folk/ed. Derg, 2020; 26(4):781-811
DOI: 10.22559/folklor.1329

Folklor Halay Değildir! Peki ya Halay? *Ana Çizgileriyle Halayın Kültürel Serüveni*

Folklor is not Halay! What about Halay? *Cultural Adventure of Halay in Outlines*

Ahmet Keskin*

Öz

İnsan bedeninin zaman ve uzamda gerçekleştirdiği estetik hareketler şeklinde açıklanan dansın uygarlık tarihinin en eski eylem ve sanat türlerinden biri olduğu kabul edilmektedir. Bu yönüyle insan ve toplum bilimlerinin en arkaik konularından biri olan dansın ve çoğu zaman ona eşlik eden müziğin, insanlık ve medeniyet tarihi boyunca insan yaşamında üstlendiği çeşitli işlevlere bağlı olarak kültürel üretim ve tüketim faaliyetleri içinde kendine oldukça geniş ve özel bir yer edinmiş olduğu gözlemlenmektedir. Bu bakımdan geleneksel danslar aynı zamanda, içinde yaratılıp icra edilerek kuşaklararasında aktarıldığı topluluğun inançlarını, değerlerini, yaşam biçimini, sosyokültürel ve psikolojik özelliklerini de yansıtan kültürel göstergelere ve iletişim formlarına karşılık gelmektedir. Geleneksel danslar bu çerçevede, disiplinlerarası bir kültür araştırma ve inceleme disiplini olan folklorun kapsama alanına giren konulardan biridir. Folklor ile geleneksel danslar arasındaki ilişkiler geçmişten günümüze o denli güçlü olmuştur ki geleneksel halk danslarını adlandırmada -yanlış ve daraltıcı bir şekilde- bilimsel bir disiplinin adı olan "folklor" terimi yaygın olarak kullanılagelmiştir. Bu dikkatten hareketle gerçekleştirilen çalışmada, geleneksel

Geliş tarihi (Received): 18.05.2020- Kabul tarihi (Accepted): 11.09.2020

* Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. ahmet.keskin@samsun.edu.tr. ORCID 0000-0002-3422-5000

danslar arasında yaygın bir form olarak beliren halayların kültür ve inanç tarihi bağlamında geçmişten günümüze serüveni genel hatlarıyla ele alınmıştır. Bu doğrultuda halayın erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle olan ilişkileri, kültürel bir gösterge sistemi ve iletişim formu olarak başlıca özellikleri ve benzeri hususlar bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşımla incelenmiştir.

Anahtar sözcükler: *folklor, disiplinlerarası çalışmalar, dans antropolojisi, halay, kültürel gösterge*

Abstract

Dance, which is described as the aesthetic movements performed by the human body in time and space, is considered to be one of the oldest forms of action and art in the history of civilization. In this respect, it is observed that dance, which is one of the most archaic subjects of human and social sciences, and the music that often accompanies it, has gained a very wide and special place in cultural production and consumption activities depending on the various functions it has undertaken in human life throughout the history of humanity and civilization. From this perspective, traditional dances also correspond to cultural indicators and forms of communication that reflect the beliefs, values, lifestyle, sociocultural and psychological characteristics of the community in which they are created, performed and passed down between generations. In this respect, traditional dances are one of the subjects that fall within the scope of folklore, which is an interdisciplinary discipline of cultural research and analysis. The relations between folklore and traditional dances have been so strong from the past to the present that the term "folklore", which is the name of a scientific discipline, has been used extensively in naming traditional folk dances -in a wrong and narrow way-. Based on this attention, in the study, the adventure of halay, which emerged as a common form among traditional dances, from the past to the present in the context of the history of culture and belief is discussed in general terms. Accordingly, the relations of halay with early Turkish beliefs and lifestyles, its main features as a cultural sign system and communication form, and similar issues were examined with a holistic and interdisciplinary approach.

Keywords: *folklore, interdisciplinary studies, dance anthropology, halay, cultural signs*

Birtakım oyunlar oynayarak, kurban keserek, şarkı söyleyerek ve dans ederek yaşamalı ki; insan tanrıları kendi yanına çekebilsin, savaşta düşmanları püskürtebilsin ve onları yenebilsin (Platon, 2007: 280).

Extended summary

It is accepted that dance, which is based on the understanding of moving the human body in accordance with certain rules and in an aesthetic way, has an origin as old as human history, especially much older than language. Dance, which emerged as a result of human struggle and harmony with nature on the basis of survival at the beginning, and especially as a means of

strengthening the sacred communication with the Gods, has evolved into aesthetic and artistic forms of communication over time. Dance, which was a form of purification and worship in the past, has been transformed into an artistic activity and a means of entertainment in time, but sometimes it has continued its meaning of purification and worship. This situation has caused dance to correspond to a cultural indicator and communication form that reflects the beliefs, values, lifestyle, sociocultural and psychological characteristics of the community in which it is created and performed and transmitted between generations.

One of the main forms of traditional dances in Turkish culture, which feeds on a rich and diverse cultural basis in terms of traditional dances, is halay. The place and importance of traditional dances, including halay, which appears as a common celebration tool in various sociocultural contexts today, is so striking that the act of performing traditional dance is often referred to as "playing folklore", and when it comes to folklore, this traditional dance performance can come to mind even today. Because of the relationships between folklore and traditional dances, the term "folklore", which is the name of a scientific discipline, has been used extensively in naming traditional folk dances - in an erroneous and narrowing way. As a symbolic and striking indicator of this situation, the writing on the garden wall of the Sivas State Theater, *Folklore is not halay* can be considered as a humorous and critical reflection of the main problems within the framework of the development, acceptance and recognition of the boundaries of folklore as an independent discipline to the street art in a humorous manner. However, as it is wrong to reduce folklore to halay, as evidenced by the findings shared through the study, traditional dances are also remarkable symbolic forms in that they have much deeper features than cultural phenomena that can be ignored within the scope of folklore.

In this direction; how did the cultural adventure of halay, which can come to the fore so that it can be associated with the name of this discipline in the context of the representation of folk culture? When, where, how, why and by whom was this cultural form created, performed in what contexts and forms, how did it develop and how did it reach the present day? In what contexts and functions are it currently being performed, and what elements are at the root of all these performance and functions? Based on these and similar questions, the study was carried out with the idea that it will contribute to the clarification of the disciplinary boundaries and interdisciplinary foundations of folklore on the one hand, and the place of halay in traditional Turkish dances on the other hand, and the adventure of halay, which stands out as a common form among traditional dances, from the past to the present in the context of the history of culture and belief, was discussed. In this direction, the relationship of halay with early Turkish beliefs and lifestyles, its main features as a cultural indicator system and communication form and similar issues were examined with a holistic and interdisciplinary approach. In the study, first of all, the main problems of the concept confusion and recognition were briefly focused on the subject of folklore discipline and traditional dances. Then, the main aspects and foundations of halay in cultural history are examined in various aspects. The foundations of halay, which extend to early Turkish beliefs and lifestyles, have been enlightened through the oldest archaeological and cultural findings available. In this context,

Turkish rock engravings such as "Gobustan", "Saymalıtaş", "Tamgalısay" and various shaman materials were emphasized where archaic forms of halay form can be followed. In addition, their appearances within the framework of the chaos-cosmos in areas such as Nevruz, Hıdırellez, traditional village theatrical performances where the halay is reflected were also evaluated comparatively.

In this forms of communication -"halay", "bar", "yallı"- it is seen that early Turkish thought, belief and life styles are very important and their effects are determinant. As a matter of fact, it is understood that all three forms have many features within their body, which indicate that they represent the forms of a main species divided into sub-forms with their characteristics stemming from Turkish mythology and the rituals in this framework. The idea that the halay originated from military ceremonies within the framework of social unity and protection against external forces aimed at maintaining order and discipline, and that it was evolving into the present-day halay form by gaining aesthetic qualities in later periods can also be evaluated within this scope. So in the study; it has been concluded that the functions of halay stem from the earliest ritual acts representing the preservation of order against time, the provision of immortality and the infinite cycle. In the study, various qualities and reflections of halay as a movement-based communication form which is a means of realizing the intergenerational transmission of Turkish beliefs, traditional world view, historical events and memories on an aesthetic level are evaluated in a multiple way.

Giriş

Dansın kökenleri hakkında tarihî kesin kanıtlar bulmanın zorluğu, bu eylemin kökenleri üzerinde tartışmasız bir uzlaşmaya varılmasını da engellemektedir. Bu sebeple insanın ilk olarak hangi sebeple, biçimde, dönemde ve bağlamda dans etmeye başladığını net olarak belirlemek olanaksızdır. Bununla birlikte duygu ve düşünceleri sözsüz biçimde iletmenin yaygın bir türü olan dansın iletişim aracı olarak kullanılmasının kökenlerinin çok eski çağlara dayandığı açıktır. Bu kapsamda örneğin Andrée Grau'ya göre -tıpkı konuşmaya nazaran daha basit bir mekanizma olarak şarkı söylemenin insanlarca konuşma eyleminden çok daha önceleri keşfedilmiş olması gibi- günümüzde duyguları iletmenin bir türü olan dans, konuşmanın keşfinden çok daha önceleri bir iletişim aracı olarak kullanılmaktaydı. Bu bakımdan insanların 300.000 yıldan fazla bir süredir dünyada olduklarının bilinmesine rağmen dilin yaklaşık olarak 40.000 yıl önce *Homo sapiens sapiens*'in ortaya çıkmasıyla gelişmeye başlamış olması, insanların jestler, sesler ve hareketlerle duygularını bildirerek iletişim kurmalarının, dilin tarihinden çok daha eski dönemlere denk geldiğini kesin olarak düşünebilmemize olanak sağlamaktadır (Grau, 1998: 197).

"Dans nedir?", "insan neden dans eder?", "dansın kökeninde ne(ler) vardır?", "dansın kültürel boyutları nelerdir?" ve benzer sorulardan hareketle dans etnolojisi ve antropolojisi, müzikoloji ve etnomüzikoloji odağında gerçekleştirilen bütüncül dans çalışmaları özellikle 20. yüzyılın son çeyreği itibariyle hız kazanmıştır. Bireysel ve toplumsal düzeylerde sözsüz bir iletişim türü niteliğindeki dansın sosyal, psikolojik, fiziksel ve kültürel bir davranış ola-

rak çeşitli nitelikleri onun başta arkeoloji, etnoloji, sosyal, fiziksel ve kültürel antropoloji, sosyoloji, psikoloji ve sosyal psikoloji, sosyodilbilim, teoloji, iletişim bilimleri olmak üzere pek çok disiplinin inceleme alanına girmesine yol açmıştır. Bu çerçevede gerçekleştirilen çalışmalarla ivme kazanan dans araştırmaları hızla gelişip içinde folklorun da önemli yer tuttuğu disiplinlerarası bir çalışma alanına dönüşmüştür. Günümüzde artık dansın yalnızca antropoloji, coğrafya, sosyoloji ve çeşitli kültürel araştırmalar kapsamında değil biyopsikolojik boyutlarıyla, fizik ve matematik ile ilişkileri kapsamında da ele alınmaya başlandığı dikkati çekmektedir (Hanna, 1987: 3-16; Giurchescu-Torp, 1991: 1-10; Kaeppler, 1991: 11-21; Hanna, 2001; Rakočević, 2015: 27-28; Wulff, 2015: 666-670).

Dansın araştırmacılar tarafından, insan bedeninin belirli nedenlerle çeşitli zaman ve uzamlarda yaratıcı ve estetik biçimlerde hareket ettirilmesiyle şekillenen kültürel formlar olarak ele alındığı görülmektedir (Kaeppler, 1978: 32; Kaeppler, 1992: 196-197; Kaeppler, 2000: 117; Royce, 2003: 163-172). Üretilen bu kültürel formlar -geçici olmasına rağmen- yapılandırılmış bir içeriğe de sahip olduğundan sosyal ilişkilerin görsel bir tezahürü niteliğindeki dans gördüğümüz, duyduğumuz, hissettiğimiz estetik boyutlarıyla birlikte görünmez bir bağlamı da bünyesinde taşıyan çok yönlü bir olgudur. Dansın bu çok yönlü doğası, onun pek çok disiplinin inceleme alanına girmesinin de başlıca gerekçesidir.

Oynamak fiili ve bu çerçevede *oyun* kavramı -başta kutsal ritüeller ve onlardan evrilen seyirlik türler/geleneksel tiyatro ve dans olmak üzere- çok sayıda ilişkili konuyla birlikte folklorun inceleme alanına da girmektedir. Geleneksel danslar bakımından oldukça çeşitli ve zengin kültürel temellere sahip olan Türk halk oyunları içinde ön plana çıkan başlıca formlardan biri de halaydır. Günümüzde çeşitli sosyokültürel bağlamlarda yaygın bir kutlama aracı olarak beliren halayları da kapsayan geleneksel dansların halk kültüründeki yeri ve önemi o denli dikkat çekicidir ki geleneksel dans icra etme eyleminin çoğu zaman *folklor oynamak* şeklinde adlandırıldığı, *folklor* denilince akıllara günümüzde bile çoğu zaman bu geleneksel dans icrasının gelebildiği görülmektedir.

Bu çalışmada, Türkçe karşılığı *halkbilimi* olarak da kabul gören *folklor* disiplininin inceleme konularından biri olan geleneksel danslar, bu danslar içinde sıralı danslar grubunu temsil eden *halaylar* örnekleminde ele alınmıştır. Halayın ve *bar*, *yallı* gibi benzer formların erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle ilişkisi, kuttörenlerden kaynaklanan en eski görünüm bağlamlarından günümüze kadar halayın Türk kültür tarihindeki serüveni bütüncül ve disiplinlerarası bir yaklaşımla çözümlenmiştir. Bu doğrultuda çalışmada öncelikle folklor disiplini ve geleneksel danslar konusu üzerinde kısaca durulmuştur. Ardından halayın kültür tarihindeki başlıca görünümleri ve temelleri çeşitli yönleriyle incelenmiştir. Bu kapsamda, halayın erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimlerine dayanan temelleri, eldeki en eski arkeolojik ve kültürel bulgular üzerinden aydınlatılmıştır. Çalışmanın devamında, kültürel bir gösterge ve iletişim formu olarak halayların sosyolojik, psikolojik ve sosyal psikolojik çerçevedeki başlıca nitelikleri örnekler aracılığıyla değerlendirilerek halayın Türk kültür tarihindeki serüveni bütüncül olarak değerlendirilmiştir.

Folklor halay değildir!

Kültürün geniş konu kadrolarını kendine özgü yöntemlerle inceleyen bağımsız bir disiplinin adı olarak *folklor*un, aslında geleneksel hareketlerin orijinallerindeki anlamlarından uzaklaşarak kendi ortamlarının ürünü olan sosyal danslara dönüşmesini temsil eden *folklor oynamak* (Öztürkmen, 2016: 171) ifadesindeki anlamla hatalı ve yüzeysel biçimde bağdaştırılmasının tarihi yeni değildir. Sedat Veyis Örnek 1973 tarihli bir çalışmasında bu durumu; *…Bizde folklor, belirli bir azınlığın dışında, hala halk oyunlarından ve halk türkülerinden oluşan bir gösteri dalı olarak anlaşılmaktadır… folkloru sadece yerel halk oyunları ve türküleri olarak kabul etmek son yıllarda o denli yanlış anlamalara yol açmış ve folklor terimi bilimsel anlamından o denli uzaklaştırılarak kullanılmaya başlanmıştır ki gazinocular bile piyasa türkücülerini "folklör yıldızı!"- hiç değilse "folklor" deseler- olarak tanıtmaya başlamışlardır. …halk oyunlarının amatör oyuncuları, "folklor yapıyoruz" gibi ne yaptıkları işe ne de Türkçeye uygun düşen deyimler kullanmaktadırlar. Ülkemizdeki hemen her alanda görülen kavram kargaşası göz önünde bulundurulursa, bu duruma pek de şaşırmamak gerekir* (Örnek, 1973: 386-387) sözleriyle vurgulamıştır.

Şükrü Günbulut da *folklor* sözcüğündeki anlam kaymasını konu edindiği 1980 tarihli çalışmasında, folklorun artık halk âşıklığını, türküsünü, sanatını, gelenek ve göreneklerini, halkın bilgisini ifade etmek anlamında değil yalnızca *halk oyunları* anlamında kullanılır hale geldiğini, *halkın gelenek ve sanatlarının bilimi* olarak folklorun yalnızca halk oyunlarının adını karşılamasına sebep olanın ise çeşitli kurumların ve toplumun halk oyununa *düşkünlüğünün* ve halkın kültürünün (folklorun) yalnızca halk oyunlarına indirgenmesine dönük eğilimlerin bir sonucu olduğunu ifade etmiştir. Günbulut bu durumu, 1927'den 1953'e kadar *Türk Halkbilgisi Derneği* adıyla çalışmalarını sürdüren derneğin adının 1953'te, aynı anlama gelen *Folklor Derneği* ile değiştirilmesine karşın yirmi yıl içinde *folklor* sözcüğünün *halk oyunu* anlamına indirgenmiş olması nedeniyle 1973'te yeniden *Türk Halkbilgisi Derneği*ne dönüştürülmüş olması üzerinden örneklemiştir (Günbulut, 1980: 606).

Özkul Çobanoğlu'nun konu hakkındaki şu değerlendirmelerini de -konuyu daha açık biçimde değerlendirebilmek için- burada aktarmak yerinde olacaktır:

> *Halkbilimi veya yaygın adıyla "folklor"un ne olduğu konusundaki kamuoyundaki bilgisizlik gözleyebildiğimiz kadarıyla son yıllarda azalma eğilimine girmesine rağmen, ülkemizde hâlâ bu terimlerden öncelikle anlaşılan "halk oyunları" olmağa devam etmektedir. Zihinlere halk oyunları olarak yerleşmiş olan bu disiplinin, öğrenci veya öğretici olarak mensuplarını neredeyse her karşılaştıkları insana ne yaptıklarını, "hangi yöreleri oynayıp oynamadıklarını" veya muhataplarının da ilkokulda yahut lisede "folklor oynadıklarıyla" ilgili olarak gelen ve kolayca tahmin edilebileceği gibi son derece can sıkan sorulara muhatap olmak kaçınılmazmış gibi görünen kaderleri olmağa devam etmektedir…. Bu eksikliğin ilişkili olduğu temel problem hiç kuşkusuz Türk halkbilimcilerin büyük bir çoğunluğunun çok yakın zamanlara kadar araştırmalarını, metin merkezli yaklaşımların gölgesinde formüle ederek malzeme/*

> *metin derleyip bunların tasvirine ve yüzeysel tasnifler doğrultusunda yayınlamaya ağırlık vermeleri gelmektedir. Belli bir bakış açısı doğrultusunda kuramsal bir çerçeve üzerine inşa edilen bir hipotezden ve dolayısıyla analizden mahrum metin koleksiyonculuğu disiplinin toplum hayatında veya onun karşılaştığı sosyo-kültürel problemlerinin çözümünde oynayabileceği rolü yahut işlevi son derece sınırlandırmıştır* (Çobanoğlu, 2001: 23-24).

Folklor sözcüğünün Türkçede kullanılmaya başlanmasının üzerinden bir asır geçmiş olmasına, *folklor* sözcüğünün köklü geçmişine ve yaygın kullanımına rağmen Türkçede uzun bir süredir *folklor* kavramının yanlış olarak *halk oyunları* anlamında kullanılmasının ve hatta kimi zaman kelimenin anlamının hiç bilinmemesinin geçerliliğini günümüzde de koruduğu gerçeği, Serpil Aygün Cengiz ve arkadaşları (Cengiz, vd.-2017) tarafından Ankara Çankaya'daki *Folklor Sokağı* sakinleri örnekleminde gerçekleştirilen bir çalışma kapsamında yeniden dile getirilmiştir. Söz konusu çalışmada araştırmacılar, sözcüğün anlamının bilinmemesiyle ve/veya bahsedilen yanlış kullanımıyla, gazete haberlerinden karikatürlere kadar çeşitli metinlerde sıklıkla karşılaşılmasının günümüzde de söz konusu olduğunu belirtmişlerdir. Araştırmacılar böylece, 171 yaşındaki *folklor* sözcüğünün anlamının hâlâ bilinmemesinin veya yanlış bir biçimde *halk oyunları* anlamındaki kullanımının yaygınlığının pek de değişmediğini ortaya koymuşlardır. Çalışma kapsamında; Ankara'da bulunan *Folklor Sokağı*nda oturan mahalle sakinlerinin kırk üçüyle yapılan görüşmede, bunlardan altısının *folklor* sözcüğünü daha önce hiç duymadıklarını, birinin ise *folklor*un *halkın kültürü* anlamına geldiğini, görüşülen diğer kişilerin tamamının ise folklorun "halk oyunu", "halk dansı", "bayramlarda oynanan oyun" veya "halay" anlamına geldiğini söyledikleri tespit edilmiştir. Araştırmacılar ayrıca, *folklor* sözcüğünün bu tartışmalı durumunun, sözcüğün anlamıyla ilgili basit bir bilgi eksikliği olarak değil konuyla ilgili birbiriyle mücadele eden söylemler çerçevesinde yeniden ele alınarak irdelenmesinin gerekliliğini vurgulamışlardır (Cengiz, vd.-2017: 1698-1705).

Bütün bu değerlendirmelerin ve çalışmaların da gösterdiği üzere folklorun halk oyunlarıyla bağdaştırılarak dar bir anlam ve kapsam alanını karşılayacak şekilde kullanılması geçmişten günümüze süregelen bir yanlıştır. Bu çerçevede aslında *folklor* sözcüğünün algılanış biçimindeki yanlış kavrayış ve ifadelerin de halkbiliminin başlıca problemlerinden ve çalışma konularından biri olarak karşımızda durduğu belirtilebilir. Bu durumun sembolik ve çarpıcı bir göstergesi niteliğindeki, Sivas Devlet Tiyatrosu'nun bahçe duvarındaki *Folklor halay değildir* (Görsel-1; URL-1; Cengiz, vd.-2017: 1704) yazısı esasında folklorun müstakil bir disiplin olarak sınırlarının gelişimi, kabulü ve tanınması çerçevesindeki başlıca sorunların mizahi bir çerçevede sokağa ve sanata dikkat çekici ve eleştirel bir biçimde yansıması olarak belirmektedir.

Şüphesiz folklor, halk danslarına indirgenemeyecek genişlikte bir çalışma alanı, bilimsel bir disiplindir. Peki ya folklorun inceleme alanına giren ve halk kültürünün temsili bağlamında çoğu zaman bu disiplinin adıyla bağdaştırılacak kadar ön plana çıkabilen, geleneksel dansların içinde bir ana form şeklinde yer alan halayın kültürel serüveni nasıl gerçekleşmiştir? Bu kültürel form ne zaman, nerede, nasıl, neden ve kim(ler) tarafından şekillendirilmiş,

hangi bağlamlarda ve biçimlerde icra edilmiş, nasıl gelişmiş, değişmiş, dönüşmüş ve günümüze nasıl ulaşmıştır? Güncel olarak hangi bağlamlarda, işlevlerle icra edilmektedir ve tüm bu icra ve işlevlerin kökeninde hangi unsurlar yer almaktadır? Bu ve benzeri sorulardan hareketle gerçekleştirilen çalışmanın devamında, geleneksel dansların bir türü olarak Türk kültüründe oldukça zengin bir görünüme sahip olan halayın kültürel kökenleri ve serüveni ana hatlarıyla incelenmiştir.

Peki ya halay?

Anadolu'nun kültürel ve tarihî derinliği içinde halk oyunlarının da büyük bir zenginlik ve çeşitlilikle belirdiği görülmektedir. Alanda yapılan çalışmalar bu kültürel zenginliğin ve çeşitliliğin çok boyutlu ve katmanlı yapısını gözler önüne sermektedir (Çalışkan, vd., 2016). Bu çerçevede, zengin Anadolu halk dansları repertuvarı içinde halay önemli bir yer tutmaktadır. *Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde genellikle davul ve zurna eşliğinde toplu olarak oynanan bir halk oyunu* (URL-2) şeklinde tanımlanan halay pek çok yörede genel olarak *dans etmek* kavram alanının bütününü karşılayabilecek ölçüde köklü bir yerleşikliğe sahiptir. Bununla birlikte halayların özellikle Türkiye'nin Orta, Doğu ve Güney Doğu Anadolu bölgelerinin tamamı ile Karadeniz, Akdeniz ve Ege bölgelerinin belirli kısımlarında daha yoğun ve yaygın olduğu görülmektedir (Uzunkaya, 2005: 12).

Halayın Türk kültür tarihinde *alay, aley, aliy, bulay, buley, halay, haley, halıy, haliy* gibi sözcüklerle karşılandığı ve bu sözcüklerin hepsinde temel anlamların "bir araya gelme", "birlikte iş yapma", "düzene girme", "kalabalık", "toplanma", "topluluk", "topluluk halinde dans etme" olduğu görülmektedir (Demirsipahi, 1975: 229; Eroğlu, 1994: 197; Özbilgin, 1995: 45; Aymaz, 1998: 15; Güzeloğulları, 2005: 49). Bu çerçevede halay, mutlak surette "toplu halde" icra edilen, kalabalık insan topluluklarının bir araya gelip el ele, kol kola, omuz omuza tutuşarak belirli bir disiplin ve düzen içinde çeşitli estetik hareketleri gerçekleştirmesi, oyun oynaması, dans etmesi anlamına gelmektedir. Çalışma kapsamında yaptığımız araştırma ve incelemeler, Türkiye'nin bütün coğrafi bölgelerinde icra edilebilen ve her bölgede farklı adlar alabilen halaylarla ilgili temel terim, tanım ve tasnif problemlerinin henüz tam olarak aydınlatılmamış olduğuna işaret etmektedir. Dahası araştırmacılar halayın bağımsız bir tür mü yoksa bir alt form mu olduğu konusunda da henüz fikir birliğine varabilmiş değildir. Bu çerçevede halayın aslında müstakil bir tür olarak değil "kol kola verip dans etmek" anlamına gelen sıralı oyunları oluşturan grubun bir mensubu ve çeşidi olarak değerlendirilmesinin yerinde olduğu görüşünü (Eroğlu, 1994: 204; And, 2012: 158) ön plana çıkarmak mümkündür.

Halayın ayrı bir oyun türü olarak değil de sıra oyunlarının bir çeşidi olarak değerlendirilmesi gerektiği düşüncesi, özellikle sıralı oyun grubu içindeki "barlar", "yallılar" ve kısmen de "horonlar" çerçevesinde düşünüldüğünde oldukça makul görünmektedir. Çünkü Bayburt çevresinden Kars'a kadar geniş bir yörede, Erzurum ve dolaylarında sıra oyunlarının genel adı olarak icra edilen *bar*larla ve aynı bölgede -görece daha sınırlı bir alanda- icra edilen *yallı*larla halaylar arasındaki benzerliklerin, farklılıklardan çok daha fazla olduğu ve bu türleri birbirinden bağımsız değerlendirmenin mümkün olmadığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan *ha-*

*layla*rın, *yallıla*rın ve *barla*rın kendine özgü birtakım kuralları, sınırlılıkları bulunmaktadır ve bu kurallar -yöresel değişiklikler bulunmakla birlikte- ana koşullar bakımından büyük ölçüde benzeşmektedir.

Bu çerçevede halay, bar ve yallıların en az iki, üç ya da beş kişiden başlamak üzere sınırsız sayıda katılımcıyla icra edilebilen ve kendine özgü form özelliği ve estetiğiyle oldukça dikkat çekici ve diğer tüm formlardan ayrılan bir genel yapı ve icra ortaklığına, düzen ve disipline sahip olduğu görülmektedir. Bu kapsamda örneğin, her üç oyunda da katılımcıların yan yana ve sıralı bir diziliş içinde el, kol, omuz gibi organlarla birbirlerine bağlı olmaları zorunludur. Ayrıca katılımcıların birbirlerini tutuş şekilleri her üç oyunda da büyük ölçüde birbirine benzerdir. Her üç oyunda da *halaybaşı*, *barbaşı* veya *yallıbaşı* adlarıyla oyunun yöneticisi konumunda bir kişi bulunmaktadır ve diğer oyuncuların, bunların tüm komutlarına uyması zorunludur. Oyunların hepsinde, sıranın başında ve sonunda yöneticinin komutlarını diğer tüm oyuncularına ileten, oyunun düzen ve disiplininin denetimini sağlayan kişiler bulunmaktadır. Bu kişilerin ellerinde mendil taşımakta ve hem bu mendil hem de çeşitli seslenmeler (naralar vs.) ve diğer hareketler aracılığıyla katılımcıların komutlara uyumu denetlenerek yöneticiye dönüt sağlanmaktadır. Bu oyunların hepsinde -esasen bir takım ve uyum anlayışı olmakla birlikte- oyun başlarının kısıtlı biçimde de olsa bireysel hünerlerini sergilemelerine izin verilen kısımlar da yer almaktadır. Ayrıca bu oyunların hepsinde, hangi oyuncuların nerede hangi hareketleri sergileyeceğinin, oyunun hangi hızla başlayıp nasıl ilerleyeceğinin ve son bulacağının yerleşik olduğu geleneksel bir oyun sırasının takip edildiği de gözlemlenmektedir. Bu oyunların hepsi, davul ve zurna eşliğinde icra edilmeleri bakımından da ortaklaşmaktadır (Ekmekçioğlu vd., 2001: 28; Çiğdem, 2003: 79; Güzeloğulları, 2005: 60-61).

Bütün bu gerekçelerle; yayıldıkları coğrafi bölgeler ve icralarındaki belirli farklılıklar dışında *bar*, *halay* ve *yallı* formlarının biçimsel yapıları, icra özellikleri ve iletişim yöntemleri bakımından büyük ölçüde birbirine benzeyen bir ana formun parçaları şeklinde değerlendirilmeleri doğru olacaktır. Bu bakımdan halayın -kendine has özellikleri bulunan bir oyun formu olmakla birlikte- bağımsız bir tür şeklinde değil diğer formlarla birlikte oluşturduğu ana grubun bir parçası olarak tanımlanması ve yine *yallıla*rın ve *barla*rın da bu gruba dâhil edilmesi yerinde olacaktır.[1] Nitekim bu oyunların biçim ve icrasındaki bütün bu benzerliklerin, oyunların tamamında yönetici konumundaki kişilerle diğer bileşenler arasında birbirinin tekrarı niteliğinde ve dikkat çekici bir iletişim, etkileşim ve statü ilişkisinin varlığı etrafında sistemleştiği anlaşılmaktadır. Bu iletişim biçiminde ve sistemleşmede ise erken dönem Türk düşünce, inanç ve yaşam biçimlerinin oldukça önemli ve etkilerinin de belirleyici olduğu görülmektedir. Her üç oyunun da kökenleri itibariyle Türk mitolojisinden ve bu çerçevedeki kuttörenlerden kaynaklanan özellikleriyle sanki ana bir türün alt formlara ayrılmış biçimlerini temsil ettiğine işaret eden çok sayıda hususiyeti bünyesinde taşıdığı anlaşılmaktadır. Çalışmanın devamında, halayların, barların ve yallıların oluşturduğu sıralı oyun grubundaki bu ortak hususların Türk kültür ve inanç tarihi çerçevesinde, *halay* ortak adlandırması çerçevesinde, belirli başlıklar altında incelenip çözümlenmesi yerinde olacaktır.

Erken dönem Türk inançları, yaşam biçimleri ve kuttörenleri bağlamında halay

Lauri Honko'ya göre -içerik bakımından oldukça geniş bir kapsama sahip olmakla birlikte- zamanın başlangıcındaki yaratılışla ilgili olaylara dönük kesin bilgileri içerme çizgisinde birleştiği görülen mitlerin başlıca canlandırılma biçimlerinin başında inanç esaslı ritüel dramalar ve özellikle de danslar gelmektedir (Honko, 1972: 16-17). Bu kapsamda değerlendirmek istediğimizde, insan düşüncesinde ve yaşamında mitin daima bir örnek modele ve ilk yaratılışın bilgisine karşılık geldiği, dansın da aslında bir "öykünme" ve "taklit" bağlamında kökeninin mitlere dayanabileceği varsayımını halaylar örnekleminde de değerlendirmek mümkündür. Bu doğrultuda halayları da kapsayan oyun grubuna mensup türler (barlar, yallılar) dikkatle incelendiğinde, bunlardaki temel birtakım özelliklerin bütünüyle erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimlerinden kaynaklandığına yönelik önemli bulgulara ulaşılabildiği görülmektedir.

Bu doğrultuda öncelikle, halayların yapısal/formel/görünüm özelliklerinin, halaylardaki sıralanma ve tutuşma biçiminin erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleri kapsamında değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Halaylar, barlar ve yallılar, sıra esasında yarım ay şeklinde dizilerek icra edilmekle birlikte, sıradaki insan sayısının artması veya sıranın iki başının birleşmesi durumunda tam daireye (halka) dönüşebilmekte ve bu çerçevede *halka oyunu* olarak da adlandırılabilmektedir (Gazimihal, 1961: 106'dan aktaran Demir, 2008: 8). Bu yönüyle halayların yarım ay (hilal, sıralı) ya da tam ay (güneş, daire, halka) şeklinde sıralı ya da halka formunda icra edilmesi söz konusudur ki bu formun -en bilindik örnekleri Şaman kuttörenlerinde görülmekle birlikte- aslında çok daha arkaik dönemlere ait Türk inanç sistemlerindeki kozmolojik algıların mitolojik canlandırmalarının da esasını temsil ettiği bilinmektedir.

Türkler arasında arınma, kutlama ve geçiş ritüellerinde birlikte ve belirli bir nokta etrafında dönme olgusunun dikkat çekici bir örneğini, genç şamanların eriştirme töreninde en az dokuz dansçının birbirlerini çıngıraklar sarkan kemerlerinden tutarak halka şeklinde dönmelerinde bulmak mümkündür. Burada şüphesiz ki Şamanlığa geçiş ritüelindeki, tutuşmalı, sıralı, ay-yarım ay oluşturarak gerçekleştirilen halka formundaki kuttörenlerin, halayın arkaik bir örneği olarak değerlendirilmesi mümkündür. Çin tarihlerinde genç bir Türk prensinin tahta geçişinde onu bir keçe parçasının üzerine koyup güneş çevresinde dokuz kez döndürdüklerine ve cenaze töreni için atlarıyla ölünün çadırı çevresinde yedi kez dolandırdıklarına dair oldukça eski kayıtlar da bu doğrultuda dikkat çekicidir (And, 2012: 92). Kısırlığın giderilmesi için yapılan *Ayısıt* ayinlerinde Şamanın seçtiği dokuz yiğidi sağına ve dokuz kızı da soluna alıp halka oluşturarak alkışlar eşliğinde kuttörenini gerçekleştirmesi de bu bağlamda dikkat çekicidir (Radloff, 2008: 235).

Esasında Şaman kuttörenlerindeki diğer tüm eylemlerin de soyut bir dairesellik kapsamında icrası esastır. Örneğin, Şamanın bir hastayı iyileştirmek istediğinde onu düşsel bir yuvarlağın ortasına alıp etrafında dönerek dans etmesi söz konusudur. Türk kültür tarihinde oyunun toy ve şenlikler bağlamında -özellikle de gün dönümü niteliğindeki *Nardugan* (21 Aralık) ve *Kızıldoğan* (21 Mart), *Nevruz* başta olmak üzere- ateş etrafında halka şeklinde *halay dönmek* suretiyle icra edilmesi de bu kapsamda değerlendirilebilir. Ateş etrafında el ele ve kol kola halka oluşturma esasına dayanan ve Türk dünyasının çeşitli bölgelerinde olduğu

gibi Türkiye'de de çeşitli bölgelerde yaygın biçimde yaşayan *Sinsin Oyunu*nun da yapısal özellikleri açısından bu en eski Türk oyun formlarıyla benzerliği ve mitolojik kökenleri (Ataman, 1987; Bayat, 2006: 164; Sönmez, 2015: 203) belirgindir.

Al/hal sözcüğünün yaşamsal enerji niteliğindeki ateşle olan bağlantısı, Türk Şamanların ateş etrafında dönmek suretiyle Tanrı katına erişmesi, Şaman'ın bir adının da *oyun* olmasına yol açmıştır. Bu bakımdan Türk kültüründe halayın ve benzeri tam ya da yarım daire esaslı ve tutuşma esasına dayalı sıralı oyun formlarının hem *Ay* ve *Güneş* etrafındaki Türk kozmogonik mitleriyle hem de *Al (Ateş)* kültüyle yakından ilişkili olduğu da belirtilmelidir. Nitekim günümüzde bile erken dönem inançlarla bağlantıları açık olan Nevruz, Nardoğan vb. bağlamlarda icra edilen çeşitli kuttörenlerde de dansların büyük ölçüde dairesel ve sıralı tutuşmalı yürüyüş şeklindeki formlarda icra edildiği görülmektedir (Görsel-2, 3, 4, 5, 6; 7; Yiğit, 2019: 2, 5-8).

Öte yandan konunun, M.Ö. 30.000 ile 12.000 arasındaki dönemde, Türk mitolojisinde dişil ve anaerkil özelliklere sahip *Umay-Tanrıça Dini* ile eril ve ataerkil özelliklere sahip *Kök-Tengri* veya *Göktanrı Dini* arasında bir geçiş ve denklik, eşitlik dönemi dini olarak değerlendirilen, bütün Altaylıların dinî konumuna yükselmiş olan ve bugün de Altaylı kavimlerin aralarındaki *kut, tör, törü, kam, ham, kami* gibi ortak dinî terminolojinin ve dolayısıyla tüm kuttörenlerin de kökeninin oluştuğu dönem olarak öngörülen, *Kün* ve *Ay Tanrı* ve *Tanrıça*nın altında yer aldığı kan, ateş ve güneş kültleriyle özdeşleşen, hem erkekliği hem de dişiliği temsil eden bir varlık şeklinde tasavvur edilen (Çobanoğlu, 2012: 981-982) *Al Tanrı* ve *Al Dini* çerçevesinde ele alınması da mümkündür. İnsanların *eşit* biçimde sosyal hayata katılımlarının sağlandığı ve bireysellikten toplumsallığa geçişin de temellerinin atıldığı bu dönemde halayın, *Al Tanrı*ya yönelik icra edilen kuttörenlerin genelinin/tamamının ya da bir bölümünün adı olarak *topluca tapınmak* kapsamında sistemleştiği fakat kesinlikle *Alay* şeklinde ortaya çıkıp sonradan farklı biçimlerde şekillenerek halay formunun da adını buradan aldığı ifade edilebilir. Bu durumda *Al Dini* panteonundaki ruhlara yönelik icra edilen çeşitli kuttörenlerin hep birden *Alay* olarak adlandırılmış ve sonradan *Göktanrı* ve Şaman inanç sistemleri kapsamında da bunların çeşitlenerek türlü kuttörenlerde varlığını sürdürmüş olduğu ileri sürülebilir. Böylece halayın, Türklerin en eski inanç sistemleri/dinleri kapsamındaki arkaik ibadet biçimleri ekseninde incelenip değerlendirilebilmesi söz konusu olabilmektedir.

Bununla birlikte halayların belirli bir düzen çerçevesinde, yönetici ve yardımcıları tarafından çeşitli nesne, eylem ya da çağrılarla kumanda edildiği bilinmektedir. Halaylarda sıralı dizinin başında daima, elinde mendil tutan bir *halaybaşı*, (baş çeken, baş seken, ekipbaşı, kolbaşı vb.) bulunmaktadır. Dizinin başında bulunan bu kişi halayda *halaybaşı,* barda *barbaşı*, yallıda *yallıbaşı* adını alan ve oyunun yöneticisi, kumanda edicisi konumundadır. Ekip başının yanındaki kişi *koltuk*, halaydaki diğer kişiler ise *kelle* olarak adlandırılmaktadır (Sözer, 1996: 332 ve Sivrikaya, 2002: 7'den aktaran Demir, 2008: 7-10). Halkanın/dizinin sonunda ise *pöççük/poççik* (ekip sonu, halaysonu, kuyruk) adı verilen kişi yer almaktadır. *Halaybaşı*, elinde tuttuğu mendil (yağlık) ile oyunu yönlendirmekte, bazı yörelerde *halaybaşı* ile yanındaki ikinci kişi arasında kullanılan uzun poşu ile baş çekenin halaya bağımlılığı ile oyuncuların bütüncül iletişimi kontrol altında tutulmaktadır. İcra bağlamında hangi oyu-

nun oynanacağına karar veren kişi de yine *halaybaşı* olmaktadır (Ertural, 2006: 42). Dizinin son halkasını temsil eden ve tıpkı *halaybaşı* gibi oyunun kurallarını çok iyi bilmesi gereken *poççik* ise *halaybaşı*nın verdiği komutların alınıp alınmadığını *halaybaşı*na mendille ya da narayla bildirmekte, genel olarak oyunda sıranın, düzenin ve dengenin korunması ve kontrolü sorumluluğunu üstlenmektedir (Turan, 2001: 18-19).

Erken dönem Türk kuttörenlerinde dansların esası oluşturduğu, oyuncuların rütbelerine göre ellerinde kalkan, balta veya yak, yabani sığır kuyruğundan tuğ ya da bayrak niteliğinde tüyler ve renkli kurdelelerle süslü direkler tutarak veya elleri kavuşturulmuş olarak dans ettikleri törenlerde yavaş ve hızlı yürüyüşlerle selam vermenin de belirli bir disiplinle gerçekleştirildiği, tüm bu hareketlerin çanlar ve davullar çalınarak idare edildiği bilinmektedir (Esin, 2001: 96). Bu hususla ilişkilendirilebilecek bir nesne olarak mendilin, bulunulan ortamdaki kötü ruhları kaçırmak amacıyla kullanıldığı ve bu bakımdan Şamanik bir kökene dayandığı da düşünülmektedir (Çiğdem, 2003: 78). Halay, bar ve horonlarda komut verme ve komutun alınıp alınmadığını denetleme amacıyla kullanılan naraların göstergebilimsel çerçevede çözümlendiği çalışmaların da işaret ettiği üzere (Altıntuğ, 2013: 142-147) bu seslenmeler oyun yöneticisi ile yardımcısının düzeni korumaya ve sağlamaya dönük eylemleri kapsamında kültürel iletişimsel göstergeler niteliği taşımaktadır. Mendilin ve naraların kumanda edici ve disiplin sağlayıcı özelliğinin kuttörenlerle birlikte askerî alaylardaki yönetim biçiminin yansıması biçiminde değerlendirilmesi de mümkündür. Ancak, halaylarla askerî düzen ve eylemler arasında kurulabilecek ilişkiler bunlarla sınırlı değildir. Halaylardaki düzen, disiplin, topluca hareket ve emir komuta zinciri içinde çeşitli yöneticilerce kumanda edilme özellikleri ile askerî topluluk olarak *alay* düzeni arasında dikkat çekici başka ilişkiler de bulunmaktadır.

Bu doğrultuda örneğin, askerlerin kumandan ve yardımcılarına bağımlı olması gibi halay dizisindeki oyuncuların, *başçeken*in komutları dışında herhangi bir hareket ve davranışta bulunmaları asla mümkün olmamakta, *halaybaşı*ndan emir almadıkça hiçbir oyuncu yerini veya şeklini değiştirememektedir. *Alaybeyleri*nin *gözcüler*inin görevlerini halaylarda *poççik*ler üstlenmektedir. Yavaş adımlarla başlayıp birlik sağlanınca temposu hızlanan askerî yürüyüş düzenindeki gibi halaylarda da yavaştan başlayıp ekip düzeni sağlanınca yürükleşen bir hareket sistemi bulunmaktadır. Halaylar yörenin en yavaş tempoya sahip dansı ile başlamakta ve dans sıralaması daha hızlı tempoya sahip danslara doğru devam etmektedir. Çeşitli yörelerde icracılar ve oyuncular tarafından "geleneksel oyun sırası" olarak adlandırılan bu dans sıralamasında askerî düzene koşut olarak Şaman kuttörenlerine de paralel yavaştan hızlıya doğru bir ilerlemenin varlığı dikkati çekmektedir. Bölgeler arasında çeşitlilik olmakla birlikte halayların "ağırlama", "atlama", "ayrılma", "hoplama"/ "hoplatma", "kollama", "tepme", "selamlama", "sıktırma", "silkinme" "yanlama", "yasla(n)ma", "yeldirme", "yelleme", "yürütme", "zıplatma" gibi hareket ve tempo ifade eden yerleşik bölümleri bu doğrultuda belirli bir sistem çerçevesinde yürütülmekte, alaylardaki bayrak ve flamanın yerini halaylarda iki uçtaki mendiller, yağlıklar ve poşu almaktadır. Alaylarda ve halaylarda ayak hareketleri ile bunların uyumu da son derece önemlidir (Demirsipahi,1975: 232-240; Ataman, 1975: 252) ve bunların tamamının erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle olan ilişkileri açıktır.

Tüm bunlara, alaylarda olduğu gibi halaylarda da düzeni ve ritmi sağlayıcı çeşitli müzik aletlerinin (başta davul ve zurna), çeşitli seslenme, jest ve hareket unsurlarının (nara, komut, özel jestler vs.) kullanmasını da arkaik ortaklıklar olarak eklemek mümkündür.

Herhangi bir törende veya gösteride yer alan topluluk; bayram, cenaze vb. törenlerde sıralı olarak giden insan topluluğu, kortej; genellikle üç tabur ve bunlara bağlı birliklerden oluşan asker topluluğu (URL-2) gibi anlamları bulunan *alay* sözcüğü ve onun karşıladığı alanlar ile halaylar arasındaki ilişkilere işaret eden bütün bu hususlardan hareketle araştırmacıların, halayın bir alay oyunu olarak Türk askerî sisteminden kaynaklandığı görüşünü öne sürdükleri dikkati çekmektedir. Öyle ki Cemil Demirsipahi'nin halayı; üç ya da daha çok oyuncu ile ağırdan başlayarak gittikçe hızlanan, yönetici komutu ile oynanan, bağımlı oyunların genel adıdır, askerî bir düzeninin oyun haline dönüştürülmesinden oluşmuştur (Demirsipahi, 1975: 238-239) şeklinde tanımladığı ve bu kapsamda yine; çeşitleri ne olursa olsun halayın bir alay oyunu olduğu (Ataman, 1975: 25) düşüncesinin ortaya atıldığı görülmektedir.

Halaylardaki kuralların kökeninde askerî örgütlenmenin ve askerî törenlerin yer aldığı düşüncesiyle birlikte halayların bazı araştırmacılarca Türk mitolojisinde ilk ata olarak kabul edilen, *vatanı koruyucu* ve/veya *yurduna ihanet edenlere hastalık ve bela getiren ruh* olarak değerlendirilen *Elley (Allay) Han/Ata* ve karısı *Alay Hatun* ile ilişkilendirilmiş olduğu da görülmektedir (Beydili, 2004: 35-36; Karakurt, 2011: 21-22, 158). Bütün bu yaklaşımlar halayın -ister arkaik inançlardan isterse de askerî düzeni sağlamaya dönük temellerden kaynaklansın- mutlak surette *koruyuculuk* kapsamındaki *Al* köküne ve bireyi, toplumu, vatanı, ili koruma, birlik ve dirlik içinde, güvenli hâlde yaşama algısına, kutlama esaslı bir kaynağa dayandığına işaret etmektedir. Böylece, toplumsal birlikteliğin simgesel bir dışavurumu niteliğindeki halayın bu *koruyucu iye*ye ya da *vatanı koruma eylemi*ne yönelik inançlarla aynı kökten geldiği düşüncesinden hareketle, halayın ilgili mitolojik varlığa yönelik özel ya da yurdun korunmasına yönelik genel ritüelleri karşılayan bir eylemler bütünü olarak mitolojik dönemlerden itibaren varlığını sürdürdüğünü öne sürmek söz konusu edilebilmektedir.

Bu bakımdan halayı, içinde yaşanılan sosyokültürel bağlamın ve vatan topraklarının korunmasına yönelik en eski tören danslarından biri olarak değerlendirmek mümkündür. Dahası, erken dönemlerde askerî düzen ya da toplumsal dayanışma, kozmogonik mit, oyun ya da dans, ibadet ya da sosyal katılım gibi olguların günümüzdeki gibi birbirinden tümüyle bağımsız ya da kesin sınırlarla ayrıştırılarak değerlendirilmesinin mümkün olamayacağı gerçeğinden de hareket edildiğinde, halayların aslında tüm bu görüşleri parça parça doğrulayıcı ve kapsayıcı nitelikteki çok yönlü bir olguya karşılık geldiğini de belirtmek mümkün olabilmektedir. Halayın temelleri itibariyle özellikle erken dönem Türk kuttörenlerinden ve askerî törenlerinden kaynaklandığı, düzen ve disiplin sağlamaya yönelik olguların esasen toplumsal birliktelik ve dış güçlere karşı korunma çerçevesinde inanç eylemlerinden ya da askerî törenlerden hareketle şekillenmeye başlayarak daha sonraki dönemlerde estetik nitelikler kazanıp günümüzdeki halay formuna doğru evrildiği varsayımları bu kapsamda ön plana çıkartılabilir.

Halay, bar ve yallıların bir diğer yerleşik özelliği ise Türk kültür ve inanç tarihinde önemli konuma sahip olan davul ve zurna eşliğinde icra edilmeleridir. Bu çerçevede; *halka ve sıra oyunlarının nabzı davul, soluğu zurnadır* (Gazimihal, 1961, s: 106'dan aktaran Demir, 2008: 8) tespiti, bu durumu özetlemektedir. Halayların vazgeçilmezi olan davul ve buna sonradan eklendiği düşünülen zurna birer müzik aletinden ibaret değildir. Davulun en arkaik ritüellerden itibaren kötü ruhları kasnağa toplayarak tokmakla yok edilmesini temsil ettiği, zurnanın ise kötü ruhları yok edip kaçırma işleviyle kullanıldığı kabul edilmektedir. Şamanların kullandıkları davula *bar/barı* da denilmesi, bar oyunlarında oyuncuların sağ kollarına bağladıkları pazıbentlerin birer muska olduğu ve bunun bir Şaman koşulu olduğu varsayımından hareketle barların kaynağını Şamanların büyü oyunlarının oluşturduğu öngörülmektedir (Özbilgin, 1995: 39; Ekmekçioğlu vd., 2001: 28; Güzeloğulları, 2005: 60). Ayrıca Kırşehir, Bolu, Kastamonu başta olmak üzere halaylarda karşılaşılan solo davul oyunlarının da Şamanın yaptığı danslarla büyük ölçüde benzer olması (And, 2012: 91; Çiğdem, 2003: 79) bu görüşlerin geçerliliğini güçlendirmektedir.

Şaman inanç sistemi kapsamındaki kuttörenlerin yegâne icracısı niteliğindeki Şamanların ritüel eylemlerinde davulların yeri ve işlevi oldukça önemli olmakla birlikte bu davullar üzerindeki figürlerin de bu inanç sistemi bakımından stratejik niteliklere sahip olduğu bilinmektedir. Şaman, gücünü buradaki figürlerde ifade edilen ruh, iye, olgu ve nesnelerden aldığına inandığından, göğe yükselmesinde ve yaptığı mücadelelerinde en önemli yardımcıları arasında bu göstergeler ve onlarla ifade edilmek istenenler yer almaktadır. Söz konusu Şaman davul figürlerinin bir kısmında çeşitli mitolojik unsurlar tasvir edilirken el ele tutuşmuş halde halay çeken suretlerin varlığı açık bir şekilde görülebilmektedir. Bu kapsamda çok sayıdaki örnek arasından ön plana çıkanlardan biri, Türk mitolojisinde (Moğollar, Buryatlar, Yakutlar, Çuvaşlar ve Obi-Ugorlarda aynı şekilde olduğu bilinmektedir) *Tanrının isteklerinin tercümanı* ve şamanın yardımcıları olarak kabul edilen, Gök Tanrısı Ülgen'in kızlarının (*Gök Bakireleri*) el ele tutuşmuş sıralı halay çeken gruplar formundaki çizimleridir (Görsel 8, 9, 10, 11; Hoppál, 2012: 231-232).

Söz konusu görsel materyaller, Şaman mitolojisinde göksel yolculukların ve kutsalların odağında yer alan, sıralı biçimdeki halay çeken kutsal iyelere ait figürleri kapsamaktadır. Burada ritüel aracılığıyla amaçlanan ve hedeflenenlerin, istenenlerin, el ele tutuşmuş *Tanrının kızları* üzerinden, Şamanın yardımcıları olarak gök bakirelerinde sembolize edilmesi söz konusudur. *Gök Bakireleri*nin el ele tutuşarak halay çeker formda sembolize edilmiş olması, halayın Türk mitolojisindeki ve Şaman ritüellerindeki yeri hakkında daha kapsamlı değerlendirmeler yapılabilmesine olanak sağlamaktadır. Şamanın *oyun*unda en önemli silahı -halaylarda da başlıca enstrüman- olan davullar üzerinde tasvir edilmiş başkaca dans sahnelerinin anlamları da bu çerçevede oldukça dikkat çekicidir. Bu sembollerde, ellerini havaya kaldırmış halde tapınma duruşu sergileyen ya da topluluk halinde dans eden figürlerin, toplulukların daire biçiminde ya da düz sıralı bir şekilde tasvir edilmiş olmaları (Hoppál, 2012: 69) halayın erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleriyle olan ilişkilerinin diğer başlıca belirgin yansımalarıdır.

Halay formunun bu arkaik biçimlerinin takip edilebildiği maddi-görsel kültür örnekleri Şaman materyalleriyle sınırlı değildir. Bu çerçevede elimizdeki bazı önemli bulgular

-özellikle de kaya resimleri- bize, halayın Türk kültür tarihindeki yeri hakkında daha başka ayrıntılar sunmaktadır. Örneğin, Türklerin uzun asırlarca biriktirdikleri arkaik bilgi ve tecrübelerini aktardıkları bir iletişim alanı olarak değerlendirilen ve bu doğrultuda "kaya kitaplar" olarak adlandırılan (Somuncuoğlu, 2011: 16, 33, 66) "Gobustan", "Saymalıtaş", "Tamgalısay" gibi anıtlar, Türklerin tarih öncesindeki yaşamlarına ait önemli bulgular içermektedir. Dünyanın en zengin kaya resimleri arasında değerlendirilen (Somuncuoğlu, 2011a: 16, 24) ve günümüzde Azerbaycan sınırları içinde bulunan *Gobustan/Kobustan* kayalıklarındaki resimlerde karşımıza çıkan halay çeken topluluk motifi, bu bağlamda oldukça dikkat çekici bir bulgudur (Görsel-12; Somuncuoğlu, 2011b: 437). Bu kaya çiziminde el ele tutuşmuş sıralı insanların günümüz halay formunda olduğu gibi dans ettikleri açık biçimde görülmektedir. El ele tutuşup dans eden ve bağrışan kalabalık tasvirinden hareketle kâinatın ebedi döngüsünü, hareketliliğini ve dinamizmini sembolize eden mistik bir daire boyunca sıkı bir şekilde dizilip bağrışarak kaçışma esasına dayalı *yallı* oyunlarının prototipi olduğu kabul edilen (Beydili, 2004: 600) bu kaya resimlerinin Türk dünyasının coğrafi bakımdan çok daha uzak bölgelerindeki örneklerinde de neredeyse birbirinin tekrarı biçiminde karşımıza çıkması, halayların Türk kültür ve inanç tarihindeki ortak kökenlerinin en belirgin yansımalarıdır.

Bu kapsamda *Tamgalısay* (Kazakistan) kaya resimlerindeki birlikte dans eden insanlara ait çizimlerin de doğrudan halayları çağrıştırdığı görülmektedir (Görsel-13 ve 14; Somuncuoğlu 2011b: 316; Hoppál, 2012: 69). Yine, *Saymalıtaş* (Kırgızistan) kaya resimleri üzerinde de doğrudan halay formunu yansıtan, halay çeken insanların resmedildiği dikkati çekmektedir (Görsel-15; Somuncuoğlu, 2011b: 320). Bunların dışında tespit edebildiğimiz başkaca örneklerde de sıralı ve tutuşmalı, halay formunda dans eden insan grubu figürlerinin sayısı az değildir (Görsel-16; Somuncuoğlu, 2011a: 484). Bunların tamamında bir kutlama ortamında halay çeken grup formu -hiçbir şüpheye mahal bırakmayacak biçimde- belirgindir. Bütün bu farklı coğrafi bölgelerdeki figürlerin birbirlerine oldukça benzer formlara sahip olması, -örneğin, *Hakasya/Sibirya* ve *Latmos Dağı* (Aydın-Türkiye) kaya resimlerindeki halay figürlerinin birbirine oldukça benzer biçimlerde tasvir edilmiş olması- (Görsel-17; Yiğit, 2019: 3-6) halayların Türk kültür ve inanç tarihindeki kökenlerindeki ortak temellere işaret etmektedir.

Nitekim Göktürk Kağanlığının üzerinde kurulup yaşadığı kültürel coğrafya olarak kabul edilen bölgede tespit edilen *Saymalı Taşlar*daki birbirlerine dönük halde elleri havaya kalkmış ve dizleri hafif kıvrılmış insan figürlerinin yanında, günümüz halaylarına benzer şekilde el ele tutuşmuş insan figürlerinin de varlığı açıkça görülebilmektedir. Bunlar; *Altay* ve *Kazakistan* bölgesindeki *Tamgalı* figürlerle de büyük ölçüde benzerlik taşımakta, yine bunların benzerlerine Avrasya boyunca Güney Sibirya'da, Kafkaslarda da rastlandığı dikkati çekmektedir (Yılmaz, 2013: 224-225). Şüphesiz ki bunların arkeoloji, sanat tarihi ve diğer disiplinlerin bilgi birikimlerinden ve yaklaşımlarından hareketle disiplinlerarası yaklaşımlarla ele alınıp çözümlenmesi sonucunda daha sağlıklı tespitlerde bulunulup bu doğrultuda daha sağlıklı sonuçlara ulaşılması mümkün olacaktır. Bunların tamamında; özellikle bir kutlama ortamının varlığı, bir kuttören katılım bağlamında erken dönem Türk inanç ve yaşam biçimleri bakımından önem taşıdığı açık olan bu icraları gerçekleştiren kişilerin ve diğer başkaca unsurların da halay formlarıyla birlikte resmedildikleri görülmektedir.

Halay formunu yansıtan kaya resimlerine yönelik tespit edebildiğimiz örnekler içinde belki de en dikkat çekici olanı, at üzerinde halay çeker görünümdeki insan grubunun resmedildiği örnektir (Görsel-18; Somuncuoğlu, 2012: 291). Burada, tarihte ata binmedeki ustalıkları bilinen Türklerin bu çerçevede dikkat çekici görsel bir kaynakta, at sırtında gerçekleştirilen bir kutlama eylemi çerçevesinde neyi, nasıl, neden, ne zaman, kime karşı kutlamakta olduğunun çözümlenmesinin dikkat çekici sonuçlara ulaşılmasını sağlayacağı kuşkusuzdur. Bunların dışında kalan daha pek çok materyalde, örneğin *Buryat Ongunları*nda söz konusu simgelerin üzerinde sıra halinde dizilmiş ve el ele tutuşmuş biçimde halay çeken insanların tasvir edildiği örnekler de (Görsel-19; Hoppál, 2012: 56) bu kapsamda değerlendirilebilir. Şüphesiz ki tespit edebildiğimiz bu örneklerin sayısı, tespit edemediklerimizin yanında oldukça sınırlı bir tutara karşılık gelmektedir. Tüm bunlar dikkate alındığında, hem Şaman maddi görsel unsurlarında (Şaman davulları, semboller vs.) hem de kaya resimlerinde sıralı ay ya da tam ay/halka formunda halay çeken insan figürlerinin zenginliği, Türk kültür ve inanç tarihi çerçevesinde halay formunun mutlak surette bir kuttören temelinin bulunduğuna işaret etmektedir.

Öte yandan halayın, Anadolu'da bereket kültünün varlığına ilişkin en eski arkeolojik bulgular kapsamında da karşımıza çıktığı görülebilmektedir. Örneğin, Fırat Havzasında *Nevali Çöri* neolitik yerleşiminde bulunan ve M.Ö. 7000 yıllarına tarihlenen kireç taşı kabartmalı bir kap parçasında, eserin üzerindeki sahnenin merkezinde ellerini sevinç içinde yukarı doğru kaldırmış halde adeta halay çeker pozda iki insan figürü dikkati çekmektedir. (Uzunoğlu, vd., 1993: 43'den aktaran Çetin, 2010: 191). Bununla birlikte Anadolu Köy Seyirlik oyunlarında mitolojik kökenleri belirgin olan ölüp dirilme, kız kaçırma canlandırmalarında yeniden dirilme sürecinin tamamlanmasının -neredeyse her oyun içinde- halay çekerek kutlanması da oldukça dikkat çekicidir. Geleneksel köy seyirlik oyunlarında yalnızca kız kaçırmada değil hemen hemen tüm oyunların sonunda adeta kapanış sahnesi olarak halayın görülmesi (Çetin, 2010: 198; And, 2012: 187-189, 192-193, 201, 232) ayrıca ele alınması gereken bir konudur.

Bu kapsamda Türk kültüründe çeşitli oyun bağlamlarında halayın kaos-kozmos eşitlenmelerinin sonunda yerleşik bir kutlama formu olarak devreye girdiğini söylemek zor değildir. Bu kutlama olgusu tarihler, dönemler, bağlamlar değişmiş olsa bile büyük ölçüde benzer biçimde, birbirine yakın bir formda karşımıza çıkmaktadır. Örneğin, halayların kökeninin oluşturan ilk canlandırmada bereket kuttörenleri ya da yaratıcının yerdeki gölgesi olarak nitelendirilen Kağan'ın yönetimsel bir devamlılığının ya da bu doğrultuda bir değişimin kutlanması söz konusu olabileceği gibi kurbanın kabul edilmesinin, Tanrı'nın, kutsal dağın, suyun yeteri kadar av hayvanı vermesinin ya da hastalığın giderilmesinin istenmesi ya da bu isteğin yerine gelmesinin kutlanması da söz konusu olabilir. Burada, ilgili düzeni korumak ve varsa düzensizliği gidermek için el ele, kol kola, omuz omuza vererek gerçekleştirilen hareketler bütününün, topluca ve kutlama esaslı bir inanç eylemi olarak halayın kültürel bir form şeklinde temellerini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu kutlama bağlamı günümüzde bazen bir nişan ya da düğün, bazen *Nevruz*, *Hıdırellez* ya da başka bir bayram, bazen tarım ve hayvancılığa bağlı bir geçiş dönemi ya da kuttören esaslı seyirlik bir oyun vb. başka bir olgu olabilmekle birlikte bunlarda mutlak surette, düzen çerçevesinde gerçekleştirilen bir kutlama olgusunun esas olduğu gözlemlenmektedir. Bu yönüyle halayın Türk kültür tarihindeki serüveninin bü-

yük ölçüde sosyokültürel bir bağlamdaki kutlama anlayışından kaynaklandığı ve geçmişten günümüze varlığını bu şekilde sürdürdüğü anlaşılmaktadır.

Kültürel bir gösterge ve iletişim formu olarak halay

İnsan, en eski dönemlerden itibaren sınırlı yaşamı ve güçsüzlüğü karşısında doğanın sürekliliğini ve döngüselliğini görerek kutsal törenler yoluyla bu kısıtlılığı aşmaya, doğayla bütünleşmeye ve ondan yararlanmaya çalışmıştır. Sakınma ve egemen olma güdülerinin yansıdığı bu kuttörenlerde evrenin düzeniyle insanın düzeni arasında adeta bir uzlaşma arayışının yansıması niteliğindeki dans, düşüncelerden önce devinimlerin iş gördüğü zamanlarda birey, toplum ve kutsal düzeyler arasındaki başlıca iletişim araçlarından birine dönüşmüştür (Ünlü, 2009: 1). Bu çerçevede folklor türleri ve iletişim biçimleri içinde sözsüz ve sessiz iletişim formlarından biri olarak değerlendirebileceğimiz dans, başlangıçta insanın hayatta kalma temelinde doğayla mücadelesine ve uyumuna yönelik içgüdüsel çabalarının sonucunda ortaya çıkmıştır. Özellikle de Tanrılarla kurulan kutsal iletişimi güçlendirme araç ve eylemleri olan dans zamanla estetik ve sanatsal iletişim biçimlerine doğru evrilmiştir. Bu yaklaşımla halayın; insan, doğa, toplum ve kültür arasındaki etkileşimlerin önceleri doğal ve işlevsel, sonraları ise estetik niteliklerle geliştirilmiş doğal bir sonucu olarak değerlendirilmesi mümkündür.

Geleneksel dansların zaman içinde, toplumun değişim sürecine koşut olarak çoğunlukla ilk oluşumundaki -geleneksel kuttörenlerdeki- anlam ve işlevlerini yitiren nitelikleri de yeni oluşan toplumsal bağlamlarda başkaca işlevlerle, özellikle de eğlence işleviyle temsil edilmeye devam etmiştir (Koçkar, 1998: 72). Geçmişte doğrudan doğruya bir arınma ve ibadet biçimi olan dansın zaman içinde bir sanatsal etkinlik ve bir eğlence aracına dönüşmesine rağmen yer yer arınma ve ibadet anlam ve işlevlerini de sürdürmesi söz konusu olmuştur (Eroğlu, 2017: 224). Dansın kökenindeki tapınma ve topluca sevinç gösterisi olguları zaman içinde değişip dönüşmüş ve günümüzde halaylar yalnızca bir eğlence biçimi, aracı ya da bağlamı olarak görülüyor olsa da bu formun kültür ve inanç temelleri bakımından oldukça köklü yapısal, işlevsel ve bağlamsal kökenlere sahip olması da bu durumla ilişkilidir.

Nitekim geleneksel danslar, sembolik etkileşim araçları olarak içinde yaratılarak icra edildiği toplumun mesajlar sisteminin ve kültürel göstergelerinin önemli yansımalarını içerebilmektedir. Dansta insan vücudunun evrensel ve sembolik bir araç olarak kullanılmasıyla beliren iletişim dilinin kendine özgü estetik yapısı aracılığıyla fikirler, bilgiler, inançlar, düşünceler, duygular iletilebilmektedir. Dansın çeşitli gönderen ve alıcı birimleri arasındaki belirli sözsüz kodlar aracılığıyla gerçekleştirilen iletişim ve etkileşime dayalı özel bir sistem olduğu (Peick, 2005) görüşünden hareketle geleneksel dansları ve halayları da -diğer folklor formları gibi- bir grubun düşüncesini, hatıralarını, değerlerini, normlarını, yaratımlarını, kısacası kültürlerini ve belleklerini aktarmada kullandıkları iletişim araçları olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu bakımdan halayın geçmişten günümüze serüveninin bütüncül biçimde anlaşılabilmesi için çalışmada ortaya konulan temellerinin sosyokültürel ve iletişim boyutlarıyla da değer-

lendirilmesi gerekmektedir. Bu çerçevede çalışmanın bu kısmında, halayın sosyokültürel ve psikolojik çerçevede hangi temel gereksinimlerden kaynaklandığının ve başlıca işlevlerinin, sosyal yönünün, kültürel göstergeler ve iletişim formları olarak başlıca niteliklerinin, kısacası her bir performans için belirleyici olan başat paradigmaların ne olduğu çerçevesinde de değerlendirilmesi yerinde olacaktır. Böylece halayları, bereket esaslı kuttörenlerden mi yoksa askerî düzen esaslı disiplin algısından mı kaynaklanmış olduğu varsayım ya da tartışmalarından öte, aslında tüm bu olguları kısım kısım bünyesinde toplayan, bu yönüyle Türk inançlarının, yaşam biçimlerinin, iletişim modellerinin çeşitli düzeylerini içeren göstergeler olarak bütüncül biçimde çözümlemek daha sağlıklı sonuçlara ulaşılabilmesine olanak sağlayacaktır.

Gösterge düzleminde değerlendirmek istediğimizde halayı; toplu halde, oyuncuların parmak, el, kol ya da omuz üzerinden birbirlerine bağlı ve yönetici konumundaki *halaybaşı*nın komutları doğrultusunda hep birlikte oyun disiplini içinde icra edilen, toplu halde sergilenen çeşitli davranış ve figürlerin sembolize edildiği dayanışma olgusunun ifadesi olarak başlı başına bir kültürel göstergeler sistemi şeklinde değerlendirmek mümkündür. Sıralı ve hiyerarşik bir düzende el ele vererek bir arada, topluca hareket etme ve böylece bir şeyin üstesinden gelme, bireyi erginleştirme ve statü olarak öne çıkarma, halayların başlıca kültürel göstergesel özelliklerindendir. Kültürel gösterge birimleri olarak birlik ve beraberliği, bağlayıcılığı, yardımlaşma ve dayanışmayı, toplulukla, uyum içinde hareket ederken düzeni ve disiplini temsil etmesi gibi yerleşik özellikleri aynı zamanda, halayların diğer dans formlardan ayırt edilebilmesini sağlayan başlıca özelliklerini de oluşturmaktadır. Söz konusu edilen tüm bu özellikleri halayların, her şeyden önce, bireysel ve toplumsal düzeyde birer iletişim formu ve süreci, bunun da ötesinde kültürel göstergeler bütünü olarak çözümlenmesini gerektirmektedir.

Bu doğrultuda halayların tek tek icralarının kültürel iletişim süreçlerine ve göstergelere karşılık geldiği gibi her bir halay icrasının da müstakil bir paylaşım bağlamına ve bu doğrultuda kültürel iletişim ve göstergeler düzenine karşılık geldiği belirtilmelidir. Dolayısıyla halaylar sadece oyuncular arasında değil icra edildiği bağlamlarda etkileşim halinde bulunan bütün bireyler arasında da bir ortaklaşmanın, dayanışmanın, sevinç ve coşku paylaşımının sembolüdür (Önder, 2001: 90). Halaylar aracılığıyla bireylerin -özellikle *halaybaşılık* müessesesi aracılığıyla- kendilerini topluluk önünde ifade etme ve kanıtlama ihtiyaçlarının giderilmesi, düğün bağlamlarında ise aralarında dargınlık bulunan bireylerin birlikte oynamaya zorlanarak sosyal psikolojik çerçevede oluşan çeşitli tatsızlıkların ve dargınlıkların giderilmesi gibi işlevleri yerine getirdikleri görülmektedir. Öte yandan çeşitli kültürel bağlamlarda söz konusu geçiş dönemini (düğün nişan, sünnet, bayram, vb.) kutlamak üzere halayda birleşmenin bir tercih değil adeta bir zorunluk halini alabildiği de görülmektedir. Bu bakımdan törenlerde oyun oynamak toplumun kendi arasında oluşturduğu informel kurallar kapsamında zorunlu olmakta, herhangi bir halay ortamında, oynaması istenip de oyuna kalkmayan kişi hoş karşılanmamakta, hatta toplum tarafından dışlanma tehlikesiyle de karşı karşıya kalabilmektedir (Güzeloğulları, 2005: 111-117).

İşlevlerinin, zaman karşısında düzenin korunmasını, ölümsüzlüğün ve sonsuz döngünün sağlanmasını temsilen en eski kuttörensel eylemlerden kaynaklandığı açıkça görülebilen halaylar aynı zamanda, inançların, geleneksel dünya görüşünün, tarihî gerçekliklerin, bireyin ve

bireylerin bir araya gelerek oluşturdukları grubun anılarının ve öykülerinin kuşaklararası aktarımının estetik bir düzeyde gerçekleşmesine araç edilen harekete dayalı iletişim formları olarak da dikkat çekmektedir. Bu çerçevede çeşitli kuttörenlerin türlü bölümlerini oluşturan temel halay formlarının sonraki yüzyıllarda ilgili sosyokültürel bağlamdaki olayları, düşünceleri ve değerleri de bünyesine katarak yeniden yapılandırılmış bir kompozisyon içinde halay türlerini ve bölümlerini ortaya çıkarmış olduğu düşünülebilir. Böylece asırlar içindeki gelişmeler, geniş zenginlikteki halay repertuvarını oluşturmuş olmalıdır. Çalışma boyunca tartışıldığı üzere çeşitli kuttörenlerin yansımaları olarak değerlendirilen el ele tutuşmuş, sıra halinde dans eden insan figürlerinin Türklerin Orta Asya'da ve Anadolu'da en eski dönemlerde yaşadığı coğrafi bölgelerden elde edilen arkeolojik buluntular üzerinden de takip edilebilmesi (Görsel-20; Uzunoğlu, vd., 1993: 43'den aktaran Çetin, 2010: 191; Hoppál, 2020: 57, 94;) bununla ilgilidir.

Türklerin Anadolu'dan Orta Asya'ya olduğu kadar Orta Asya'dan Anadolu'ya çağlar boyunca gerçekleşen, topluca ve uyum gerektiren bir davranış olan göç yolculuklarının ve bu doğrultudaki hareketlerinin bir grup davranışı olarak -bireylerinin zihnindeki birliktelik hissini kuvvetlendiren- halaylarla sembolize edildiği anlaşılmaktadır. Grup halinde icra edilen sıra danslarında ana iskeletin düzen, disiplin, uyum ve tekrarlar üzerine kurulu olması ile uzun asırlar boyunca göçerevli yaşamış bir toplum olan Türkler için halayın sembolik anlamı arasındaki en zorlu gerçekliklerden başlayarak estetik bir sembolizme uzanan ilişkiler ağının daha iyi anlaşılabilmesi için her bir halay icrasının da bu doğrultuda değerlendirilmesi gerekmektedir. Bahsedilen kökenleriyle halay, Türklerin tarihî ve coğrafi yolculukları bağlamında çok çeşitli bölgelerle birlikte özellikle Anadolu'da yüzyıllar içinde yeni formlar kazanmıştır. Her bir olay ya da duygu, oluşan yeni alt formlarla zenginleşerek zengin bir halay repertuvarını doğurmuştur. Böylece halay, Türklerin duygularını harekete dayalı ve estetik biçimde dışa vurma biçimlerinin oldukça yerleşik bir formuna, sonuç olarak da kültürel bir iletişim türüne dönüşmüştür.

Bu çerçevede örneğin, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya belki de son toplu göç gruplarından birini temsil eden Barakların *Kaba Oyunları* şeklinde adlandırılan halayları, muazzam kültürel gösterge ve sembolik iletişim formları olarak dikkat çekmektedir. Gaziantep Yöresi halay geleneğindeki halay icra formlarından yalnızca biri olan ve yörede icrası sırasındaki hızları, tavırları, davul vuruşları, ezgileri ve adım giderlerindeki çeşitliliklere göre "Tüm Kaba", "Yarım Kaba" ve "Ağır Halay" gibi adlarla da anılan *Kaba Halaylar* oyun yapısı ve karakteri bakımından ele alındığında bu halayların, Barak Türklerinin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına göçü ile Anadolu'daki yaşam öykülerini ve anılarını yansıtan bir arka plana sahip olduğu anlaşılmaktadır.

"Yürüme", "Gezinme" ve "Çökme" adım cümlelerinden oluşan *Kabalar*daki bu üçlü yapı incelendiğinde "Yürüme" bölümünde Türkmenlerin göçe başlamalarının, "Gezinme" bölümünde Türkmenlerin iskân edeceği toprakları tespit etme gayretlerinin, "Çökme" bölümünde ise yerleşim alanına karar verdikleri "Barak" bölgesini yurt edinme süreçlerinin canlandırılıp anlatılmakta olduğu anlaşılmaktadır. Aynı yapıdaki oyunların yalnızca Gaziantep'te değil yöre içerisindeki farklı bölgelerde de benzer ya da farklı ezgilerle, hareketlerle icra edildiği görülmektedir. Örneğin, Kaba oyunlarının Amik Ovasındaki icraları *Amik Kabası* olarak anılırken Çukurova Bölgesine yakın kısımlarda icra edilen Kaba oyunlarına Çukurova

Kabası ya da *Gâvur Dağı Kabası*, Kilis bölgesinde icra edilenlere ise *Kilis Kabası* adı verilmektedir. Bu çerçevede otuz dört farklı ad ve formla karşımıza çıkan ve genellikle erkekler tarafından icra edilen *Kabalar*, halaybaşının kendi hünerlerini açıkça ortaya koyduğu, sadece halaybaşının şahsi figürlerinin izlendiği, diğer oyuncuların ise psikolojik yönden halaybaşına destek vermek suretiyle eşlik ettiği halay icraları olarak dikkat çekmektedir (Güzeloğulları, 2005: 83-84; Ertural, 2006: 46-47). Bu bakımdan her farklı bölgedeki çeşitli icra biçimlerindeki sembolik, estetik, kültürel iletişim ve gösterge özelliklerindeki çeşitlenmeler, Türkmenlerin Orta Asya'dan Anadolu topraklarına göçü sırasında dağıldıkları her farklı bölgede, uzun ve meşakkatli göç yolculukları sırasında ve sonrasında karşılaştıkları güçlükleri ve şahit oldukları bireysel kahramanlıkları, duyguları, kendi kültürel ve iletişim algıları kapsamında birer motife, harekete dönüştürerek çeşitli icralarda zenginleştirip çeşitlendirerek *Kaba* repertuvarını oluşturmuş oldukları anlaşılmaktadır.

Türkmenlerin Orta Asya'dan Anadolu'ya asırlar boyu süren ve Anadolu'da da devam eden yolculuklarının her bir ânının ve katmanının *Kaba Oyunu* adı verilen hareket birimlerine kaydedilerek kuşaktan kuşağa aktarıldığı görülmektedir. Bu nitelikleriyle *Kabalar*, Barak Türklerinin kültürel hafızasının, biriktirdikleri bilgi ve tecrübelerinin, asırlar içinde buna eklenen inançlarının, türlü anlatmalarının ve hareketlerinin estetize ve sembolize edilerek kuşaklar arasında aktarımlarıdır. Bu örneği ve durumu herhangi bir bölgedeki herhangi bir halay alt formu ve bunun eş ve/veya benzer metinleri kapsamında da inceleyip değerlendirmek mümkündür. Bu bakımdan konunun, bireyin toplum içinde erginleşmesi ve liderlik statüsünü kazanması sürecinin kültürel ve sembolik bir göstergesi olarak *halaybaşılık* müessesesi çerçevesinde genişletilerek ele alınması da mümkündür. Çünkü halayların icrası esasen, baştan sona bir erginleşme ve statü performansıdır.

Nitekim halayda bireysel ve toplumsal açıdan bir erginlenme, statü bildirgesi ve değişiminin daima ön plana çıktığı görülmektedir ki halaydaki hiyerarşik düzen, bunun en belirgin yansımasıdır. Bu çerçevede, örneğin, bir eğlencede, halay çekileceği zaman hem yaşlı hem de oyunlar konusunda otorite kurmuş olan "en iyi" oyunculara teklif götürülmektedir. Öyle ki kimi zaman bir halayı çekmesi için o oyundaki icrasıyla ünlenmiş kişinin gece yatağından kaldırılıp getirildiği bile görülebilmektedir. Halaylarında gözlenen statü dağılımı ve buna bağlı olarak yürütülen roller, halaycıların, bu oyunları teşkilatlı bir grup ruhu içerisinde sergilediklerini göstermektedir ki bu statü ve rol dağılımı, halaylarının belirli bir düzen, disiplin ve estetik içerisinde icra edilmesine de imkân vermektedir (Önder, 2001: 90-91).

Bu çerçevede geleneksel bağlamlarda halay icra edileceği zaman oyuncular özenle seçilmiş olsa bile şayet başa geçirilen oyuncu takımda kendisinden daha "muktedir" bir oyuncunun varlığını sezerse derhal başı ona terk ederek ikinciliğe ya da ortalara, hatta *poççikliğe* geçmektedir (Sarısözen, 1971: 1773'den aktaran Turan, 2001: 17). Böylece halay icrası sosyokültürel bağlamda izleme ve *koltuktan öğrenme* anlayışıyla gelişmektedir. Bu doğrultuda halay çeken her kişinin *ekipbaşı/halaybaşı* olamadığı ve ekipbaşılığın bir otorite anlamı taşıdığı, yöneticinin yardımcısı olan *başaltı*nın oyun ekibini ve halayı yönettiği, ekibin düzenini en iyi sağlayan, sergilenen halay konusunda bilgi ve yetenek sahibi olan *ortanca*nın ve nihayet ekibin sonundaki, oyunu düzenlemek ve ekip başı ile ortancaya yardımcı olmak üzere

pöççük/poççik adı verilen kişinin bu doğrultuda sosyal statü ve hiyerarşi gözetilerek oyun içinde rol aldığı görülmektedir.

Halay oyunlarında *başaltı* olmak ileride *halaybaşı* olmaya aday olunduğunun da belirtisidir. *Başaltı* konumundaki birey bir süre sonra *halaybaşı* olduğunda, en bilgili kişi konumunda, toplumun oyun aktivitesinin sorumlusu ve idarecisi olarak yeni bireylerin eğitilmesine öncülük etmektedir. Böylece birey çeşitli bağlamlarda icra edilen halaylarda bire bir aldığı bu eğitim kapsamında sıranın sonundan başlayarak -yeteneği ile de doğru orantılı olarak- hem oyundaki hem de toplumdaki yerini (statüsünü) gitgide ilerletmekte ve nihayet *halaybaşı* olabilmektedir. Bu çerçevede geleneksel dansların doğal icra ortamlarında izleme yoluyla ve birebir uygulama esasındaki icralarıyla genç nesillere aktarılması sürecinde izlenmesi gereken geleneksel kurallar bulunmaktadır. *Koltuktan öğrenme* geleneği bu bağlamda, geleneksel danslar içinde özellikle halaylarda, bütünüyle bir statü gelişimine ve ustalaşma sürecine karşılık gelmektedir. Halayda daire, yarım daire ya da halka formuyla oluşturulan bu düzende herkesin yeri bellidir ve zincirin halkalarındaki belirliliklerin her bir unsuru aslında kültürel birer göstergedir. Tüm bu özellikleriyle şüphesiz halaylardaki dizilim, herkesin yerini ve statüsünü bildiği bir toplumsal, kuttörensel ve/veya askerî düzen algısının sembolik temsilidir (Ünlü, 2009: 68-70).

Buradaki öğrenme sürecinin genç adaya dans etmeyi, davul çalmayı, dramatik teknikleri ve toplumun mitolojisini öğreten yaşlı Şamanların *usta-çırak* ilişkisi esaslı eğitim sistemiyle ilişkilendirilmesi de mümkündür. Türk halk danslarının geleneksel ortamlarında soydan gelen dansçılık olgusu, genç adayı potansiyel bir usta dansçı adayı da yapmaktadır. Bu, Şamanlıkta da genetik olarak sürüp giden bir anlayıştır ki soylarında Şaman olan bireyler topluluk tarafından potansiyel birer Şaman adayı olarak görülür. Şamanlıkta bu pratik uygulamalar bütününün öğrenilmesi bir okuldan ziyade içeriğinde yalnızca salt metinleri değil gösteri, imge ve simgeleri de barındıran, usta çırak ilişkisine dayalı, Şaman adayı ve yaşlı Şamanın bir arada geçireceği bir süreç niteliğini taşımaktadır (Bayat,2009: 97). Böylece, Şamanlığın ve geleneksel sanatların temel pratik eğitim metotlarından biri olan usta-çırak ilişkisi, halk danslarında, yerel dansların nesilden nesile aktarılmasındaki temel eğitim şekli olan, usta bir kişiyi takip ederek birebir tecrübe etmek yoluyla bilgilenmek şeklinde tanımlayabileceğimiz *koltuktan öğrenme* geleneği ile karşımıza çıkmaktadır (Özbilgin, 1998: 324-325'ten aktaran Ünlü, 2009: 69-70). Koltuktan öğrenme sürecinde başarıya ulaşan ve topluluğun dans geleneği konusunda artık ustalar arasında görülen adaylar, toplumda ve toplumun geleneksel dans icralarında söz sahibi olan, yöresel müzikler eşliğinde doğal ortamlarda, yerel adım yapılarına uygun, ustalarından aldığı imge ve simgeleri içlerinden geldiği gibi dans pratiğine uygulayan usta kişiler haline gelmektedir (Sönmez, 2015: 181-182).

Bu kapsamda yine, geleneksel kültürün önemli unsurlarından biri olan doğaçlamanın halay kapsamında oldukça sınırlı bir şekilde de olsa yer bulabildiği görülmektedir. Halayda her hareketin ve olgunun intizamen belli ve bir düzen kapsamında olması, tüm hareketlerin ve motiflerin *halaybaşı*nın kontrolü altında adeta her an denetlenmesi söz konusudur. Komut dışında belirli bölümlerde sıradan/halkadan koparak kendi bireysel tavır, tutum ya da figürlerini ortaya koyabilen kişi ancak *halaybaşı*dır. Birey, belirli bir olgunluğa ve yetkinliğe

kavuştuğunda, yönetici konumunda bulunduğunda bireysel tavrını, tutumunu ortaya koyabilmektedir ancak bu bireysel tavrı sergilerken bile *koltuk*la arasında bir mendil veya poşu bulundurarak grupla, yani toplumla bağını koparmamaktadır (Demirsipahi, 1975: 235).

Dansın grup koordinasyonu sağlama özelliği ve özellikle de toplu danslardaki harekette uyum zorunluluğu halayda adeta üst düzeydedir. Halaydakiler bu sebeple hem kendi hareketlerini düzgün ve koordineli yaparken, hem de göz ucuyla takip ettiği grup üyeleri ile kendi hareketinin koordinasyonuna dikkat etmelidir. Böylece hareket anlamında bir grup koordinasyonu sağlanmaktadır (Eroğlu, 2017: 223). Bu durum sembolik olarak bireyin grup koordinasyonunu sağlaması, topluma ait olması ve onun bilgisini yeteri kadar öğrenmesi çerçevesinde bir *erginlenme* sürecine karşılık gelmektedir.

Bütün bu özellikleriyle halayın Türk kültür tarihinde iletişimsel sembollerin karışımı ve bir kavramsallaştırma aracı olarak kendine özgü bir iletişim aracına, kendisi dışındaki çeşitli sözsüz iletişim ve dil ötesi unsurlara ve böylece de göstergebilimsel bir sisteme dönüşmüş olduğu anlaşılmaktadır. Bu bakımdan halayların ilk olarak ortaya çıkışlarındaki antropolojik ve etnolojik temellerin yanında, asırlar içinde kültürel bir iletişim aracına dönüşmesine yol açan, ilgili grup bağlamında yansıttığı sosyolojik, psikolojik ve sosyal psikolojik yönlerinin de dikkate alınması gerekmektedir. Bu bakımdan kültürel birer gösterge, sembol olarak halayların her bir unsurunun bu çerçevede ayrı ayrı değerlendirilmesi gereken kültürel gösterge ve iletişim temelli olgulara karşılık geldiği özellikle ve tekraren vurgulanmalıdır.

Buradan hareketle dansın, içinde yaratılıp icra edildiği toplumun ve grubun özelliklerini yansıtan ve gereksinimlerini karşılayan bir sistem olarak yine ilgili bağlam çerçevesindeki görünümlerinden hareketle, çeşitli disiplinlerin bilgi birikiminden ve türlü yaklaşımlardan hareketle değerlendirilmesi gereken çok yönlü, disiplinlerarası bir konu olduğu belirtilmelidir. Bu yaklaşımla ve folklor odağında gerçekleştirilecek geleneksel dans çalışmalarının, alanda yeni araştırma konularını ve yaklaşımları doğuracağı ve böylece bir disiplin olarak folklorun sınırlarını ve kuramsal zenginliğini daha da belirginleştireceği kuşkusuzdur.

Sonuç

Kültürel serüvenini ana çizgileriyle ortaya koymaya çalıştığımız halay formu, dansın her şeyden önce bireyin ve toplumun birlikteliğinin, kendini tanıma, koruma, doğayı ve evreni anlama ve anlamlandırma çabasının, estetik anlayışının, kısacası varlık ve düşünce tarihinin kültürel iletişim ve gösterge boyutlarıyla sembolik temsillerine dönüşebildiğini göstermektedir. Bu bakımdan, folklorun yalnızca geleneksel dansları karşılamayan, çok daha geniş kültür konularını inceleyip çözümleyen bilimsel bir disiplin olduğuna işaret eden *folklor halay değildir* duvar yazısının -vurgulamak istediği stratejik işlevinden bağımsız olarak düşünüldüğünde- aslında teknik olarak halaya karşı bir bayağılaştırma söylemini de bünyesinde barındırdığını belirtmek mümkündür. Oysa çalışma aracılığıyla paylaşılan bulguların da gösterdiği üzere folkloru halaya indirgemenin yanlışlığıyla birlikte geleneksel dansların da folklorun inceleme alanına giren konular içinde bayağılaştırılabilecek kültürel olgulardan çok daha derinlikli özelliklere sahip olduğu açıktır. Kendisiyle çoğu zaman yanlış biçimde

özdeşleştirilen ve adlandırılmasında bile bu yanlışla eşleştirilebilen bir disiplin olarak folklorun en az ilgi gösterip incelediği konuların başında geleneksel dansların geliyor olması da bu kapsamda ilginç bir durumdur.

Halaylar, icra edildikleri çeşitli ortamlarda oluşturulan adeta bir iç bağlam şeklinde belirerek özünde paylaşımı, düzeni, disiplini, üstesinden gelmeyi, başarmayı ve tüm bunların odağında bir kutlamayı içermektedir. Bu yönüyle halay ve bu forma bağlı çeşitli dansların, toplumun çeşitli tehlikelere karşı el ele, kol kola, omuz omuza vererek sorunu giderme, birlikte üstesinden gelme, doğa ve doğaüstü güçlerle aralarındaki ilişkileri dengede tutma esasına dayalı düşüncelerinin birer dışavurumu olarak Türk inanç ve kültür tarihinin, tespit edilebilen en eski dönemlerinden günümüze kadar çeşitlenerek varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır. Türk kültür ve inanç tarihinde halay, çeşitli nedenlerle gerçekleştirilen "ilk kutlama"nın canlandırılmasına, Tanrı'dan kut alma ve esenlik dileme ritüellerine temellenen bir hareket/eylem formuna karşılık gelmektedir.

Başlangıçta evrendeki, doğadaki değişim ve dönüşümleri yönetme, bu çerçevedeki geçiş süreçlerini başarıyla tamamlama, düzeni koruyarak düzensizliği giderme durumlarında başvurulan kuttörensel bir eylem şeklinde beliren halayın kaos ve kozmos birlikteliği esasına dayalı bu mitolojik ve dikotomik işlevleri zamanla formel yapısına da sinmiştir. Halayın soyut karakterindeki dengeleyicilik olgusu böylece kültürel göstergelere de dönüşerek somutlaşmıştır. Toplumun çeşitli tehlikelere ya da olgulara, odaklara karşı birlikte hareket etmesi/etmesi gerektiği, el ele, kol kola ve omuz omuza vererek düzensizliğin üstesinden gelmesi, üstesinden geldiğinde ise bunu kutlaması, soyut ve somut anlamda nesnel bir yerden başka bir yere, bölgeye, yaratıcıya, başka bir âleme hareket etmesi, göç etmesi, göstergesel olarak halayın kültür ve inanç temellerini oluşturmaktadır.

Kültürel gösterge düzleminde halay, yalnızca bir kutlama aracı olarak değil bireye ve topluma ait çok çeşitli olguların, kültür tarihinin üzerinde kümelendiği ve listelendiği kültürel bir harita şeklinde belirmektedir. Bu kapsamda halayın eğitim, toplumsal statü belirteci, eğlence, güvenlik, düzen, bir arada bulunma, imece, toplumun ve bireyin olgunlaşma sürecinin ve geleneksel bilginin muhafaza edilmesi gibi başlıca işlevlerle kültürel iletişim ve göstergeler sistemi bütününlüğünde yapılandığı anlaşılmaktadır. Halaydaki bireysellikten toplumsal statü bildirgesine uzanan zincirin halkası niteliğindeki her bir unsurun uyum, düzen, denge ve disiplin içindeki hareketleri ve bu hareketlerin denetimi toplumun ne zaman, nerede, neyi, nasıl ve kimin önderliğinde yapacağının bilgisinin muhafaza edilerek yüzyıllarca nesilden nesile bir iletişim formu ve süreci bağlamında aktarıldığına işaret etmektedir.

Çalışma kapsamında vurgulanan tüm özellikleri, halayın Türk kültür tarihi içinde bireysellikten toplumsallığa, birey olarak savunma ve güvenlikten toplumsal bütünlük askerî teşkilat ve vatanı koruma algıları çerçevesinde dikkat çekici kültürel bir serüvene sahip olduğunu göstermektedir. Bu bakımdan *halaybaşı* ile *alay*ı arasındaki ilişki, kültürün bireysel ve toplumsal yönünü ve seviyelerini çarpıcı bir şekilde temsil etmektedir. Nerede hangi adımın atılacağı, hangi oyuna geçileceği, hangi motiflerin icra edileceği, bunların geleneksel bilgi olarak yüzyıllar boyunca şekillenerek estetik bir temsil alanı olarak halaya yansımış olması, halayı bütünüyle kültürel göstergesel ve felsefi bir sistem, bir iletişim aracı ve süreci halinde

ele alınmasını zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla da halaylarla ilgili bir konu incelenirken iletişim çalışmaları, sosyoloji, psikoloji ve diğer çeşitli kültürel araştırma ve inceleme disiplinlerinin temel yaklaşımları odağında disiplinlerarası ve bütüncül biçimde ele alınması sonucu daha sağlıklı sonuçlara ulaşılacağı açıktır.

Estetik ve iletişimsel bir alt formun kültürel serüvenini, insan ve toplum yaşamında tuttuğu yeri, onun sanatsal ve estetik özelliklerini, işlevlerini, iletişimsel niteliklerini, antropolojik, etnolojik, sosyolojik, psikolojik, sosyal psikolojik, teolojik boyutlarını; kısacası folklor çerçevesinde bütüncül biçimde, çeşitli yönleriyle incelenip çözümlenmesini sağlayacak yaklaşımların da yine ancak folklorun kendi bünyesinden ve onu inceleyip çözümleme işiyle uğraşan araştırmacıların üretecekleri yeni paradigmalardan kaynaklanacağını da özellikle belirtmek gerekmektedir. Disiplinlerarası bir kültürel araştırma ve inceleme disiplini olarak folklor ancak bu şekilde disipliner temellerini sağlamlaştıracak ve gitgide disiplinlerarasılaşan dünyada ve bilimsel rekabet ortamında varlığını sürdürebilecektir.

Bu çerçevede örneğin, günümüze kadar *motif* kavramının daha çok anlatılar ya da maddi kültür ürünleri üzerinden değerlendirilmeye çalışılmış olmasına karşın geleneksel danslardaki her bir hareketin de *motif* olarak kültür tarihi içinde kümelendiği katmanlara karşılık gelen birimler olarak incelenmeyi beklediğini belirtmek gerekmektedir. Türk halk oyunlarının tamamında ortak davranışlar olarak beliren çökme, sekme, hoplama, titreme ve yürüme hareket biçimlerinin temel kültürel semiyotik nitelikleri nelerdir? Bu hareketlerden hangileri hangi oyunlarda, hangi bağlamlarda, anlamlarda ve sıralamayla kullanılmaktadır? Bunlarda genel bir formel ya da semiyotik yapı var mıdır? Söz konusu davranışların Türk inançlarıyla, kabulleriyle, Türklerin yaşadıkları ve yaşattıkları tarihî olaylarla, Türk sosyolojisi ve sosyal psikolojisiyle ilişkileri nelerdir? Geleneksel danslarla ilgili yapılacak yeni çalışmalarda bu ve benzeri sorulardan yola çıkılarak çeşitli hareket formlarının incelenmesi ve çözümlenmesi, alanda yapılacak yeni çalışmalarda kullanılabilecek yeni yaklaşımların ve paradigmaların doğmasını da kolaylaştıracaktır.

Kültürel ögeler ve onların yaratıldıkları, icra edildikleri bağlamlar ve işlevleri sürekli değişmektedir. Folklor, bu değişim ve dönüşümleri incelerken bunların yalnızca nedenlerinin ve sonuçlarının değil ne anlama geldiklerinin de çözümüne odaklanmalıdır. Geleneksel danslar içinde bir alt birim olarak halay formu hem içinde yaşanılan dünyadan kutsal olana ve "dışarıya" doğru soyut bir yolculuğu hem de nesnel anlamda yeryüzündeki ve çağlar arasındaki göçü kültürel hareket boyutunda temsil etmektedir. Halayların Türk inanç ve kültür tarihi kapsamında Orta Asya'dan Anadolu'ya, Anadolu'dan Orta Asya'ya ya da her iki coğrafi bölge arasındaki karşılıklı gerçekleşen uzun soluklu kültürel serüvenini şimdilik yalnızca sınırlı kaynaklar ve bulgular üzerinden takip edebilmemiz mümkün görünmektedir. Bu nedenle halay konusunda daha kapsamlı değerlendirmelerde bulunabilmemiz için yeni bulgu ve incelemelere ihtiyaç duyulduğu açıktır. Konu hakkında gerçekleştirilecek yeni, bütüncül ve disiplinlerarası çalışmalar şüphesiz daha duru ve derinlikli bilgilere ulaşılmasını ve bu doğrultuda daha sistemli değerlendirmelerin yapılabilmesini, sonuç olarak bu çalışma kapsamında ele alınamayan, çözümlenemeyen ya da yanlış değerlendirilen çeşitli hususların aydınlatılabilmesini sağlayacaktır.

Notlar

1 Çalışmada *halay* ifadesiyle, günümüzde sıralı oyunların başlıca temsilcisi olan *halay* oyunu ile bu grup içinde büyük benzerlikler taşıması nedeniyle yer verdiğimiz *bar* ve *yallı* dans formları kastedilmektedir. Halayların, diğer iki formun neredeyse bütün özelliklerini de bünyesinde barındıran kapsayıcı ve temsil edici ana form olarak değerlendirilebileceğini belirtmek gerekmektedir. Bunlar arasında şekil, içerik, işlev ve estetik özellikleri bakımından elbette ki bazı farklılıklar bulunmaktadır ve bu üç form birbirlerinin birebir karşılığı değildir. Ancak, bunların aynı kökenden türediğine dair tespitlerimizi de paylaştığımız bu çalışmanın amacı halayın kökenleri ve ana formdan türeyen diğer formlardaki ortaklıklardan hareketle halayın kültürel serüvenini belirlemek olduğundan, bu farklılıklar bilinmekle birlikte, çalışmada detaylandırılmamıştır. Esasında horonların da dizi halinde, sıralı, tutuşmalı, daire ve yarım daire şeklinde oynanmaları, horoncu başının (çavuş) bulunması ve inanç kökenleri bakımından bu gruba dâhil edilmesi mümkündür. Ancak, teknik konulardaki birtakım farklılıklar nedeniyle bu çalışma kapsamında horonlar değerlendirilmemiştir.

Kaynaklar

Altıntuğ, M. (2013). Türk halk oyunlarında dansçı ve oyun etkileşiminin ürünü olan naraların göstergebilimsel yaklaşımla incelenmesi. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 12: 31-49.

And, M. (2012). *Oyun ve bügü. Türk kültüründe oyun kavramı*. (3. Baskı).İstanbul: Yapı Kredi.

Ataman, S. Y. (1975). *100 Türk halk oyunu*. İstanbul: Yapı ve Kredi.

Ataman, S. Y. (1987). Folklor araştırmaları açısından halk oyunlarımıza genel bir bakış ve ateş kültü ile ilgili oyunlar. *III. Milletlerarası Türk folklor kongresi bildirileri (II. Cilt: Halk Müziği, Oyun Tiyatro, Eğlence)* içinde (ss. 39-47). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Aymaz, V. (1998). *Halayların yapısal özellikleri ve yörelere göre dağılımı.* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken.

Beydili, C. (2004). *Türk mitolojisi ansiklopedik sözlük*. Ankara: Yurt.

Cengiz, S. A.-vd. (2017). 171 yaşındaki "folklor" sözcüğünün yanlış kullanımı üzerine Ankara'nın Çankaya ilçesinde bulunan Folklor Sokağı'nda bir alan çalışması. Erdal Hamarta, vd. (eds.) *II. INES Uluslararası Akademik Araştırmalar Kongresi* (INES-2017) *bildirileri* içinde (ss. 1698-1705). Ankara: Çizgi.

Çalışkan, H., vd. (2016). Tarihi ve kültürel değerlerin dans yoluyla topluma aktarımına ilişkin görüşlerin belirlenmesi: Eskişehir'in tarihi ve kültürel değerlerinin anlatımında "Tymbris'in dansı". *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 60: 319-325.

Çetin, C. (2006). Anadolu'da bereket kültü ve Anadolu Türk köylüsü seyirlik oyunlarına yansımaları. *Ankara Üniversitesi DTCF Dergisi*, 46 (1): 189-210.

Çiğdem, İ. S. (2003). *Türk halk oyunlarının inançsal kökenleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Çobanoğlu, Ö. (2001). Türkiye'de halkbilimi eğitim ve öğretiminde karşılaşılan güçlükler. *Türkbilig*, 2: 23-31.

Çobanoğlu, Ö. (2012). Türk mitolojisinde al dini ve okra ilişkisi. *38. ICANAS uluslararası Asya ve Kuzey Afrika çalışmaları kongresi bildirileri*. *Tarih ve medeniyetler tarihi* içinde (II. Cilt, ss. 981-986). Ankara: AKMBY.

Demir, E. (2008). *Doğu Anadolu Bölgesindeki halayların müziksel çözümlenmesi.* Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür.

Ekmekçioğlu, İ.-vd. (2001). *Türk halk oyunları*. İstanbul: Esin.

Eroğlu, T. (1994). *Doğu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi halk oyunları ve bu bölgelerdeki halayların folklorik incelemesi*. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Eroğlu, T. (2017). Dans kavramı ve dansın işlevi. *JASS*, 60: 215-226.

Ertural, M. S. (2006). *Gaziantep halk oyunları üzerine bir inceleme*. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Esin, E. (2001). *Türk kozmolojisine giriş*. İstanbul: Kabalcı.

Giurchescu, A.- Torp, L. (1991). Theory and methods in dance research: A European approach to the holistic study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23: 1-10.

Grau, A. (1998). Myths of origin. Alexandra Carter (ed.) *The Routledge dance studies reader* içinde (ss. 197-203). London: Routledge.

Günbulut, Ş. (1980) "Folklor" sözcüğünde anlam kayması. *Türk Dili*, 348: 604-607.

Güzeloğulları, N. (2005). *Gaziantep halk oyunlarının yapısı ve işlevleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Hanna, J. L. (1987). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. Chicago: The University of Chicago.

Hanna, J. L. (2001). The language of dance. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 72 (4): 40-45.

Honko, L. (1972). The problem of defining myth. *Scripta Instituti Donneriani Aboensis*, 6 (The Myth of the State): 7-19.

Hoppál, M. (2012). *Avrasya'da şamanlar*. B. Bayram-vd. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.

Hoppál, M. (2020). *Şamanlar ve semboller. Kaya resmi ve göstergebilim*. F. Sel (çev.). İstanbul: YKY.

Kaeppler, A. L. (1978). Dance in anthropological perspective. *Annual. Reviews of Anthropology*, 7: 31-49.

Kaeppler, A. L. (1991). American approaches to the study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23: 11-21.

Kaeppler, A. L. (1992). Dans. R. Bauman (ed), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments. A communications-centered handbook* içinde (ss. 196-203). Oxford: Oxford University.

Kaeppler, A. L. (2000). Dance ethnology and the anthropology of dance. *Dance Research Journal*, 32 (1): 116-125.

Koçkar, T. (1998), Çağlar boyunca iletişim sanatı olarak dans ve halk dansları. Ankara: Kültür Ofset.

Önder, E. (2001). Folklor sosyolojisi açısından Sivas halayları. *TÜBAR*, 20: 81-105.

Örnek, S. V. (1973). Türk halkbiliminin sorunları. *Türk Dili*, 27 (257): 385-391.

Özbilgin, M. Ö. (1995). *Türk halk oyunlarında tür ve biçim sorunu*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Öztürkmen, A. (2016). *Rakstan oyuna. Türkiye'de dansın modern halleri*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.

Peick, M. (2005) Dance as communication: messages sent and received through dance. *UW-L Journal of Undergraduate Research*, 7: 1-11.

Platon (2007). *Yasalar*. C. Şentuna-S. Babür (Çev.). İstanbul: Kabalcı (3. Baskı).

Radloff, W. (2008). *Türklük ve şamanlık*. A. Temir-vd. (Çev.). İstanbul: Örgün.

Rakočević, S. (2015). Ethnochoreology as an interdiscipline in a postdisciplinary Era: a historiography of dance scholarship in Serbia. *Yearbook for Traditional Music*, 47: 27-44.

Royce, A. P. (2003). Dans. M. Özarslan (Çev.). *Türkbilig*, 6: 163-172.

Sivrikaya, S. (2002). *Notalarıyla Elazığ yöresi halk oyunları, müzikleri*. Elazığ: Elazığ Kültür ve Yardımlaşma Derneği.

Somuncuoğlu, S. (2011a). *Saymalıtaş. Gökyüzü atları*. İstanbul: Ege.

Somuncuoğlu, S. (2011b). *Sibirya'dan Anadolu'ya taştaki Türkler*. İstanbul: Ege (3. Baskı).

Somuncuoğlu, S. (2012). *Damgaların göçü-kurgan*: *Ankara Güdül kaya resimleri*. İstanbul: Fabrika.

Sönmez, M. (2015). *Mitolojinin Türk halk oyunlarına yansıması*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Turan, Z. (2001). *Türk halk oyunları türlerinden halayların yapısal özellikleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Uzunkaya, E. (2005). *Halay türü oyunların özellikleri, dağılımı ve hareket yapılarının analizi.* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi.

Ünlü, Ö. B. (2009). *Dans tiyatrosunun oluşumunda dans antropolojisinden yararlanma yolları ve Anadolu danslarından model önerileri*. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Doktora Tezi.

Wulff, H. (2015). Anthropology of dance. James D. Wright (ed.) *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* içinde (2nd edition, Vol 5, pp. 666-670). Oxford: Elsevier.

Yılmaz, A. (2013). Saymalı Taş Petrogliflerindeki toy (şenlik) sahneleri üzerine. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 28 (1): 223-248.

Elektronik kaynaklar

URL-1: https://twitter.com/kurtbutpsycho/status/915693968276549634 (03.04.2020)

URL-2: https://sozluk.gov.tr/ (20.04.2020)

Yiğit, F. M. (2019). Türk kültüründe Halay, oyun ve kutlama. (10.04.2020) https://www.academia.edu/38476004/T%C3%9CRK_K%C3%9CLT%C3%9CR%C3%9CNDE_HALAY_OYUN_VE_KUTLAMA

Karakurt, D. (2011). *Türk söylence sözlüğü. Açıklamalı ansiklopedik mitoloji sözlüğü*. (15.04.2020) https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/00/TurkSoylenceSozlugu.pdf

Karakurt, D. (2012). *Türk mitoloji ansiklopedisi. Açıklamalı-resimli Türk söylence* sözlüğü. (15.04.2020) https://www.academia.edu/11557648/T%C3%BCrk_Mitoloji_Ansiklopedisi_Deniz_Karakurt_

Ek: Görseller



Görsel-1: *Sivas Devlet Tiyatrosu Bahçe Duvarı Yazısı*



Görsel-2: *Kuttörenlerde dairesel form*



Görsel-3: *Kuttörenlerde sıralı tutuşma*



Görsel-4: *Kuttörenlerde sıralı tutuşma*



Görsel-5: *Kuttörenlerde sıralı tutuşma*



Görsel-6: *Kuttörenlerde dairesel form*



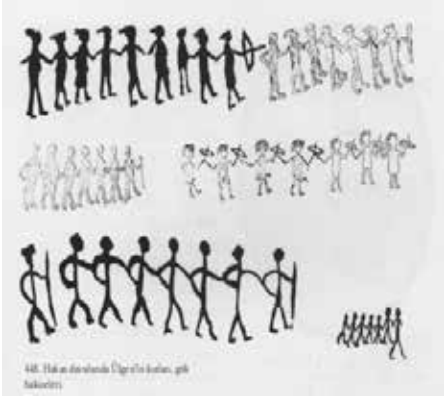
Görsel-7: *Kuttörenlerde dairesel form ve sıralı tutuşma*



Görsel-10: *Şaman davulu görselleri*



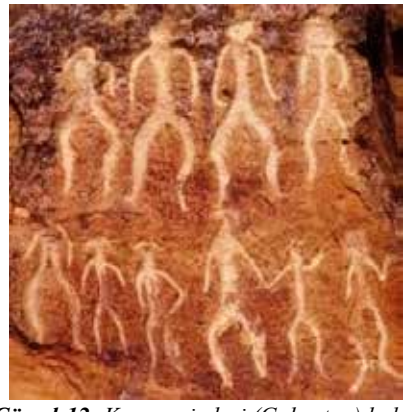
Görsel-8: *Şaman davulu görselleri*



Görsel-11: *Şaman davulu görselleri*



Görsel-9: *Şaman davulu görselleri*



Görsel-12: *Kaya resimleri (Gobustan) halay formu*



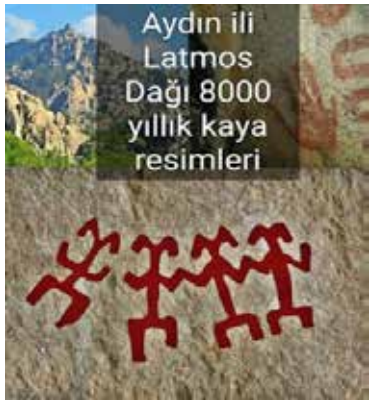
Görsel-13: *Kaya resimleri (Kazakistan-Tamgalısay) halay formu*



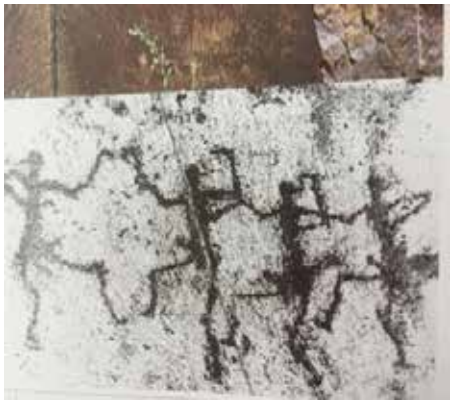
Görsel-16: *Kaya resimleri halay formu*



Görsel-14: *Kaya resimleri (Kazakistan-Tamgalısay) halay formunu çözümlenmiş biçimi*



Görsel-17: *Kaya resimleri (Aydın-Latmos Dağı) halay formu*



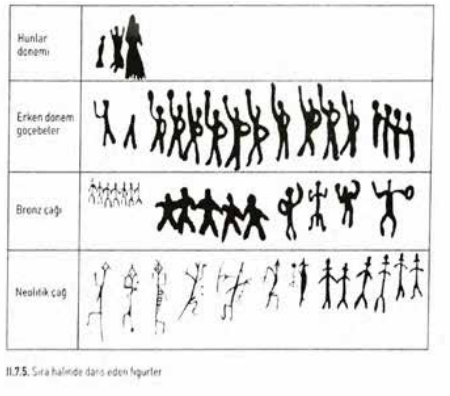
Görsel-15: *Kaya resimleri (Saymalıtaş-Kırgızistan) halay formu*



Görsel-18: *Kaya resimleri (Güdül-Türkiye) halay formu*



Görsel-19: *Buryat ongununda sıralı halay formu*



II.7.5. Sıra halinde dans eden figürler

Görsel-20*: Kaya resimlerinde sıra halinde dans eden insan figürleri*