olduğun için sana hürmet ederlerdi, yoksa sana değil. ”

Oyunda “kutsal olan”la “komik olan” iç içe geçer. Bu, ciddi bir Hızır ziyareti olmadığı gibi ciddi bir Hızır geldi” karşılaşması da değildir. Ritüelin sevimli hale getirildiği oyunda “Hızır geldi” karşılaşması yarı şaka yarı ciddi yapılır.

Fate'nin çevresinden ayrılmayan köyün gençleri, yolda olduğu gibi onunla oynaşmayı kapı önünde ve evin içinde de sürdürürler.

Weyvika Khal ey dıma ho tadenê                      Khal'in gelini onun arkasından kıvırtırdı.

Hortu cerevna    Delikanlıları kızıştırır.

Çım sıkna ra cı    Göz kırpar

Qe vengê xo nêvezena    Hiç sesini çıkarmaz.

Hort ke dest ke erzenê ra cı    Gençler ona el attıklarında

Fate wazena ke aê bremnê    Fate ister ki kendisini kaçırınsınlar

Bu durumda Khal, delikanlıları korkutup genç karısı Fate'den uzaklaştırmaya çalışır, Koçeg de elindeki değnekle gençlere vurur.

Hen şikone ke    Öyle bağırır ki

Şikeno ke kam ke dorme xo do bitersno    Bağırır ki, kim çevresindeyse onu korkutsun

Vengê deyra    Onun sesiyle

Kam ké esto te de peyser remenê

Kim varsa hepsi geri kaçar

Çüyê destte ra

Değnek elindedir.

Kam ke nejdi de ro

Kim yakınındaysa

Çüye ra dano pıro

Değnekle vurur.

Khal'in gelişini sevinçle karşılayanlar, "Hızır amo" (Hızır gelmiş) deyip onun ayaklarına kapanan yaşlılar, Khal'e yükledikleri kutsallığı unutmuş gibidir. Olanlara gülp eğlenirler. Gençlerden biri Fate'yi kaçırıldığında Khal'e seslenir onunla eğlenirler.

Veyvıke berde veyvıke berde

Gelini kaçırdılar, gelini kaçırdılar

Khalo veyvıke berde, weyvıke berde

Khalo gelini kaçırdılar, gelini kaçırdılar

Koçeg, kaçıranların peşlerine verir, o anki duruma göre evin içinde bir yere, orada bulunanların arkasına ya da evin dışına kaçırılan Fate'yi gençlerin elinden alıp getirir. Fate suçlu ve utangaç bir tavır takınarak Khal'in yanında durur; ama cilve yapmaktan geri durmaz. Khal bunu fark ettiğinde değneği ile Fate'ye vurur. Fate yine kaçırıldığında Khal çılgına döner, sağa sola saldırır. Etraftakiler, Khal'i yanıltıp onu farklı bir yerlere yönlendirirler.

Nao itara nao itara Nanıka!

İşte burda, işte burda. İşte!

Khal telaşla Fate'yi arar.

Weyvıke kotia, kotia?

Gelin nerede, nerde?

Fate kotia, Weyvıke kotia

Fate nerede, Gelin nerede?

Kaçırma eylemi oyun boyunca sürüp gider. Khal gittikçe daha çok öfkelenir.

Hên hêrs beno ke

Öyle öfkelenir ki

Hêrse hora bolmıs beno                      Öfkesinden bayılır.

Gınenno hard ra                                  Yere düşer.

Koçeg gelini aramayı bırakır, Khal'in yanına gelip dövünür.

Khal şı, Khal şı                                  Khal öldü, Khal öldü

Koçeg'in telaşının tersine, bu durum diğerleri için gülünçtür. Alaycı bir ifadeyle şöyle derler:

Kokımo fiqare                                  Zavallı ihtiyar

Kokımo fiqare                                  Zavallı ihtiyar

Fate çıkıp gelir. Khal'ın etrafında döner, diz çöküp başını ellerinin arasına sıkıştırarak dövünür. Ne yapsa Khal'i ayıltamaz. Onu kendine getirmek için bacaklarını Khal'in başının üzerinde açıp eteğini eliyle öne arakaya sallayıp onu ayıltmaya çalışır. Ayıltamayınca bacaklarını Khal'in başının üzerinde iki yana açar, dizlerini öne doğru büküp eteğini iki yandan toplar, bu durumda onun üzerine işermiş gibi yapar.

Verdena ser ke Khal hesar bo                      Üstüne yapar ki Khal ayılsın

Khal ke emera xo                                  Khal kendine geldiğinde

Weyvıke ey urznena ra                      Gelin, onu kaldırır.

Khal ra weyvıke pia benê sa                      Khal ve gelin sevinirler

Ju thamur cineno                                  Biri cura çalar

Pêro pia kaykenê, çêf kenê                      Birlikte oynar, eğlenirler

Eğlenceden sonra ev sahipleri Khal'e bir şey vermeden onu uğurlamazlar.

Ron, torak, ard

Yağ, çökelek, un

Çı ke çede esto ey danê cı

Evde ne varsa onu verirler

Khal, ev sahiplerine şöyle der:

Xızır xor sîma nefio

Hızır, içinize kötülük sokmasın

Kare sîma raşt bero

İşiniz rast gelsin

Xanê sîma xanê Xızır bo

Eviniz Hızır'ın hanesi olsun

Xanê sîma henîye Muzur bo

Eviniz Munzur'un çeşmesi olsun

Oyunda gerçekleştirilen bir cinsel birleşme taklidinden de söz edilir.

Weyvîke berdene cae dolde

Kuytu bir köşeye götürürdü

Pee cazikte merednanera

Pikenin arkasında yatırırđı.

Khal'in gelinin üzerine oturarak gerçekleştirdiği cinsel birleşme motifi, farklı uygarlıkların benzer uygulamalarını çağrıştırmaktadır. Bu uygulamalara ilişkin yorumlarda kadının doğurma yetisi ile doğanın verimliliği arasında kurulan ilişkide erkeğin kendisini onu dölleyen tohumla bir hissettiği varsayılmaktadır.

## 2.2.Khalkêk Oyununda Motifler

*“İlkel halklar, oluşturmak istedikleri etkiyi temsil ederek ya da taklit ederek onu gerçekten meydana getireceklerini varsayarlar; örneğin su serperek yağmur yağdırırlar, ateş yakarak güneş ışığını çıkarırlar. Buna benzer biçimde ürünün büyümesini taklit ederek iyi bir hasat almayı umarlar.”* (Frazer, 2004: 276)

### Khalkêk'te Motifler

1. Bayılıp-Ayılma
2. Su
3. Müstehcenlik ve Cinsel Birleşme
4. Yün Eğirme

Bitkilerin ölüp dirilmesinin yabanılığın ve uygarlığın her döneminde kendini kolayca gösteren bir olgu olduğunu belirten Frazer'e göre, “ Her yıl çürüme ve yeniden canlanma olayının büyük ölçüde oluşu, varlığını sürdürebilmesi için insanın buna yakından bağımlı oluşuyla birlikte alınınca, onu doğada, hiç olmazsa ılıman bölgelerde yılın en göze çarpıcı görüngüsü durumuna getirir.” (Frazer, 2004: 274) Bu görüngünün bereket tanrılarına ilişkin törenlerin özünü oluşturduğu varsayılmaktadır. Sümer'de Dumuzi, Akadlar'da Tammuz, Mısır'da Osiris, Babil'de Baal, Fenikeliler'de Adonis, Firigya'da Attis, Hititler'de de Kumarbi sonbaharda ölüp, ilkbaharın gelişiyile birlikte yeniden dirilirler. Yılın yarısını yeraltında geçiren Dumuzi ilkbaharda yeryüzüne çıkarak karısıyla birleşir. Böylece bitkilerin yeşermesini sağlayarak yeryüzüne bereket getirir. (Çığ, 2011: 112) Adonis'in yılın yarısını yeraltında, diğer yarısını yukarıdaki dünyada geçirmesi, onun yılın yarısını toprağın altında gömülü olarak geçiren, öteki yarısında ise tekrar yeşererek yeryüzüne çıkan bitki dünyasını,

özellikle de tahılı temsil ettiği varsayılır. (Frazer, 2004: 273) Frigya’da 25 Mart’ta düzenlenen Hilaria (Sevinç Şenliği’nde) Attis’in dirilişi kutlanır. “Şenlik 27 Mart günü tanrıçanın öküz arabasıyla taşınan bir tasviri ve eşyaları tören alayı eşliğinde kutsal su kaynağına götürülür ve burada yıkanır, kutsal su kaynağından dönüşte öküzler ve araba taze bahar çiçekleriyle süslenirdi” (Frazer, 2004: 286)

Khalkêk oyununda ölüp dirilen tanrılara ilişkin izlek, “bayılıp-ayılma” motifinde görülür. Yeni yılla ilgili çeşitli törenlerde doğanın canlanmasını sağlayan bir güç olarak “su” motifi ile karşılaşırız. Khalkêk oyununda gelin kılığına giren erkek icracı, bacaklarını bayılan Khal’in başının üzerinde iki yana açıp işermiş gibi yaparak onu ayıltır. Bu motifte birçok mitolojinin ve kültürün izlerini görebiliyoruz. Sümer’de Enki, bölgedeki yaşamı olanaklı kılan Dicle ve Fırat nehirlerini penisini kullanarak suyla doldurur. (Kramer, 2014: 366) Bir Babil söylencesinde tanrıça İştâr, ölmüş olan Tammuz’u yeniden hayata kavuşturacak yaşam suyunu bulup getirmek için Hades’e iner. Adonis tasvirleri yeniden dirilmeyi sağlamak için suya atılır. (Frazer, 2004: 177) Avrupa’da hasatta biçilen son ürünün ya da onu eve getiren kişinin üzerine su atılır, bitkileri temsil eden yapraklarla kaplı bir adam suyla ıslatılır. (Frazer, 2004: 276) ”Transilvanya Saksonları arasında biçilen son üründen yapılmış çelenk giyen kişi (bazen son ürünü biçen orakçı da giyer bu çelenği) sıırıslıklam ıslatılır. Çünkü ne kadar ıslatılırsa gelecek yılın ürünü de o kadar iyi olacak, o kadar fazla ürün harmanlanacaktır. Prusya’da baharda çift sürülürken, çifti sürenler ve tohum ekenler akşamleyin tarladaki işlerinden eve döndüklerinde, çiftçinin karısı ve uşakların üzerlerine su serperlerdi (...) Bu töreyi yerine getirerek tohum için gerekli yağmuru sağlamayı umarlardı.” (Frazer, 2004: 277)

Köyün gençleri, genç ve cilveli gelinle oynaşırlar. Öyle ki, her türlü utanma duygusunu unutturcasına bunu herkesin içinde, üstelik gelinin yaşlı kocasının yanında yaparlar. Yaşlı kocası Khal’in ve yanındaki yardımcının bütün karşı koymalarına rağmen aşırılıklarını gelini kaçırmaya kadar vardırırlar. Khal, kaçırılan genç karısını bulamayıp



bayıldığında buna son verirler. Bazı bitki bayramlarında gençlerin benzer aşırılıklarını aktaran Eliade'ye göre, kutsallık söz konusu olduğunda aşırılığın, her türlü utanma duygusunun yitirilmesinin belli bir yeri ve önemi vardır. Çünkü söz konusu olan, yaşamın sürekliliğini sağlamaktır ve bu da kurallara uymaktan çok daha önemli bir amaçtır. (Eliade, 2014: 346)

Eliade verdiği örneklerde Romalıların Floralia'sında (27 Nisan) gençlerin çıplak sokaklarda dolaştıklarını, Lupercalia törenlerinde, genç erkeklerin genç kadınlara dokunarak onları üretken kıldıklarını aktarır. "Hintlilerin en önemli bitki bayramı Holi'de her şey serbesttir. Sokaklarda şarkı söyleyerek dolaşan erkekler kadınlarla karşılaştıklarında ya da onların perdelerin arkasından baktıklarını gördüklerinde geleneğe göre olmadık açık saçık hareketlerde bulunur ve küfrederlerdi. Hindistan'daki kuzeydoğu Hosları hasat dönemi boyunca olağanüstü orji düzenlerler hatta bu şenlikler, kadınların ve erkeklerin her türlü aşırı isteklerini doyurdukları eğlencelere dönüşürdü" (Eliade, 2014: 346)

Khal, herkesin içinde karısını kuytu bir köşeye çekip, yere yatırır, ardından da onun üzerine oturarak cinsel birleşmeyi taklit eder. Bu nedenle bölge insanı bir zamanlar gerçekleştirdiği oyundaki bu motifin aktarımında, bu davranışı Khal ile Hızır arasında kurduğu ilişkiden hareketle kutsallık yüklediği yaşlı adam (Khal) kılığına giren icracıya, dolayısıyla da kendisine yakıştıramamıştır.

Khal'e yüklenen kutsallık, "kutsal evlilik" ritüellerini çağrıştırmaktadır. Gaster, mevsimsel ritüellerde başlangıçta bir bütün olarak topluluğun yerine getirdiği törenlerin zamanla tek bir temsilci bireyde, yani kralda toplanmaya gittiğini söyler. "O zaman geçici olarak ışığını yitirecek ve yok olacak kraldır: kötü güçlerle savaşan ve kutsal evlilikte damat görevini yerine getiren kral." (Gaster, 2000: 18) Bununla birlikte Khal'in gelinin üzerine oturarak gerçekleştirdiği cinsel birleşme, bu motifin, bayılıp-ayılma izleğinde ilerleyen oyunun ritüel kalıbı içine daha erken bir dönemde ek öge olarak sokulduğunu düşündürmektedir. Eliade cinsel birleşmenin, toprağın kadınla, erkeklik organının sabanla,

ekimin doğumla özdeşleştirildiği bir tarım görüngüsü olarak belirlediğini söyler. Ekili tarlanın verimiyle kadının üretkenliği arasındaki dayanışmanın tarım toplumlarının belli başlı özelliklerinden biri olduğunu (Eliade, 2014: 326) belirten Eliade, sabanın keşfinden sonra tarım çalışmasının cinsel birleşmeyle özdeşleştiğini söyler. (Eliade, 2015: 58) “Kadın ekili tarlayla özdeşleşince erkek de kendisini onu dölleyen tohumla bir hissetmiştir.” (Eliade: 2014: 326)

“Çin’de genç kızlar ve genç erkekler baharda toprak üzerinde birleşirler, böylece evrenin tohum vermesini sağlayarak, yağmur yağdırarak ve tarlaları bereketli kılarak kozmik üremeye katkıda bulduklarını düşünürler.” (Eliade, 2014: 344) Mevsimsel bunalımlarda cinsel birleşmenin Avrupa folklorunda, yılın bazı günlerinde zorla öpme ya da “kaçırma” gibi zayıflamış biçimde hâlâ yaşadığını söyleyen Gaster, yaşam anlaşmasının bitiminde canlanmayı sağlamak için başvurulan yollardan birinin de cinsel ilişkiyi içeren törenler olduğunu aktarır. “Örneğin Romalıların Mart 15’te yapılan Arınma Şenliği’nde –eski bir yeni yıl şenliği- rastlanır; günümüz ilkel halkları arasındaysa buna değin kanıtlar Frazer, Margot ve başkaları tarafından toplanmıştır. Örneğin Orta Amerika Pipilele’leri arasında çiftleşme ilk tohumların toprağa atıldığı anda tarlalarda yapılır. Aynı şekilde Ukrayna’nın bazı bölgelerinde evli çiftler, ürünün verimliliğini arttırmak ve bizim şimdi topokozmosun canlandırılması dediğimiz şeyi başarmak için, st. George Günü’nde (23 Nisan) tarlalarda çiftleşirler. Java’da, kocalar ve karılar aynı uygulamayı pirincin yeşermesini başlatmanın bir yolu olarak kullanır. Amboyna’daysa erkekler, hasadın tehlikede görüldüğü zamanlarda ağaçlarla taklidi çiftleşmeler yaparlar. Güney Batı Afrikalı Hererolar ve çeşitli Bantu halkları arasında da yılın belli mevsimlerinde toplu çiftleşme ve rastgele cinsel ilişkide bulunmak zorunludur.” (Gaster, 2000: 55-56)

Gelin’in elinde yün ve kirmen vardır. Oyun boyunca ara sıra yün eğirir. Bölge inancında iple ilgili uygulamalarda kötülüklerden korunma, iyi kısmet ve bereket için ip

bağlanır. Hayvanların hastalıklardan korunması verimli ve bereketli olması için de gerçekleştirilen ip bağlama uygulamaları vardır. İp örmenin Mısır törelerinde edimsel uygulamalar olarak günümüze dek korunarak geldiğini söyleyen Bachofen, bir Mısır ayinini anlatır. “Topluluk üyelerinden biri uzun bir ipi örerken arkasındakiler ördüğü bölümü çözer.” (Bachofen, 1997: 83) Bu ayini yaratma ve yok etme karşılığında yorumlayan Bachofen’e göre, “ip bükme genellikle büyük doğa ananın eğirip dokuma kavramlarını temel alan simgesel bir eylemdir. Eğirme ve dokuma simgesi doğanın yaratıcı, biçim verici gücünü temsil eder. (...) Başlangıçta yer alan ananın yaratıcı ana olarak tanınmasının nedeni de budur. Aynı zamanda ele büyük anlam kazandıran özellikle de elin doğal oluşum ve özdeğin ana kaynağıyla ilişkisini belirleyen de budur. El işlenmemiş özdeğe (maddeye) esneklik veren yaşamın yanı sıra güzel biçimini kazandıran sanat yeteneğinin saklandığı yerdir (...) Bu nedenle doğanın etkinliği, ustalıklı yaratışıyla biçimlendirilişi eğirmede, bükmede, dokumada simgeleştirilmişti; ama bütün bu emekler gene de başka açılardan yeryüzü yaratıklarının işleriyle ilgiliydi. İki ipliğin dokunuşunda doğanın iki katlı gücü, bütün oluşumun ön koşulu olan cinsel ilkenin birbirinin içine geçişi görülebilirdi.” (Bachofen, 1997: 83-84)

### **2.3.Khalkêk Oyununda İracıların Dersim İnanç ve Folklorundaki Yeri**

#### **Fate / Weyvike**

Dersim bölgesinde kadınların yüz örtme geleneği, gelinin erkek evine adım atmasıyla başlar ve yıllarca devam eder. Günümüzde sürdürülmeyen bu geleneğe, evlenen kadınlar leçeğ adı verilen beyaz tülbenlerini, saçaklı kenarları yana gelecek şekilde kaşlarının üstüne kadar indirir, kenarlardan birini üst dudaklarının üzerinden geçirerek ağızları kapanacak şekilde başın arka kısmına getirilip tuttururlar. Bu gelenek bölgede “*Ri Guretene*” (yüz örtme) ve “*weyvikinê kerdene*” (gelinlik yapma) olarak adlandırılır. Gelinlik yapma, aylarca bazen yıllarca, yabancı tüm erkeklerin, ev içinde ise kendisinden yaşça büyük erkeklerin

yanında konuşmamayı yalnızca beden diliyle iletişim kurnayı gerektirir. Gelinin kayınbabasıyla iletişimde bu kural daha da sıkıdır. Bu kural, evlilik süresi uzadıkça yavaş yavaş gevşetilir.

Khalkêk oyununda kimi zaman Fate, kimi zaman da Weyvîke (gelin) olarak adlandırılan Khal'in genç karısı, oyun boyunca hiç konuşmaması ve yalnızca beden dilini kullanmasıyla "gelinlik yapma" geleneğine uyar.

Ermenice "munç bahel" olarak adlandırılan "gelinlik tutma" ya da "dil saklama" olarak bilinen kurala Anadolu'nun birçok yerinde rastlanmaktadır. Ermeni köylerinde yeni gelin, evlendiği günden itibaren en az bir yıl yüzünün alt tarafını sürekli olarak örtülü tutar. Çocuklarıyla bile yanlarında kimse yokken konuşabilir. Gelinin aynı evde yaşadığı kayınbiraderleri ve kayınbabasıyla konuşmasına hiçbir zaman izin verilmemesi sıkça karşılaşılan bir durumdur. Bu sessizlik döneminin beş-on yıl, hatta daha uzun sürdüğü olur. (Matossian, Villa, 2012: 131) Pertev Naili Boratav, Anadolu'nu birçok bölgesinde gelinin uzun süre kendinden yaşça büyük olanlarla konuşmaması kuralı olduğundan söz eder. Bu kurala göre gelinin sorularına el, baş, göz işaretleriyle karşılık vermesi gerekir; yaşça kendinden küçüklerin aracılığı ile söyleyeceklerini evdeki büyüklere bildirebilir. Gelin bu yasaktan kayınbabasının izin vermesi ile kurtulur.(Boratav, 2013: 215)

### **Khal**

Bölgede, Xızır'ın kendilerini sınamak için her yaşta her kılıkta görünebileceğine inanılmakla birlikte, söylencelerde Hızır'ın aksakallı bir ihtiyar olarak görüldüğü inancı hakimdir. Dar zamanda, gereksinim duyulduğunda ortaya çıkan Xızır, beyaz atlı, beyaz giysili, beyaz sakallı kişi görünümündedir. Bu nedenle Hızır'a ilişkin adlandırmalarda yaşlılığa ve yaşlılığı simgeleyen beyaz renge vurgu vardır. Dersimliler, Xızır'ın yaşlılığına pozitif anlamlar yükleyerek onu, Xızırı Khal (Yaşlı / Bilge Hızır) ve Khalo Sıpî (Aksakallı / Ulu

İhtiyar) olarak adlandırılır. Bu adlandırmalara Khalkêk oyununda, Khal'in karşılanması sırasında da rastlıyoruz. Khalo herdisin amo (Sakallı ihtiyar gelmiş), Xızır amo zere pak kere (Hızır gelmiş, içeriği temizleyin), Xızır amo çe ma (Hızır gelmiş evimize), Khal amo xer amo (Khal gelmiş hoş gelmiş), Xızıro Khal amo (Aksakallı Hızır gelmiş), Khalo Sıpî amê (Aksakallı ihtiyar gelmiş)

### **Koçeg**

Elleri ve yüzü karartılıp eski elbiseler giydirilen yoksul genç köylü görünümündeki Koçeg, Khal'in karısıyla oynaşip onu kaçırmaya yeltenen gençleri engelleme görevi üstlenir. Ayrıca uğranılan evlerde Khal'e verilen yiyecekleri heybesinde taşıyan bir yardımcıdır. Koçeg, yoksulluğu ve üstlendiği görev bakımından Pir'in çıralık torbalarını taşıyan ve aynı adla anılan koçeg ile benzerlik gösterir. Dersim bölgesinde taliplerini ziyaret eden Pir, çıralık torbalarını taşıması için yanına genç ve yoksul bir köylüyü alır, Pir'in yanındaki bu yardımcıya koçeg denir. (Deniz, 2012: 60)

### **2.4. Khalkêk Oyununda Kostüm, Makyaj, Aksesuar**

Khalkêk oyununda kostümler gündelik yaşamda kullanılan giysilerdir. Aksesuarlar köy yerinde kullanılan ya da köylünün kendi olanaklarıyla yaptığı malzemelerdir. Makyaj ise ilkel ve basit yöntemlerle yapılır.

Khal'in sakalları ve bıyıkları beyaz yünden yapılır. Yünleri birbirine dikerek birleştiren kadınlar, kimi zaman da iç kısmına gelecek şekilde bir bez yerleştirip yünleri bu beze dikerek tuttururlar. Khal'in kaşları da beyaz yünden benzer bir yöntemle hazırlanır. Sakal ile dudakları kapatacak şekilde dökülen bıyık bitişik dikilir. Hazırlanan sakala ip takılır. Sakalın ipi kulak arkalarından geçirilerek başın arkasında bağlanır. Khal'in kostümleri tipik bir Dersim yaşlısının giyimiyle benzerlik gösterir. Başına başlık takılır. Başlığın üzerine puşi sarılır. Yukarıdan aşağıya doğru daralan şalvarının paça kısmı ayak bileğinde dardır. Şalvarın

bel kısmı uçkurla bağlanır. Eski bir ceket ya da palto giydirilir, kamburlaştırmak için de sırtına minder ya da bez parçaları sıkıştırılır. Beyaz yün çoraplar, şalvarın paça kısmı içte kalacak şekilde giydirilir. Kara kundura giyer. Elinde değnek ve sırtında heybe vardır.

Fate ya da Weyvıke (Gelin) kılığına giren erkeğe, entari ve şalvar giydirilir. Gelinin yün çorapları nakışlıdır. Beyaz tülbindin kenarlarından biri burun ucunun üzerinden geçirilerek başın arka kısmına getirilerek tutturulur. Ayakkabılarını değiştirmez, varsa bıyıklarını kesmez. Elinde “pırç” (yün) ve “reêştıke” (kirmen)’ vardır.

Eski elbiseler giydirilen Koçeg’in yüzü, “têniya lozine” (ocak isi) ile boyanır. Şalvar giydirilir. Beline kuşak sarılır. Uzun çorapları Khal’de olduğu gibi şalvarın üstüne çekilmez, düz bırakılır.

### 3.SEYREDEN-SEYREDİLEN İLİŞKİSİ

#### 3.1. Khalkêk Oyununda Seyreden-Seyredilen İlişkisi

Khalkêk oyunu öncesinde hazırlanan kostümler giyilir, aksesuarlar takılır ve makyaj yapılır. Yapılan bu hazırlık bir gizlilik içinde gerçekleştirilir. İcracılar, kendilerini kimsenin göremeyeceği bir yerde bir araya gelip canlandıracakları kişilerin kılığına girerler. Hazırlıklar tamamlandıktan sonra Khal, gün batımından sonra elinde değneği, sırtında heybesi, yanında Fate, arkasında Koçeg ve çalgıcı ile yola çıkar. Köylülerle ilişki ve etkileşim yola çıktıkları anda kurulur. Uğrayacakları ilk eve doğru yola çıkmalarıyla onların bulunduğu mekânda yer alan herkesin katılımcı olarak yer aldığı ya da alabileceği bir süreç başlamış olur. Onların peşlerine takılan gençler Fate ile oynaşmaya, onu kaçırmaya yeltenirler. Khal, elindeki değnekle gençleri korkutup ondan uzak tutmaya çalışır. Fate kıvırtıp delikanlıları kızıştırır. Khal ile Koçeg, Fate'nin kaçırılmasını engellemeye çalışır.

İracıların hazırlıklarını tamamladıkları yerden çıkmalarıyla birlikte kendilerini kapı önlerinden, pencerelerden, damlardan seyreden birilerin varlığı ve seyredilme olasılığı sözünü ettiğimiz ortak mekân kavramının kapsamını genişletebilir mi? İracılar geçerken gündelik işlerini yapan köylülerin onları gördüklerinde durup bakmaları, kimi zaman laf atmaları ve icracıların seyredildiklerini bilerek eylemeleri bir ilişkinin varlığını gösterir. Kısa süreli, anlık da olsa bir ilişki kurulmuştur. Bu da ortak bir mekânın varlığına işret eder. Ancak yol boyunca icracıların peşlerine takılan gençlerle icracılar arasında kaçırma ve kaçırmanın engellenmesi üzerinden birbirlerinin eylemlerini belirleyen bir ilişki söz konusudur. Burada gençler, icracılarda olduğu gibi oyun içinde eylemeleriyle çevrelerindeki diğer köylülerden ayrılırlar. Oyun, yol boyunca salt gelini kaçırma ve bunun engellenmesi örgüsünde ilerlediğinden daha önce sözünü ettiğimiz, icracıların bulunduğu mekânda yer alan herkesin katılımcı olarak yer aldığı bir süreci başlatan bu türden bir eylemliliktir ve bunu olanaklı kılan mekândır. Diğer

köylüler hem icracılarla hem de gençlerle ilişkisinde ortak bir mekân içinde bulunsalar da birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılmasalar da belli bir uzaklıkta bulunurlar. Katılımcılar gündelik işlerine ara vermişken, diğer köylüler gündelik işlerini sürdüren kişiler olarak oradadır. Yol boyunca bütün bunlar olurken hem uğranılacak ilk evde hem de diğer evlerde köylülerin gündelik yaşamlarına gerçek anlamda bu türden bir faaliyet için ara vermeleri Khal ile doğrudan karşılaştıkları anda gerçekleşecektir.

Özellikle Khal kılığına kimin girdiğini ve Fate'nin kim olduğunu kimsenin bilmemesi önemlidir. Hazırlıklarda buna uygun hareket edilmiştir. Ancak bu yönde yapılan hazırlıklara rağmen bu bilmeme ya da bilinmeme durumu da kesin değildir. Tanınmayacak şekilde kılık değiştirme ya da katılımcılarla ilişkide özellikle Khal'de gördüğümüz ses değiştirme tanınmayı tümüyle engelleyen bir unsur olarak görülmez. Köyler nüfus bakımından küçük yerleşim yerleri olduğu için herkes birbirini tanır. İnsanların birbirini biçimi, yürüyüşü, ses tonu ve davranışlarıyla çok iyi gözlemlediği ve tanıdığı köy ortamında bu ne Khal için, ne de Fate kılığına giren erkek icracı için pek gerçekleştirilebilir değildir. Dolayısıyla böyle bir ortamda gerçekte kim oldukları büyük olasılıkla sezinlenir ya da bilinir. Yalnızca elleri ve yüzü ocak isiyle karartılan ve eski elbiseler giydirilen Koçeg'in ise tanınması ise daha da kolaydır. Katılımcılar bunu bilseler de bildiklerini açığa vurmaz, bilmezlikten gelirler. İcracıların kim olduklarını bilmezlikten gelme, oyunun gerçekleştirilebilmesi için zorunludur da. Bu, her yıl gerçekleştirilen ritüel kalıp içinde gözlemlenen bir davranış olarak aktarılmış, benimsenmiştir. Dolayısıyla her koşulda buna uyulur. Gözlem yoluyla aktarılan bu davranış aslında çocukluklarından bu yana oyuna ilişkin olan her şeyi doğrudan yaşantı yoluyla öğrenmelerinin getirdiği bir olgudur. Gelecek yıl dönümünün icracıları, gerçekleştirilen yıl dönümündeki bu ritüel oyunun katılımcıları arasından birileri olacaktır ve bu, icracılarla katılımcıları her durumda bilme bakımından eşitler.



Oyun, etraftakilerin Fate'yi kaçırmayı, Khal'in ve Koçeg'in Fate'nin kaçırılmasını engellemesi ve bu sırada verilen mücadeleden oluşmaktadır. Oyunun çatısı bu temel kurgu üzerine şekillendiğinden katılımcıların varlığı söz konusu olmadan-kaçırma eylemi olmaksızın- oyun gerçekleştirilemez. Oyunun ritüel kalıbı, dolayısıyla da oyunun gerçekleştirilme amacı bu birlikte eylemliliği zorunlu kılar.

Oyunu belirleyen, ritüel kalıp içinde bir adım sonrasına taşıyanlar, oyunda bir adım sonra neyin nasıl gelişeceğini belirleyen icracıların ve katılımcıların ortak eylemleridir. Dolayısıyla katılımcılar olmaksızın hiçbir eylem gerçekleştirilemez. Daha da önemlisi belirli bir ritüel kalıp içinde icracıların eylemlerine çoğu zaman yön verenler ve oyunun ilerlemesinde belirleyici olanlar katılımcılardır. Ancak bundan hareketle bir üstünlüğün söz konusu olduğunu söylemek yine de pek olanaklı değildir. İracılar, yola çıktıkları andan itibaren kendileri dışında bir kişiliği canlandırmaya, henüz katılımcıların ortada olmadığı bir anda buna uygun hareket etmeye başlamışlardır. Dolayısıyla da katılımcılarla karşılaşma ve bu karşılaşmanın doğuracağı eylem ortamı hazırlanmıştır. Ancak oyunun gerçek anlamda başlaması icracılarla katılımcıların aynı mekânı paylaşmasıyla olanaklı olduğundan, icracıların karşılaşmadan önce yarattığı uygun ortam, icracılarla katılımcıların karşılaştığı ortak mekânda oyunun tam olarak ne zaman başladığına ilişkin belirsizliği yine de ortadan kaldırmaz. Doğaçlama burada başat rol oynamaktadır. Karşılaşmanın gerçekleştiği ortak mekân da buna bağlı olarak farklılaşabilir. Bu mekân, kimi zaman uğranılacak ilk eve gidilen bir yol, kimi zaman evin önü, kimi zaman da ev içidir. Bu mekân neresi olursa olsun oyun icracıların ve katılımcıların eylemlerine yön veren ve başlangıca ilişkin belirsizliği doğuran çerçevesi ritüel kalıpça belirlenen doğaçlamadır. Bu çerçevede oyun ne zaman ve hangi eylemle başlarsa başlasın katılımcılarca gerçekleştirilen kaçırma eylemi oyunun ilerlemesinde temeldir. Bununla birlikte Fate'nin kıvırtmayı, onlara göz kırparak kızıştırmayı sürdürmesi ve kaçırma eyleminin sürdürülebilirliği için uygun ortamı hazırlaması, bir adım sonrası için de

Khal ve Koçeg'in kaçırma eylemine müdahale etmeleri de gereklidir. Dolayısıyla icracılar ile katılımcılar arasında nasıl oyuna ilişkin bilgi bakımından bir eşitlik söz konusuysa oyun içindeki eylemlilik bakımından da bir eşitlik söz konusudur diyebiliriz. Bundan dolayıdır ki kostüm, makyaj ve aksesuarla başka bir kişiliğe bürünme dışında katılımcılarla icracıların iç içe olduğu ve her an birlikte hareket ettikleri bir oyunla karşılaşırız.

Yüzüne tutturulan beyaz sakalı, sırtında heybesi, elinde değneği ile Khal, Fate denilen ve kadın gibi giydirilen erkek ve Koçeg kendileri dışında başka bir kişilik haline gelirken, onların peşlerine takılan köyün gençlerinin ne kostümleri ne yaptıkları makyajları ne de aksesuarları vardır. Gündelik giysileriyle ve gündelik yaşamdaki kişiler olarak oradadırlar. Anlık bir durum için bile başka bir kişiliği canlandırmalarından söz edilemez. Bununla birlikte Khal, Fate ve Koçeg ile birlik içinde hareket edip bir dizi eylemi başlatır, sürdürür ve tamamlarlar. Uğranılan evlerde oyun her oynanışında yeni katılımcılarla karşılaşırız. Katılımcı ile icracı arasındaki ayırım kostüm ve makyajlarla belirginken eylemlilikte bu ayırım belirsizleşir ve kimi yerlerde tümüyle kırıılır. Köylüler, onları görünceye kadar ya da kapıları çalınıp Khal'i karşılarında görünceye kadar gündelik yaşamlarını sürdüren insanlardır. Khal Fate ve Koçeg'de başka bir kişiliğe bürünme ve bu kişiliğe uygun rolün icra edilmesine ilişkin bir farkındalık vardır. Bunun da zaman zaman kırıldığını görüyoruz. Bunların dışındakiler gündelik yaşamlarına oyun için ara veriyor görünseler de oyun içinde olmanın farkındalığını gündelik yaşamın sınırları içinde işletirler. Khal'in gelişi onları gündelik yaşamın dışına çıkaran bir etkinlik alanı yaratsa da katılımcıların bakış açısından hem ritüel dünyanın hem de gündelik yaşamın içinde oluşuna ilişkin bir çifte bilinç söz konusudur. icracıların bakış açısından ise ritüel rolün icra edilmesinde bir başkasının kişiliğine bürünme bir başkası gibi davranma vardır. Ancak bu da tümüyle onu canlandırdığı kişiliğe bürünmeden önceki kişiliğinin ve toplumsal yapı içindeki yerinin dışına çıkarmaz. Hem katılımcılar hem de

icracılar için ritüel oyun sırasında gündelik yaşam içinde eylemleri ile ritüel oyunun dünyasında eylemleri arasında belirgin bir ayrıma gitmek zordur.

Khalkêk oyunundaki bu çift bilinç durumu, Bert States'in "çift merceklilik halini çifte olumsuzlukla ifade eden Schechner'in, performatif edimin "ben değil, ben olmayan da değil (Carlson: 2013: 79) niteliğini anımsatır. "Oyun çerçevesi içinde bir performansçı (yanılsamanın işleyişi nedeniyle) kendisi değildir, ama (gerçekliğin işleyişi nedeniyle) kendisi olmayan biri de değildir." (Carlson, 2013: 79) Schechner performatif edimleri, hafızayla olan yakın ilişkisine dayanarak restore davranış, "eski haline iade edilmiş (restored)davranış" olarak tanımlar. John Ma MacAloon, benzer biçimde, 'bir performans öncesi'ne (pre-performans) sahip olmayan performans yoktur" (Carlson, 2013: 35) görüşünü ileri sürer. Schechner, "restore davranış"ın fonksiyonunu "vurgu, tekrar süreci ve mitle ya da hafıza ile uzaklaşmış ya da bozulmuş da olsa restorasyon için zemin işlevi üstlenecek bir 'orijinal' davranışa ilişkin süregelen bir farkındalık" (Carlson, 2013: 76) yaratmak olarak tanımlamaktadır. "İnsan kültürleri zengin bir restore davranış çeşitliliği sunarlar, örgütlenmiş olay sekansları bu olayları 'icra eden' performansçılardan bağımsız biçimde varlıklarını sürdürür ve böylece 'gündelik' varoluştan büsbütün farklı bir düzlemde var olan bir gerçeklik yaratırlar. Schechner ritüelleri de restore davranışa başvuran performatif eylemler arasında sıralar." (Carlson, 2013: 77) "Performansçının bakış açısından restore davranış, birinin bir başkası gibi ya da başka bir durumun, duygunun ya da varoluşun içindeki kendisi gibi davranması demektir. Gündelik yaşamda bile bir biçimde toplumsal rolün icra edilmesine ilişkin bir farkındalık vardır (...) ama restorasyon işlemlerinin alışabilmesi için gündelik yaşamda bile bir biçimde toplumsal 'rol'ün icra edildiğine ilişkin bir farkındalık olması gerekir (...) Bu kendilik ve dışsal gerçeklik arasındaki farkındalık, öte yandan Turner'ın ve van Gennep'in liminal geçiş bölgesini hatırlatmaktadır." (Carlson, 2013: 77)

Gençler, çoğu zaman günlük yaşamda yapmayacağı yapamayacağı biçimde eylemeleriyle orta yaşlı erkeklerden, orta yaşlı erkekler de çoğu zaman gündelik yaşamın içinde, toplumsal normların belirlediği sınırların eşiğinde eyleyen yaşlı erkeklerden ayrılır. Kadınlar da bu sınırlar içinde kalarak oyuna katılırlar. Ancak toplumsal normlarca daha daraltılmış bir hareket alanları vardır. Oyunun icrası bakımından ise bu alan kadına tümüyle kapalıdır. İcracılar köyün erkekleridir. Fate, yani gelin kılığına giren de köyün genç erkeklerinden biridir.

Yolda özellikle de girilen her evde yeni katılımcılarla karşılaşılması oyunun her seferinde ritüel kalıptan uzaklaşmadan farklılaşmasını da beraberinde getirir ve değişim katılımcıların varlığıyla sınırlı kalmaz. Oyun katılımcı ile icracının birlikte ve zorunlu eylemliliğini gerektirdiğinden etkileşimin niteliği hem katılımcıların hem de icracıların oyun sürecindeki eylemlerini ve sözlerini farklılaştırır. Bu aynı zamanda daha eski katılımcıların da eylemlerinde ve sözlerinde belli bir değişim yaşamasına neden olur. Bunda, daha önce olduğu gibi yeni katılımcıların fiziksel yapısı, kişilik özellikleri, yaşı, cinsiyeti, aile ve köy yaşamındaki konumu ve içinde buldukları mekân özellikleri belirleyicidir. Dolayısıyla türdeş bir seyreden ya da katılımcı kavramından söz etmek olanaksızdır. Değişim salt katılımcıların farklılaşmasıyla da sınırlı kalmaz. Katılımcılardaki farklılaşma aynı zamanda katılımcıyla ile icracı arasındaki etkileşimin niteliğini olmasa da biçimini farklılaştırır. Dolayısıyla katılımcılardan her birinin kendine özgü davranış biçimleri Khal'in, Fate'nin ve Koçeg'in eylemlerinde de görece olarak farklılaşmayı beraberinde getirir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi bu değişim hem icracılar hem de katılımcılar açısından kesinlikle oyunun dayandığı ritüel çatıyı bozmadan her koşulda Fate ile oynaşma, kaçırma-mücadele, bayılma-ayılma örgüsünde ilerlemesine hizmet eder.

Karşılaşma, kimi zaman kapılarının çalınıp Koçeg'in Khal'in gelişini haber veren seslenişi ile gerçekleşirken, kimi zaman da icracıların arkalarında Fate'ye sataşan gençlerle

birlikte uğrayacakları eve yaklaştıklarında onları görenlerin birbirlerine seslenip haber vermeleri biçiminde gerçekleşir. Karşılaşma ve karşılaşmadan duyulan heyecan, bir oyunu seyretmekten ya da az sonra seyredecek olmalarından çok, onları ritüelin, dolayısıyla da oyunun dünyasına geçiren ilk adımdır. İcracılar kapıdan girdiklerinde sevinçle karşılanır, evin yaşlıları Khal'i yaşlı bir adam kılığına giren Hızır'mış gibi karşılar, onun ellerine ayaklarına kapanırlar. Khal kılığına girenin genç bir köylü, çocuğu, torunu olabileceğini bildiği halde öyle davranırlar. Khal kılığına giren genç köylünün babası tarafından karşılanması sırasında yapılanların anlatıldığı sahne bunun ilgi çekici bir örneğidir. Yaşlı köylü için, bilerek ya da bilmeyerek öpmek için eline uzandığı, elini vermeyince ayağına kapanılan oğlu değil, onun simgelediği şeydir. Bu sahne aynı zamanda daha önce üzerinde durduğumuz, icracıların bakış açısından hem ritüel dünyanın hem de gündelik yaşamın içinde oluşuna ilişkin bir çifte bilinç durumlarına da ilgi çekici bir örnek oluşturur. Khal kılığına giren genç, babası ayaklarına kapandığında geri çekilir, babası yine de onun ayaklarına kapanır. Babasının bu davranışının gerçeklikte canlandığı kişiliğe yönelik olduğunun bilincindedir; ama utanıp toplumsal rolüne bir an için de olsa geri döner ve babasının ayaklarına kapanmaya yeltenir; ancak baba buna izin vermez. Babanın bu davranışı bölgede, Hızır'ın aksakallı yaşlı, yoksul bir köylü kılığında evlerine misafir olacağına ilişkin inancının ritüel oyun içindeki bir yansıması, dolayısıyla da Khal kılığına giren icracıya yüklenen kutsallıktır.

Khalkêk, birileri için oynanan bir oyun değildir; ancak bundan hareketle bir seyredenin olmadığı da söylenemez. Seyredenin varlığı bazen gereklidir de. Baba, yani yaşlı köylü, içinde bulunduğu topluluğun dışında kendilerini yukarıdan ya da herhangi bir yerden bakan, seyreden tanrısal bir öteki gözün varlığına duyulan inançla eyler. Bu öteki göz, zaman zaman da doğrudan kendileridir. Bu durumda da kendi kendilerinin seyircileridir. Bir yandan oyun içinde eyliyor, eylerken kendisinin seyredildiğini biliyor ve etrafındakilerin nasıl eylediğini seyrediyor. Öyle ki burada salt seyreden durumunda kalmanın, yalnızca aynı inancı

paylaşmayan, o topluluğa yabancı, topluluk dışından birinin ya da birilerinin varlığında olanaklı olabileceğini söyleyebiliriz. Schechner'ın Arizona'da Yaqui kızilderilerinin Paskalya törenlerini incelerken geçirdiği bir geceye ilişkin söyledikleri bu bakımdan önemlidir. “Tek seyirci bendim. Onların seyircisinin Tanrı olduğunu söyleyebilirsiniz. Kendi kendilerinin seyircisi olduklarını söyleyebilirsiniz” (Schechner,2010: 53)

Khalkêk'te oyun mekânını gündelik yaşamdan izole edilmiş bir alan değil, doğrudan icracıların, katılımcının yaşam alanı, kullandığı yol, barındığı evidir. Bu, oyun mekânı içinde icracıyla iç içe olan seyredenin kendi arasında konuşmasına olanak verdiği gibi, kaçınılmaz olarak da oyun sırasında kimi zaman kendini başka şeyler yaparken bulmasına da yol açabilir. Ağlayan çocuğunu susturabilir, sobaya odun atabilir, sorulan bir soruya yanıt verebilir, ocaktaki yemeğin pişip pişmediğine bakabilir, birinden bir şey isteyebilir, kendisinden istenen bir şeyi gerçekleştirebilir.

Oyunun gün batımıyla birlikte bütün evler dolaşarak gerçekleştirilmesi, geçilen her yeri, uğranılan her evi oyun mekânına dönüştürür. Schechner, mekânın hem icracılar hem de seyirciler tarafından devamlı ve sistematik kullanımına dair bir örnek bulmak istiyorsak ilk bakmamız gereken yerin ritüeller olduğunu söyler.”Örneğin bir kabile ya köyde performans grubu bazen tüm halk olabilir.” (Dalyanoğlu, 2009: 18)

Özellikle oyun alanına dönüştürülmüş bir mekân olarak evde icracılarla katılımcıların iç içe olması herkesin olan biten her şeyi görmesine olanak vermez. Bununla birlikte kaçırılan gelinin o andaki duruma göre orada bulunanların arkasına, evin dışına ya da evin bölümlerinden herhangi bir yere götürülmesi, Koçeg'in peşlerine düşüp gelini gençlerin elinden almaya çalışması sırasında, sınırları tam olarak belirlenmemekle birlikte evin yabancılara açık bütün alanları nerdeyse oyun mekânına dönüşür. Etraftakiler, buna uygun hareket ederek ev içinde yer değiştirir. Ancak merkez her zaman Khal'in bulunduğu yere göre

belirlenir ve katılımcıların büyük bölümü merkezde kalmayı sürdürür. Koçeg'in gelini gençlerin elinden alıp getirmesiyle birlikte diğerleri de merkeze döner. Khal ve Koçek ne yaparlarsa yapsınlar kaçırma eylemlerini engelleyemezler ve bu sürekli devam edip durur. Kaçırma eyleminin merkezin dışına çıkmadığı, yani gençlerin gelini kaçırıp arkalarına sakladıkları durumlarda benzer yer değiştirme merkezde gerçekleşir. İcracılarla katılımcıların iç içe olduğu odada Khal'in değneklerinden korunmak için kaçışanlar odanın içinde sürekli yer değiştirirler, bu yer değiştirmede hem farklı noktalardan oyuna katılabilir, hem de olanı farklı perspektiften seyredebilirler.

Seyreden bir oyun izlemek için orada değildir. İcracıların eylemlerinin gerçekleşebilmesi için katılımcıya gereksinim vardır. İcracıların kim olduğunun dışında - bunun bile bilinmediği belirsizdir- katılımcıların ya da seyredenlerin oyuna ilişkin bilmediği hiçbir şey yoktur. İcracılar da katılımcılar da kendilerinden ne beklendiğini bilirler. Bir dizi eylemi başlatmak, sürdürmek ve tamamlamak için kimin neyi nasıl yapacağı, ne söyleyeceği ve nasıl eyleyeceği konusunda aralarında anlaşmış günlerce hazırlık yapmış gibi eyerler. Gelin kaçırıldığında kaçırma eylemini gerçekleştirmeyenler, bundan haberi yokmuşçasına Khal'i haberdar ederler. Gelinin kaçırıldığını söylerlerken onu ve Koçek'i yönlendirirken, diğerleri tam tersine onu yanıltmaya çalışır her ağızdan bir ses çıkar, Khal'i yanlış yerlere yönlendirip bu durumu kendileri için tam bir eğlenceye dönüştürürler. Kaçırma eylemlerinden bunalan Khal, gelinin ortaya çıkarılmadığı anlardan birinde bayılır. Katılımcıların bu türden yönlendirmeleri belli bir sırada gelişmez, oyunun her anında onu yönlendirirler. Khal'i bunaltmaları ve onun bayılmasını hazırlamaları bakımından katılımcıların belirleyiciliği söz konusuken, bayılma anını Khal belirler. Doğaçlamaya bağlı olarak Khal bu anı biraz daha öne çekebilir ya da erteleyebilir. Ertelenmesi durumunda katılımcılar, Khal bayılıncaya kadar kaçırma eylemlerini sürdürürler. Khal'i canlandıran icracının belirleyiciliği katılımcıların

performansına göre de değişkenlik gösterdiğinden asıl belirleyici olanın icracılarla katılımcıların karşılıklı eylemlerin niteliği olduğunu söyleyebiliriz.

Oyunun başlangıcını belirlediği gibi bitiş noktasını da ritüel belirler. Oyun, her ne kadar icracıya doğaçlama için önemli bir alan bıraksa da, katılımcılarla icracıların karşılıklı eylemlerine bağlı olarak ilerlese de ritüel burada bir tür otorite olarak iş gördüğünden hem icracının hem de katılımcının bakış açısından oyunun götürüleceği yer ritüelce belirlenen yer olur. Khal, oyunun herhangi bir aşamasında bayıldığında, Koçeg, gelini aramayı bırakarak Khal'in yanına gelmesi gerektiğini, gelini canlandıran icracı ise yapması gerekenin gelip Khal'i başında dövünmek ve onu ayıltmak olduğunu bilir ve bu şekilde eyler. Koçeg, burada katılımcılardan bağımsız hareket edebilirken, gelinin bu şekilde eyleyebilmesi katılımcıların onu ortaya çıkarmasıyla olanaklı olabilir. Dolayısıyla oyunun kaderi burada katılımcının nasıl eyleyeceğine göre belirleniyor gibi görünür. Ancak katılımcı, gözlem yoluyla öğrenilmiş ve içselleştirilmiş bir davranış çerçevesi içinde hareket eder ve kaçırdığı gelinin Khal'in yanına gelmesine her koşulda izin verir. Gelinin gelmesiyle odanın ortasında baygın durumdaki Khal'in çevresi katılımcılarca dağınık bir biçimde sarılır. Khal Fate ve Koçek oluşturulan çemberin içinde kalırlar. Khal ayıltılmaya kadar çember bozulmaz, katılımcılar müdahale etmez. Gelin, Khal'in etrafında döner, diz çöküp başını ellerinin arasına sıkıştırarak dövünür, sonra bacaklarını Khal'in başının üzerinde iki yana açıp ağızına işermiş gibi yapar. Katılımcılar ne Khal'e ne de geline sataşır yalnızca çoğu zaman olanlara gülerler. Khal kendine gelince kalkar. Müzik başlar. Gelinle Khal buna sevinip oynarlar. Katılımcıların oluşturduğu çember onların da eğlenceye katılmasıyla bozulur. Eğlencenin herhangi bir anında Khal oynamayı bırakınca diğer iki icracı ve katılımcılar da buna uyar eğlence biter.

Khal yanında Fate arkasında Koçeg ve çalgıcı ve arkalarında köyün gençleriyle evden çıkar. İrcacılar diğer evlere giderken onları gençler takip eder. Kimi zaman çocuklar da



yakındaki bir eve kadar icracıları takip ederler. Her katılımcı için oyun belli bir zamanda başlar ve biter. İcracılar için ise oyun tüm katılımcılarla geçirdikleri zamanı kapsar.

Khal uğradığı evden ayrıldığı andan itibaren, evdekiler ve Khal’i takip etmeyi bırakan diğer katılımcılar icracılarla karşılaşmalarından önceki günlük yaşamlarına geri dönerler. Schechner ritüel performansın insanlara başka yerde mümkün olmayanı, özellikle günlük hayatta olmayan bir deneyimi sunduğunu söyler. “Ritüele katılanlara eğer performans normal bir şekilde yapılmamışsa geçici bir transform sağlar, söyler yaptırır ve deneyimletir. Ama performans ne zaman ki biter başladığı yere geri döner. Belli aksiyonlar kişiyi performans atmosferine soktuysa diğer aksiyonlar da kişiyi normal hayatına zaman ve mekânına geri getirir.” (Schechner: 1999)

İcracılar için oyun son evde oynandıktan sonra biter. Katılımcılar oyundan sonra gündelik yaşama arınmış olarak katılırlar. Ancak katharsis (arınma) için güneşin doğuşu beklenir. Khal’in evden ayrılışıyla katılımcılar günlük yaşamlarına dönseler de gerçekte onlar için oyun, güneşin doğuşuna kadar soyut bir şekilde icra olmadan devam eder. Güneşin doğuşuyla birlikte kadınlar süpürgeyle kötülükleri dışarı süpürerek evi kötülüklerde arındırırlar. Herkes farklı zaman ve mekânda birbirinden bağımsız oyunu bitirir.

### **3.2. Günümüzde Sosyal Ortam, Seyir, Tanıklık İlişkisi**

Oyun, günümüzde Dersim / Tunceli şehir merkezinde ve Ovacık, Hozat ilçelerinde belediyelerin ve gençlik gruplarının katkılarıyla gerçekleştirilen etkinliklerde oynanmaktadır. Gündüz yapılan etkinlerde oyun mekânı şehrin ya da ilçenin çarşısı, cadde ve sokaklarıdır. Pülümür’de ise Revêt’te, şimdiki adıyla Turnadere Köyü’nde oynanmaktadır.

Şehir merkezinde icracılar, davulcu ve zurnacıyla çarşıda görüldüğünde çevredekiler de onların etrafında toplanmaya başlar. Davul zurna, seyirci toplama işlevi görür. Günlük yaşamın olağan biçimiyle sürdüğü şehirde yalnız icracıların bulunduğu alanda bir hareketlilik

vardır. İcracılar cadde boyunca dükkânlara uğrayarak ilerledikçe kalabalıklaşan ve her yaşta insanın bulunduğu bir seyirci topluluğu da onları takip eder. Oyun gelenekte olduğu gibi gelinin kaçırılması ve bayılıp ayılma örgüsü üzerine kurulmuştur. Gelinle oynayanlar ve onu kaçıranlar ise yine gelenekte olduğu gibi gençlerdir. Khal yanında gelin ve arkasında Koçeg, cadde üzerindeki dükkânlara girer. Dükkân sahipleri onlara yiyecek ve para veriler. Khal kılığına giren icracı oyuna politik bir içerik katar. Geçtiğimiz yüzyıl içinde bölgede yapılan kırım, asimilasyonu hatırlatır, yapılması tasarlanan barajların ekolojik dengeyi bozduğunu söyleyerek seyircide farkındalık yaratmayı amaçlar. Ana dillerine, inançlarına sahip çıkmalarını içeren öğütlerini ise oyunun bütününe yayar.

Ovacık ve Hozat'ta da davul zurna eşliğinde dükkânlara uğranılarak gerçekleştirilen oyun aynı örgü üzerine kurulmuştur. Pülümür'de oynanan oyun hem gerçekleştirildiği zaman, mekân, hem de oynanışı bakımından diğerlerinden ayrılır. Gelenekte olduğu gibi gün batımından sonra başlayan oyunun mekânları, köyün yolları ve evleridir. Evlere uğranıldıktan sonra köyün içindeki açık bir alanda icracılar, köyün kadınları ve erkekleri yakılan ateşin etrafında toplanılır. Ateşin çevresinde halay çekip eğlenirler.

Dersim / Tunceli, Ovacık ve Hozat'ta kültür merkezlerinde, düğün salonlarında akşam gerçekleştirilen etkinliklerde yöresel halk oyunları oynanır, müzik dinletileri yapılır. Şehir merkezinde, gelinin gençlerce kaçırılması ve bayılan Khal'in ayıtılması sahnesi kısa bir gösteri olarak canlandırılır. Gençler, oyunun katılımcısı değil, icracısı olarak sahnedir. Salondakiler, oturdukları yerlerden oyunu yalnızca seyrederek. Ovacık ve Hozat'ta yapılan etkinlikler farklı günlerde Ovacık'taki grup tarafından gerçekleştirilir. Alevi dedesi sahneye çıkıp dua eder, niyaz dağıtır. Geleneksel biçiminde Zerfet'in içine yerleştirilen çubuklarla gerçekleştirilen talih ve kısmet arayışı törenine benzer bir tören niyazın içine yerleştiren çöplerle yapılır. Niyazında çöp çıkanlara etkinlik sonunda hediyeler verilir. Bunun ardından "Ev Halkı" adlı bir tiyatro oyunu oynanır.

“Ev Halkı” oyununda mekân, bir köy evidir. Sarhoş adam dışındaki icracılar kadın kılığına giren erkeklerdir. İki bölümden oluşan oyunun birinci bölümü Gağan’da gerçekleştirilen niyaz dağıtma ve suyla arınma töreni üzerine kurulmuştur. Evin yaşlı kadını Fate, Gağan ritüelinin başlangıcında olduğu gibi çeşmeden su almaya gider. Kume ile karşılaşır. O da su almaya gelmiştir. Her iki kadın da çeşmeden su alıp ayrılırlar. Fate getirdiği suyu evin içine serper. Geline seslenir. Gelinden ses çıkmayınca yayığı takip yayamaya koyulur. Bir yandan da söylenir. Seyirciye onu çekiştirip durur. Bir ara kapı çalar. Bir kadın girer. Gağan niyazını Fate’ye verir. Ardından sahneye bir kadın daha girer. Bu kadın haşlanmış buğday getirmiştir. Üç kadın oturup sohbet ederler. Gelin yayık yayar. Fate, elinde kirmen yün eğirir. Bu arada bir dışarıdan bir ses duyulur. Gelen Fate’nin sarhoş kocasıdır. Sarhoş adam, kapının geç açılmasına sinirlenip Fate’yi döver. Eve gelen iki kadını da kovar. Oyunun ikinci bölümü Khalkêk oyunundaki “yiyecek toplama” motifi üzerine kurulmuştur. Sarhoş adam tabureye oturmuş, Fate ise elinde kirmen yün eğirmektedir. Bir önceki bölümde Fate’nin elinde gördüğümüz kirmen bu bölümde de karşımıza çıkar. Bu, Khalkêk oyunun da motiflerindedir. Fate ile sarhoş kocası didişip dururlar. Bu sıradada kapı çalar. Gelin kapıyı açar. Bir kadın Gağan lokmasını almaya gelmiştir. Ardından bir kadın daha girer. Sarhoş adam hem Fate’ye hem de eve gelen kadınlara sataşır durur. Kadınlar Gağan lokmalarını alıp çıkarlar. Sarhoş adam bir ara yerinden kalkıp Fate’ye vurmaya kalkışınca dengesini yitirip düşer. Kadın söylenerek çıkar. Adam, zar zor kalkıp tabureye oturur. Sinirlidir. Kadın gelince yine ona vurmaya yeltenir, yine dengesini yitip düşer. Kadın onu kaldırıp sahneden çıkarır. Hep birlikte çıkıp seyirciyi selamlar.

Joseph W. Esherick’a göre, “ritüel kavramının merkezinde, bir performansın etkinliğinin ancak geleneksel olarak öngörölmüş bir formata özenle bağlı kalındığı takdirde sağlanabileceği düşüncesi yatar. Geleneksel senaryodan herhangi bir sapma olduğunda, ritüel artık ritüel olmaktan çıkar. (...) Tiyatro, doğası itibarıyla, geleneğin katı sınırlamalarından

muafır ve oyun yazarları ve yönetmenler ve oyuncular için daha geniş bir yaratıcılık alanı sunar. Bu da tiyatroya ritüelin asla sahip olamayacağı bir güç bahşeder.” (Schechner, 2015: 74) Schechner’e göre ise, tiyatro ile ritüel arasında yapılan bu ayrım fazla katıdır. “Victor Turner’ın vurguladığı ve benim de işaret ettiğim gibi, ritüel ve tiyatro arasındaki ilişki diyalektiktir ve iç içe geçmiştir.” (Schechner, 2015: 74)

## SONUÇ

Bu çalışmanın konusu olan Gağan ve Khalkêk seyirliği kaybolmaya yüz tutmuştur. Günümüzde, Gağan'ın ritüel kalıbını oluşturan kimi uygulamalara bölgedeki yaşlılar arasında çok az da olsa rastlanmaktadır. 80'li yılların sonuna kadar hemen hemen her köyde toplu katılımı ile oynanan oyununun tanıkları da aramızdan ayrıldığında bu geleneği günümüze taşıyan belleğin son halkası da kopmuş olacak.

Bu çalışmada Gağan ritüelinde gerçekleştirilen törenler bölge inancında gerçekleştirildiği biçimde ele alınmış ve farklı uygarlık ve toplulukların yeni yıl ritüelleriyle karşılaştırılıp incelenmiştir. Yapılan karşılaştırmada Gağan'daki törenlerin Anadolu, Mezopotamya ve çevresindeki uygarlıkların yeni yıl ritüellerindeki törenlerle benzer özellikler barındırdığı, tören aşamalarının da küçük farklılıklar dışında bu uygarlıkların benzer ritüelleriyle hemen hemen aynı olduğu görülmüştür. Doğrudan kültürel etkileşimden söz etmenin güç olduğu toplulukların yeni yılı karşılama ritüellerinde de Gağan'daki benzer uygulamalara rastlanmış, çalışmada bunlara da yer verilmiştir.

Bereket, tarihin her döneminde tarım toplumlarının en önemli kaygısı olmuş, benzer üretim ilişkileri içindeki insanlar hangi coğrafyada yaşamış olursa olsunlar kendileri için kaygı veren durumun gerçekleşmemesi için yeni yılı benzer törenlerle karşılamayı bir gelenek haline getirmiştir. Gağan'ın ritüel kalıbı yalnız işlevselliği bakımından değil, içerdiği semboller, bu sembolere yüklenen anlamlar ve içerdiği törenlerin gerçekleştiriliş biçimiyle de benzer özellikler barındırır. Yapısal antropolojinin kurucusu Claude Lévi-Strauss, yapmış olduğu antropolojik incelemelerde farklı coğrafyalarda yaşayan farklı insan topluluklarının benzer türden kültür ürünleri ortaya koyduklarını ifade eder" (Strauss, 2012)

Alanda yapılan çalışmada Khalkêk oyununun nasıl oynandığına ilişkin bilgiye ulaşılmıştı. Ancak oyunun neden oynandığına ve barındırdığı motiflerin neyi simgelediğine

ilişkin açıklamalar yetersizdi. Buna ilişkin yanıtları bulabilmek için bereket kültü çevresinde oluşan ritüellere bakmamız ve oyundaki motiflerle karşılaştırmamız gerekti. Her koşulda başvurulması gereken bu yöntem böyle bir durumda bilgiye ulaşmanın tek yolu haline gelmişti. Canlandırma ritüellerinin ilk örnekleri, bitkilerin çürümesi ve baharda yeniden canlanması görüngüsünün konu edildiği mitolojik öyküleri işaret ediyordu. Farklı coğrafyalardaki canlandırma törenlerinin bereket tanrılarının yer altına inişleriyle bitkilerin öldüğüne, dünyaya geri dönüşleriyle bitkilerin canlandığına ilişkin inancın bir uzantısı olduğu varsayıyordu. Zaman içerisinde inançlar değişse de bu uygulamaların birçoğunun günümüze kadar devam ettiğini görmekteyiz. Farklı yaşam alanlarında benzer törenler gerçekleştiren farklı toplulukların kendine özgü uygulamalarıyla yapılan karşılaştırmalarda, Khalkêk oyununda da benzer sembolik durumlar üzerinden doğal görüngünün taklit edildiği ve benzer bir etki yaratmanın amaçladığı görülmüştür.

Khalkêk oyunu seyreden-seyredilen ilişkisi bağlamında da incelenmiştir. Khalkêk oyununda mekân gündelik yaşamdan izole edilmiş bir alan değil, doğrudan icracıların ve seyircilerin yaşam alanıdır. İracıların birlikte bu mekânda yer alan herkes oyunun katılımcısıdır. Ritüel kalıp içinde bir adım sonra neyin nasıl gelişeceğini belirleyen icracıların ve katılımcıların ortak eylemleridir. Dolayısıyla seyirci katılımı olmaksızın hiçbir eylem gerçekleştirilemiyor. Oyun, katılımcılarla icracıların birlikte ve zorunlu eylemliliğini gerektirdiğinden etkileşimin niteliği hem katılımcıların hem de icracıların oyun sürecindeki eylemlerini ve sözlerini farklılaştırır.

Birçok tiyatro kuramcısı bu arayıştadır. Tiyatronun kökenine ilişkin yapılan Batı merkezli araştırmaları eleştiren Schechner, Aristoteles'in Poetika'sında belirtilen öğelerin Batılı tiyatro geleneği tarafından milat kabul edilmesini reddeder. Bunun yerine teatral performansın kökeninin her toplumda var olan ritüel performanslarda aranması gerektiğini iddia eder. Dünya halklarının hepsi veya bir kısmında rastlayabileceğimiz tüm drama, tiyatro,

performans formlarının, tarihçilerin, arkeologların ve antropologların araştıradıkları en erken dönemlerden beri var olduğunu belirtir. (Schechner: 2010)

Günümüzde sosyal ortam, seyir, tanıklık ilişkisinin neler üzerinden kurulduğuna bakıldığında görülen şudur: Dersim insanı geçmişle olan bağlantısını koparmamak, geçmişin tamamen yok olmasının önüne geçmek için uzun yıllar gerçekleştirme olanağı bulamadığı Gağan'ı ve Khalkêk oyununu düzenlediği etkinliklerde yaşatmaya çalışmaktadır. Ancak geçmişle bugün arasında önemli karakteristik farklar vardır. Tarım toplumuna dayanan ilişki biçimi ortadan kalkmış, sosyal ve kültürel ortam farklılaşmış, yeni kültür değerleri benimsenmiştir. Dolayısıyla artık burada canlandırılmaya çalışılan etkisini git gide yitiren bir gelenektir. Etkisini yitiren u geleneğin geleneksel olarak öngörölmüş bir forma bağlı kalması düşünölemez. Bu sapma, ritüeli artık ritüel olmaktan çıkarmıştır. Bu etkinliklerde oyun kendisini modern dünyanın sınırları içinde yeni bir icra mekânında dolayısıyla da yeni bir bağlamda bulmuştur. Khalkêk oyununun, dolayısıyla da geleneksel yaşamın yeni mekânları şehrin caddeleri, sokakları, kültür merkezleri ve düğün salonlarıdır.

Dersim insanın inanç pratikleri, dili ve kültürel kimliği hep sorun olarak görölmüş ve dönüştürölmek istenmiştir. Günümüzde de Dersimlilerin kültürel kimliğine yönelik dönüştürme politikaları biçim değıştirerek sürmektedir. Dolayısıyla günümüzde Gağan ve Khalkêk oyununu yaşatmak için düzenlenen etkinlikler salt bir geleneğin canlandırılması olarak değıil, yüzyıllardır süregelen politikalara karşı kültürel kimliklerine sahip çıkmanın bir ifade biçimi olarak da belirlemektedir.

## KAYNAKÇA

Bachofen, J. J. 1997. Söylence Din ve Anaerki. Nilgün Şarman (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Boratav, P. N. 2013. 100 Soruda Türk Folkloru. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

Carlson, M. 2013. Performans. Beliz Güçbilmez (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Çığ, M. İ. 2011. Uygarlığın Kökeni Sümerliler. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Deniz, D. 2012. Dersim İnanç Sembolizmi. İstanbul: İletişim Yayınları.

Dalyanoğlu, D.2009. "Richard Schechner ve Çevresel Tiyatro". Mimesis, 16: 17-23

Eliade, M. 2015. Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi 1. Ali Berktaş (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Eliade, M. 2014. Dinler Tarihine Giriş. Lale Arslan Özcan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Eliade, M. 1992. İmgeler ve Simgeler. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: Gece Yayınları,

Frazer, J. G. 2004. Altın Dal Dinin Folklorun Kökleri 1. Mehmet H. Doğan (Çev.) İstanbul: Payel Yayınları.

Frazer, J. G. 2012. Altın Dal Dinin ve Folklorun Kökleri 2. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Gaster, T. H. 2000. Thespis Eski Yakındoğu'da Ritüel Mit ve Drama. Mehmet H. Doğan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Gümüş P. Gündoğan, S. 2010. "Richard Schechner ve Performans Kuramı". Mimesis, 17: 15-



- Joseph, P. 2007. Zeitgeist. <https://youtu.be/BRkyY23mgVc>
- Kramer, S. N. 2014. Tarih Sümer’de Başlar. Hamide Koyukan (Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Matossaian, K.M. Villa, H. S. 2012. Anlatılar ve Fotoğraflarla 1914 Öncesi Ermeni Köy Hayatı. Altuğ Yılmaz (Çev.). İstanbul: Aras Yayıncılık.
- Murat, L. 2012. “Hititlerde Su Kültü”. Tarih Araştırmaları Dergisi, 51: 125- 158
- Ökse, A. T. 2006. “Eski Önasya’dan Günümüze Yeni Yıl Bayramları ve Bereket ve Yağmur Yağdırma Törenleri”. Bilig, 36: 47-68
- Schechner, R. 2015. Ritüelin Geleceği. Zeynep Ertan (Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Schechner, R. 1999. Ritual, Play, Performance”. New York Üniversitesi-Ticsh School Performance Bölümü’ndeki R. Schechner’in aynı adlı dersinin okumaları.
- Strauss, C. L. 2012. Yapısal Antropoloji. Adnan Kahiloğulları (Çev.). Ankara: İmge Yayınevi.
- Turner, V. 1982. From Ritual to Theatre. New York: Paj Publications.

## EKLER



Fotoğraf 1:Makyaj

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 2:Makyaj

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 3:Fate

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 4:Fate

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 5:Khalkêk / 2009

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 6: Khalkêk / 2009

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 7:Khalkêk / 2009

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 8: Khalkêk / 2009

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 9: Khalkêk / 2009

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 10:Khalkêk / 2009

Dersim / Tunceli -Pülümür -Rêvet



Fotoğraf 11:Khalkêk / 2014

Dersim / Tunceli



Fotoğraf 12:Khalkêk / 2014

Dersim / Tunceli



Fotoğraf 13:Khalkêk / 2014

Dersim / Tunceli