KINA GECESİ RİTÜELİNDE ANLAMSAL İŞLEYİŞ: ÇAĞRIŞIMLAR, DÜŞÜNYAPILAR, DÖNÜŞÜMLER*

Semantic Processing in the Henna Night Ritual: Associations, Ideologies, Transformations

Doç. Dr. Şirin YILMAZ**

ÖZ

Geçiş törenleri, insanların içinde bulunduğu durumdan sıyrılarak yeni duruma, yeni hayata, yeni kimliğe erişmelerini sağlamak, kolaylaştırmak, onaylamak amacıyla, topluluğun geniş katılımıyla gerçekleşir. Türk kültüründe kına gecesi ritüeli, geçiş dönemlerinden evlilik törenlerinin bir parçasıdır. Kına gecesi, düğünden bir ya da iki gece önce pek çok yörede gelinin, bazı yerlerde damadın da ellerine, ayaklarına kına yakılarak, nikâhtan öncesi evliliğin resmen ilan edilmesine yönelik bir ritüeldir. Kına gecesi esasen, ilk olarak kadınlardan oluşan topluluğun icra ettiği ritüeli akla getirir. Gelin, ritüelin odağındadır. Orada anne baba evinden ayrılmanın hüznü, yeni evliliğin heyecanı ve neşesi, yeni hayata dair bilinmezlerin endişesine dair karmaşık duygularla bir araya gelmiş grubun dayanışması görülür. Söz konusu duygusal dayanışmanın, olaylar ve anlatılar dizgesinde art arda sergilendiği kına gecesi, bu yönüyle kadın kimliğinin dönüşümü bakımından ilgi çekici bir folklor olayıdır. Ayrıca, bu ritüel aidiyet duygusunu güçlendiren, eğlendiren, geleneksel bilgiyi diri tutan ve kültürel belleğe yerleştiren bir sosyal paylaşım ortamı sağlar. Her folklor performansı gibi kına gecesi de kendine özgü kalıplaşmış bir yapıya, yapı içinde sözel dokuya ve performansın varyantlaşmasını sağlayan farklı bağlam özelliklerine sahiptir. Yapısal dilbilim verilerine yaslanarak söylersek, bir tür kendine özgü/ özel dildir. Yazılı bir metnin, başka metinlerle açık veya örtük bağlantılar taşıması metinlerarası ilişkiler; verici ve alıcı arasında belirli bir sürede tamamlanan iletişim süreci de söylemlerarası ilişkiler taşır. Bu perspektifte kına gecesi kendine özgü yapısıyla geleneği, inançları, normları yansıtan ve kurumlaşmış eylemler dizgesi içinde katılımcılara belirli mesajlar verme amacıyla, her performansta tekrarlama, yeniden canlandırma, öykünme, farklı bağlamlarda farklı edimsel eylemler kazanma bakımından ayrıca metinlerarası/söylemlerarası bir düzeneğe sahiptir. Bu makalede kına gecesi metni yapısal olarak, neşeli, ritmik oyun havaları eşliğinde gerçekleşen başlangıç, müzik ritminin düşüp duygusal yoğunluğun yükselerek evliliğin sabitlendiği kına ve yoğunlaşmış duyguların çözülüp müzik ritminin yeniden yükseldiği bitiriş olmak üzere üç kesit halinde incelenmektedir. Performans tutumunun belirleyicisi olarak hem dinsel hem de seküler referanslar eşliğinde gerçekleşen müzikal, sözel ve davranışsal izlekler, grubun sosyal ve dinî eğilimlerine göre ritüelin bağlamını değiştirmekte, yapının ana gövdesini oluşturan her bir kesitinin de yapısını çeşitlendirmektedir. Dolayısıyla bu kesitte ortaya konan söylem birimi, ritüel öznesi olan gelinin ve kimi yerde damadın da bedensel ifadelerinin belirleyicisi konumuna gelerek somutluk kazanır, düşünyapı birimler, kültürel göstergeler üretir. Bu çalışma kapsamında kına gecesi ritüeli, Ankara/Nallıhan'da ve Ankara/Çankaya'da gözlemlenen kına gecesi performansı ve yazılı kaynaklardan elde edilen örnekler üzerinden incelenmiştir. Farklı bağlamlarda sergilenen metinlerin farklı biçemler, anlamlar, izlek örgüleri ürettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler

Folklor, metinlerarasılık, söylemlerarasılık, performans, kına gecesi.

ABSTRACT

Rites of passage take place with the broad participation of the community in order to ensure that people can access the new situation, new life and new identity by getting out of the situation they are in. The henna night ritual is a part of marriage ceremonies in the transitional periods in Turkish culture. Henna night is a ritual for the official announcement of marriage before the wedding by applying henna on the hands and feet of the bride and in some places of groom too, in a one or two of nights before the wedding. Henna night essentially brings to mind the ritual performed by the community of women first. The bride is at the center of the ritual. There is the solidarity of the group, which has come together with the sadness of leaving the parents' home, the excitement and joy of the new marriage, and the complex feelings of the anxiety about the new life. The henna

* Geliş tarihi: 25 Ocak 2020 - Kabul tarihi: 15 Mart 2020
Yılmaz, Şirin. "Kına Gecesi Ritüelinde Anlamsal İşleyiş: Çağrışımlar, Düşünyapılar, Dönüşümler" *Millî Folklor* 125 (Bahar 2020): 163-176

** Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Halkbilimi Bölümü, Ankara/Türkiye, sirinyo@hacettepe.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-6038-0971

night, where the mentioned emotional solidarity is displayed consecutively in the system of events and narratives, is an interesting folklore event in terms of the transformation of women's identity. In addition, this ritual provides a social sharing environment that strengthens, entertains, keeps traditional knowledge alive and places it in cultural memory. Like every folklore performance, henna night has a unique stereotyped structure, verbal texture within the structure and different context features that enable the performance to be variant. Based on structural linguistics data, it is a kind of unique language. The fact that a written text carries explicit or implicit links with other texts implies intertextuality and on the other hand, the communication process completed between the transmitter and the receiver in a certain period of time also carries interdiscourse relationships. In this perspective, henna night has an intertextual / interdiscourse mechanism in terms of repetition, re-enactment, emulation, and different performative actions in different contexts in order to convey specific messages to the participants within the set of actions that reflect tradition, beliefs, norms and with its unique structure. In this article, the text of henna night is structurally analysed in three sections: the beginning, which is accompanied by cheerful, rhythmic traditional dance music, the henna application where the rhythm of music falls and the emotional intensity increases, the marriage is fixed, and the ending in which concentrated emotions are solved and the rhythm of music rises again. Musical, verbal and behavioral tracks, accompanied by both religious and secular references as the determinants of performance attitude, change the context of the ritual according to the social and religious tendencies of the group and diversify the structure of each section of the structure that forms the main body. Therefore, the discourse unit set forth in this section becomes the determinant of the bodily expressions of the bride and in some places of the groom, who is the ritual subject, and gains tangibility, produces ideological units and cultural indicators. Within the scope of this study, the henna night ritual has been examined through the henna night performance observed in Ankara / Nallıhan and Ankara / Çankaya and examples from written sources as well.

Key Words
Folklore, intertextuality, interdiscursivity, performance, henna night.

Giriş

Folklorun, müstakil bir araştırma alanı olarak kabul gördüğü ilk dönemlerde yapılan çalışmalar, çoğunlukla halk edebiyatı verimlerine, metin derleme ve incelemeye odaklanmıştır. Bu durum zamanla, folklor metinlerinin, sosyal amaçların bir araya getirdiği topluluk içindeki iletişimsel süreçlerin ürünleri olarak algılanması, incelenmesi kabulüne dönüşmüştür. Bu dönüşümde, folklor ürünlerine işlevselci ve dilbilimci yaklaşımlar belirleyicidir. Bir folklor ürününe geniş perspektiften böyle bir bakış, söz konusu ürünün metni, icracısı, dinleyicisi/ seyircisi ve icra ortamına dair koşulların tamamının, birbirinden ayrı düşünülemeyecek faktörler olarak, son yıllarda yapılan çalışmaların performans teori çerçevesinde ele alınmasının yolunu açmıştır. Böylece aynı ürünün, her tekrarda yeni bir iletişimsel süreç sergilemesi ve yeni bir yaratıcılık dizgesine girmesi, toplumsal kuralların, dilbilimsel olguların ve işlevsel yapıların da tekrarlanması, folklor olayına iletişim içeren yaratıcı bir süreç olarak bütüncül bakmayı gerekli kılmıştır.

Bir ürünün performansı/ gösterimi temelde, ürünün sözeldokusu (texture), metni ve bağlamı olmak üzere üç bileşenli bir bağıntı üzerinde yapılanmaktadır. Bu yapı, ürünün ana kalıbı korunarak, her yeni icrada farklı bir performansın doğması gerçeğini de beraberinde getirmektedir. Bu durumda folklor ürünü, yeniden kullanıma sokularak, varyantlaşarak, kendinden önceki veya çağdaşı olan ürünlerle bir metinlerarasılık, söylemlerarasılık ilişkisine girmektedir. Söz konusu ilişki hem yazıya, hem söze, hem de gösterime dayalı ürünlerde mevcuttur.

Bu makalede geçiş dönemi içinde değerlendirilen evlilik kapsamındaki kına gecesi ritüel yapısının, anlamsal işleyişi metinlerarasılık, söylemlerarasılık ilişkileri içinde incelenecektir. Öncelikle kısaca, folklor ürünlerinin metinlerarası, söylemlerarası nosyonu içinde değerlendi-

rilmesine yönelik yaklaşımlar üzerinde durulacaktır. Ardından kına gecesi ritüelinin yapısal bileşenleri incelenecek ve bunlar metinlerarası, söylemlerarası görüngüler çerçevesinde çözümlenecektir. Bu bağlamda, farklı sosyo- kültürel topluluklar arasında gerçekleşen üç ayrı kına gecesi performansı örneği seçilmiştir. Bunlar, biçemsel olarak yinelenen unsurlar içerdiğinden metinlerarası, söylemlerarası okumaya elverişlidir. Dolayısıyla burada önerilen okuma şemasını, benzer ritüelistik söylem çözümlemelerine uyarlamak olasıdır.

Folklor ve Metinlerarasılık, Söylemlerarasılık

Metinlerarası ilişkiler kavramı, her metnin kendinden önceki veya çağdaşı olan metinlerle ilişkisi olduğu, onlardan belirli etkiler, çağrışımlar taşıdığı fikrine dayanır. Bu fikir, Mihail Bahtin'in her edebî ifadenin toplumun tarihsel gerçekliğinden gelen ve yananlamlar taşıyan, biçimler açısından katmanlaşan bir çokseslilğin yansıması olduğunu ifade eden söyleşimcilik (diyalojizm) yaklaşımı üzerine kuruludur. O'na göre, bir sözcenin otantik ortamı yaşayıp şekillendiği ortam, dil olarak anonim ve toplumsal olan ama aynı zamanda tekil bir sözce olarak özgül bir içerikle yüklü ve vurgu kazandırılmış, diyalojikleştirilmiş heteroglossia (çokseslilik/ farklı söylemlerin bir arada oluşu)dır. Bahtin'in metin kavrayışındaki bu diyalojik ve tarihsel etkileşim perspektifi, metni "beşeri bilimlerde herhangi bir disiplin için birincil veri (gerçeklik) ve çıkış noktası" olarak görmesini sağlamıştır. Böylece "filoloji, dilbilim, edebiyat teorisi, bilim teorisi vb. olarak adlandırılan muhtelif bilgi ve yöntem çeşitlerinin tümü" diye tanımladığı metin, disiplinlerarası çalışmaların kavşak noktasına yerleşmiştir. (Bahtin 2017: 46- 76, 326). Julia Kristeva, Bahtin'in bu fikrini yazılı metinlere taşıyıp, metinlerarasılık kavramını ortaya atarak, bir metin ile başka metinler arasındaki her türlü ilişkiyi metinlerarası olarak adlandırır ve bunu, yazınsallığın bir ölçütü olarak kabul eder (Aktulum 2000: 40-55). Kristeva'nın eski kültürün ve çevresel kültürlerin yeni bir kurgusu, dokusu olarak gördüğü metnin, Barthes de "tarihsel bir ülküsellik" edimi oluşuna dikkat çeker ve "yaratım ve toplum arasında bir bağıntı" olmasından dolayı işlevselliğini vurgular (Barthes 2016a: 21-32). Bir metni o metin yapan bütün unsurlar aynı öneme sahiptir çünkü metin kendini üretirken, özneyi içinde eriten, metin dokusunun ardında gizli, hafifçe örtük bir anlam (gerçeklik) taşımaktadır (Barthes 2016b: 139). İşte burada önce biçimi, sonra anlamı sorgulayan yapısalcı yaklaşım devreye girer. Dolayısıyla metne ve söyleme metinlerarası/ söylemlerarası perspektiften bakışın ilk basamağı, içsel işleyişi anlamak üzere yapısalcı yaklaşımdır. İncelenecek olgunun biçim özellikleri, dile dair görüngüleri, örtük anlamları, başka metinlerle bağlantıları öncelikle, onun yapısını oluşturan birimlerin bir araya gelerek bütün oluşturmasına bağlıdır. Birimler arasındaki içsel işleyiştir bütün anlamları üreten. O halde yukarıda değinildiği gibi metnin, Bahtin'in ifadesiyle beşerî bilimlerde herhangi bir disiplin için birincil veri ve çıkış noktası sağlaması; Kristeva'nın ifadesiyle eski kültürden ve çevresel kültürlerden yeni bir kurgu ortaya koyması bir metnin kendi içindeki veya farklı metinlerle arasındaki yapısal düzeneğin sonucudur. Yapısalcı yaklaşım ve bir üst basamağı olarak metinlerarası/ söylemlerarası/ göstergelerarası ilişkiler, sadece edebiyat alanında değil sosyal bilimlerin diğer alanlarında da disiplinlerarası çalışmalara konu olmuştur. Bu bağlamda folklor ve metinlerarasılık/ söylemlerarasılık, metinleşen değerlerin, alışkanlıkların yaşama biçimlerinin, göreneklerin vb. kurgulaştırılarak yeni bağlamlarda yeniden kullanıma sokulmaları,

dolayısıyla da yeni anlamlarla donatılmaları (Aktulum 2013: 11) kavşağında birleşir. Söz konusu birleşme, Türk halk edebiyatı alanında Pertev Naili Boratav'ın, *Folklor ve Edebiyat I* adlı eserinde sanat eserlerinin kendi arasındaki etkileşimin seyrine dair düşüncelerinde de ortaya çıkar: "Sanat eserleri iki çeşit yaratma vetiresine tâbidirler. Sanatkâr kahramanlarını ve vakalarını ya kendi muhitinden seçer veyahut da kendinden evvel birçok defalar işlenmiş mevzular içinde beşeriyetin ölmez tiplerini yeni baştan sahneye çıkarır. Her iki halde bir "yoktan var etme" mevzubahis değildir; sanatkârın işi yeni bir terkip yapmaktır; sanatkâr eski kahramanları, kendi devrinin insanları haline sokar. Onlara yeni hayatı, kendi hayatını yaşatır ve bu yeni hayatın iştiyak ve hamlelerini ifade ettirir. Bu çok eskiden, sanat tarihinin başlangıcından beri böyle olagelmiştir. Faust Goethe'ye gelinceye kadar kaç defa karakter değiştirdi; her devrin muharrirlerinin birkaçı bu mevzuu düşünen ve arayan insanın bu trajedisini kendi devirlerine göre mânâlaştırmak suretiyle sahneye koydular; Faust kâh tiyatro eseri olarak, kâh kukla oyunu olarak Goethe'ye kadar mütemadiyen insanların karşısında görünmüştür" (Boratav 1991: 21). Boratav'ın edebiyat ürünlerini "kendi devirlerine göre mânâlaştırmak" şeklinde dile getirdiği tarihsel izleği, Umay Günay Türk âşık edebiyatı ürünlerinin icrası merkezinde ele alır. O'na göre, âşık edebiyatı bağlamında usta-çırak eğitim geleneğine göre, her aşığın repertuvarında usta malı türküler yanında kendi türküleri de mevcuttur. Usta malı türküleri icra eden âşık, gerektiği durumda kendi türkülerini yaratmaktadır. Bu sebeple âşık hafızasında, sabit bir metin değil; her türkünün doğru şeklinin ne olduğuna dair kesin bir fikri muhafaza eder. Türkülerin çekirdekleri sabit kalır ve icracının zevkine, seçimine bağlı olarak yardımcı unsurlar değişebilir. Bu durum, metinlerin varyantlaşmasının önünü açar (Günay 1992: 24). Böylece, her âşık geleneksel söyleyişe ilişkin kalıbı koruyarak, ustası tarafından üretilmiş metinlerden faydalanır ve kendi metnini bir takım çağrışımlar, söz sanatları ve anlamsal göndermelerle söylemlerarası ağına yerleştirir. Richard Bauman ise folklor ve metinlerarası/söylemlerarası ilişkiyi kültürel performansların yeniden kullanıma sokularak yeni anlamlar kazanması ekseninde değerlendirir: "Bir toplumun performans şekilleri onun iletişimsel ekonomisinde en belirgin şekilde metinleştirilmiş, türsel olarak düzenlenmiş, akılda kalır ve yinelenebilir söylemleri arasında olma eğilimi gösterirler. Bunun gibi performans biçimleri de bir toplumun iletişimsel repertuvarında en bilinçli şekilde gelenekselleşmiş olan biçimler arasındadır, yani yeniden bağlamlandırma ile genişletilmiş bir dizi metinlerarasılığın bir parçası olarak algılanır ve yapılandırılırlar" (Bauman 2009: 255-256). O halde yapısal olarak farklı bağlamlarda farklı anlamlar üreten bir düzenek bakışıyla kültürel performans ya da kültürel olay, metinleşerek, toplumsal paylaşımı kültürel belleğe yerleştiren bir olgudur. Toplumun ortak kabulü olarak gelenekselleşen ve kültürel bellekte işlevsellik kazanan her bir olgu, aynı zamanda, toplumsal kimliği belirlemenin yanı sıra, sürdürmek adına olduğu gibi ya da kılık değiştirerek bir dönemden ötekine aktarılan bir biçim, bir değerdir (Aktulum 2013: 29). Dolayısıyla, her türden folklor olayı, kendi bağlamı içinde bir takım kültürel değerleri yapılandırır, muhafaza eder ve performans sırasında yineler. Performans metninde, önceden var olan değerlere göndermeler, bunların bireylerin eylem ve tutumlarına yansımaları, bireyin dünyayla ilişkilerine dair izleksel ipuçları sunar (Aktulum 2017: 2-5). Bu bağlamda kültü-

rel performanslar olarak geçiş dönemi ritüelleri mevcut yapılarını koruyarak özgün dil ve davranış örüntülerinin geleneksel düzlemde farklı bağlamlarda yinelenmesi neticesinde farklı anlamsal süreçlerle metinlerarası/söylemlerarası konum kazanır.

Kına Gecesi Ritüeli

Ritüel sözcüğünün Latince kökünü oluşturan "rit", bir şey yapmak demektir. "İnananların uzlaştığı simgesel anlam yükledikleri geleneksel uygulamalar" olarak tanımlanan ritüel, basit anlamıyla, belirli zamanlarda yerine getirilen ve sık tekrarlanan davranış modeli olmak anlamında, gündelik alışkanlıklar alanına girmektedir. Bir topluluk bireyleri tarafından kabul gören birlik ve beraberliğin pekiştirilmesi, sürdürülmesi amacına hizmet edecek belirli semboller çerçevesinde tekrarlanan ritüellerde dinî ve seküler yapılanma birbirine girişiktir (Emiroğlu, Aydın 2003: 716; Rappaport 2006: 187-193; Demir, Acar 2002: 349). Emile Durkheim, icra amaçlarına göre dinî ve seküler yapılanmayı tabular koyarak birbirinden ayıran ritüelleri negatif; bu ikisinin bir arada olduğu ritüelleri ise pozitif olarak niteler (Durkheim 357- 361). Bu bağlamda geçiş ritüelleri, yapısında dinî ve seküler anlam birimleri taşıyan törenlerdir. Arnold Van Gennep geçiş ritüellerini "yer, durum, toplumsal konum ve yaştaki her değişime eşlik eden ritüeller" olarak tanımlar. Bunlar, toplum tarafından düzenlenir ve toplumun katılımıyla gerçekleşir. Bu ritüeller, O'nun "eşik evresi" olarak belirlediği kategorinin doğasını ve özelliklerini temsil eder. Van Gennep, "durum" ile "geçiş" bağlamında "durum"un, kültürün tanıdığı herhangi bir tipte sabit ya da tekrarlayıcı koşula gönderme yaparak "statü" veya "mevki"den daha kapsayıcı bir anlam taşıdığına işaret eder. Bütün geçiş ritlerini üç evreli bir yapı düzeneği sergiler: Ayrılma, kenar/eşik ve bir araya gelme. Ayrılma bireyin veya grubun toplumsal sistemde daha önceki bir noktadan, yani bir "durum"dan kopmasına karşılık gelir. Arada yaşanan eşik evresinde ritüel öznesinin (yolcu) niyetleri muğlaktır, geçmiş ya da gelecek durumun ortasındadır. Üçüncü evrede geçiş tamamlanır, tekrar birleşme gerçekleşir (Turner 2018'den: 95- 96). Bu durumda sosyokültürel bir performans olarak kına gecesi ritüeli, ritüel öznesinin yani gelinin annebaba evinden, bekârlık hayatından ayrılması, kına yakılacak alanda, yani eşikte bulunması ve kına yakılmasıyla evlilik hayatına başlaması şeklinde içsel işleyişe sahip bir dil, bir düzenektir. Bu kültürel performansı anlamak, anlam odaklarını tespit etmek için metnini/söylemini/yapısını okumak, farklı bağlamlarda yinelendikçe ortaya çıkan farklı sözeldoku izleklerini ve anlam etkilerini görmek gereklidir.

Dolayısıyla, burada yapılacak olan, kına gecesi ritüelini aynı anda hem bir folklor olayı, hem de yapısalcı bakışa koşut metaforik olarak özgün bir metin/ dil olarak görmektir. Böylece kına gecesi ritüeli üzerinde, anlam üretici dizgeler bütünü olarak bir folklor metni ve bağlamsal referanslarla işleyen bir folklor olayı algısı söz konusudur. Dilbilimi açısından metin, başı ve sonu ile kapalı bir yapı oluşturan dilsel göstergelerin art arda geldiği anlamlı yapı; belirli bir bildirişim bağlamında bir ya da birden çok kişi tarafından sözlü ya da yazılı olarak üretilen bir dil dizgesi bütünüdür (Günay 2017: 47), folklor açısından, bir masalın bir versiyonu veya tek bir anlatımı, bir atasözünün yeniden söylenmesi, bir halk türküsünün okunmasıdır (Dundes 2006: 40). Dolayısıyla, insanlar arasındaki sözlü ve geleneksel alış verişin konuşulan, şarkısı söylenen, dokunulan, maddî olanların ve orijinalinde yazılı olmayan bir üründür (Titon 2009: 261- 262). Canlı bir iletişim süreci alımlamasına göre folklor, anlatıcı, dinleyici, yer ve zaman bağlamlarının dikkate alınması gereken bir olaydır (Toelken 1996: 135-

137). Bu bakışla malzemesi ne olursa olsun, yaratıcısı kim olursa olsun insanın çevresi içinde gördüğü, algıladığı biçim ve anlam yüklediği ne varsa, onları kendisi için anlaşılır ve ifade edilebilir bir anlatıma kavuşturmuş ise bütün bunların her biri zihnî yaratıcılık içinde bir metin biçimi ve içeriği kazanmış olur. Önemli olan, ürünün/ nesnenin toplum üyelerine kendini anlatır bir tamamlanmışlık kazanmasıdır. Ürün bu özelliklere kavuştuğunda metin olmuş olur (Yıldırım 2000: 37). Dolayısıyla metin sözcüklerden oluşmak zorunda değildir; insan tarafından oluşturulmuş her türlü gösterge sisteminin temel metaforu haline gelen resim, bina, çanak gibi bir insan yapısı, ritüel gibi bir eylem de metin olabilir (Titon 2009: 262- 263). Bir iletişim görüngüsü taşıyan tutarlı ve anlamlı bütünlük olarak, farklı perspektiflerden metin ulamlamaları sadece dilbilim ve folklor ekseninde değil; sosyal bilimlerin diğer alanlarında da üzerinde yoğun düşünülen bir kavramdır. Tıpkı gündelik hayat pratikleri kapsamında bireyin toplum içindeki icralarını temsil bağlamında performans/ dil/ metin olarak değerlendiren Erving Goffmann (Goffmann 2012: 28- 81) veya kültürü metin parçalarından oluşmuş bir bütünlük (Geertz 2010: 446-490) olarak gören Clifford Geertz'in yaklaşımında olduğu gibi.

Anlam üreten bir düzenek olarak kültürel performansın sözeldokusu ve bağlamından önce performansı, o performans yapan özgün veya kalıplaşmış içsel işleyişin gerçekleştiği alan kabulüyle metin, yapısalcı terminolojiye koşut ifadeyle yapıdır. Örgütlenmiş parça- bütün ilişkisini dile getiren yapı, bütünlüğün bu parçaların içsel ilişkisinden ortaya çıkmasına (Sözer 1992: 86) karşılık gelmektedir. Bu durumda yapı, içinde tutarlı bağıntılar taşıyan bir ifade biçimidir. Sperber'e göre yapı, örnekçe (model) ve temsil edilmiş dizgede ortak olandır (Sayın 2014: 41'den). Böylece yapı her yeni bağlamda kullanıma girdiğinde yeni sözeldokuları ve yeni anlam odaklarını beraberinde sürükleyecektir, metinlerarası/söylemlerarası bağıntıların faili olacaktır. Bu yaklaşımla bir örnekçe yapı olarak kına gecesi ritüeli, anlamsal işleyişini oluşturan içsel ilişkilerin ortaya koyulabilmesi için üç kesit/okuma birimi halinde incelenir. Ritüelin duygusal ve edimsel izlekleri kesitlemenin ana belirleyicisidir.

Kına Gecesi I: 1973 yılı Gaziantep İl Yıllığı'nda gelin kına gecesi şöyle anlatılır:

"Damat evine çehiz gittikten sonra genç kızın baba evinden ayrılması günleri, sayılı hale gelir. Genç kız yeni bir hayata başlamak üzeredir. Omuzuna büyük bir yük olacak ve yeni bir yuva kuracaktır. Hayatı baştan başa değişecektir. Baba ve ana vesayetinden kurtulacaktır. Eşi ile yeni bir ortaklığa girecektir. Türk kültürünün kendisinden istediği vazifeleri eşi ile dayanışarak başaracaktır. Genç kızlık devresi sona ermek üzere olduğu günde gelin evinde kına gecesi düzenlenir. Gelinin en yakın kız arkadaşları, yakın akrabaları ve dostları gelin evinde toplanır. Damat evi gelin evine kına hediyesi göndermiştir. Kına süslü ve mumlu tepsi içinde törenle getirilir. Gelinin babası evinden ayrılacak kızı ve arkadaşları şerefine lahmacunlu, çiğ köfteli, baklavalı bir sofra hazırlatır. Bekâr bir kız (sağdıç) gelinin ellerine ve ayaklarına kına yakar. Damat evinden gelen tül mendil, kına yakana hediye edilir. Türküler söylenir, oyunlar oynanır, günün önemini belirten hareketlerde ve davranışlarda bulunulur. Kına bahanedir. Bu tören genç kıza yeni ödevinin önemini anlatmak için düzenlenmiş bir çok söz ve davranışlardan ibarettir. Gelin, kına yakılırken avucunu açmayarak kınanın yakılmasını engeller. Gelinin yakınları kayınvalideyi

çağırır. Kınanın yakılması için ondan altın ya da para ister. Kayınvalide gelinin avucuna para koyar ve kına yakılır. Kına yakılırken kadınlar hep birlikte gelini ağlatacak türküler söyler. Gelin ağlatıldıktan sonra bu sefer oyun havaları çalınır ve konuklar oynamaya başlarlar. Daha sonra damat evinden biri kına tepsisini alır. Damat hariç, damadın yakınları gelin evinden kına tepsisini getirene bahşiş vermek şartıyla alır. Tepsi damat evine götürülür. Damada kına yakılır" (Şenol 2013: 194).

Kına Gecesi II: Ankara İli Nallıhan İlçesi'nde gözlemlenen Banu-Erhan Çevik çiftinin 12 Ağustos 2017 tarihli kına gecesi şöyledir:

Kına gecesi ritüeli düğünden bir gece önce bir düğün salonunda gerçekleşir. Tören gelin ve damat ailelerinin hısım akrabası, arkadaşları olan kalabalık bir kadınlar topluluğunun salona gelmesi ile başlar. Misafirler gelmeden önce yüksek ritimli ve coşkulu oyun havaları çalmaya başlamıştır. Genişçe bir tasın içine kına karılmış, hazır edilmiştir. Kınayı kararken içine madenî para atılmış, üzerine Kur'ân'dan sûreler, hayır dua okunmuştur. İlerleyen dakikalarda salon kalabalıklaşır, neredeyse misafirlerin tamamı salonun orta alanında oyuna/dansa kalkar. Kırmızı bindallı giymiş gelin de misafirlerle beraber coşkuyla oynar. Bu neşeli atmosfer bir saat kadar sürer. Sonra gelin oyun alanından kenara çekilir. Gelinin kız arkadaşları ellerinde birer mum yanarak, elinde kına tepsisi olan bir genç kızın ardında dizilerek sırayla salona girerler. Kına tepsisinin etrafı da mumlarla çevrilidir. Bu arada oyun alanı boşalmış, ortaya iki sandalye koyulmuştur. Gelin ve damat bu sandalyelere oturur. Gelinin başına yüzünü kapatacak şekilde omuzlarından aşağı sarkan kırmızı örtü örtülmüştür. Başı önünde, elleri birbirine kenetlidir. Kızlar "Yüksek Yüksek Tepelere" türküsünü söyleyerek gelinle damadın çevresinde dönmeye başlar. Bu türkü aralıksız dört kez tekrarlanır. Amaç gelini ağlatmaktır. Ardından, gelinin annesi halk arasında ilâhi denilen şu dizeleri dokunaklı bir edayla okur: "Aylar yıllar sayamadım/ Ah bağrıma taş basaydım/ Et tırnaktan ayrılır mı/ Geçke anne olmasaydım./ Bağrımı üçe yardılar/ Ne bileyim ne sardılar/ Sen annenin kuzusuydun/ Seni nasıl kopardılar/ Akmayın sular akmayın/ Yanmışam beni yakmayın/ Ben yavrumdan ayrılmışam/ Beni yalnız bırakmayın./ Beyaz beyaz tel mi oldun/ Gidiyorsun el mi oldun/ Çok güzel bir gelin oldun/ Allah mesut etsin yavrum." Bu sırada gelin, anne ve misafirler gözyaşı dökmektedir. İlâhinin hemen ardından kına yakma başlar. Kına tası ortaya getirilir ama bir türlü yakılamaz. Gelin avucunu açmaz. Kayınvalide ortaya çağırılır. Kayınvalidesinin elinde altın lira ile geldiğini gören gelin iki avucunu açar, kına yakılır, altın da sağ eldeki kınanın üzerine koyulur. Gelinin elleri kına mendili ile sarılır. Hayırlı olsun denir. Damat, gelinin baş örtüsünü açar, alnından öper ve bu kırmızı örtü, gelinin başından alınıp damadın omzuna yerleştirilir. Bu kez sıra damadın avucuna kına yakmaya gelir. Damat avucunu açmaz. Kayınvalide çağırılır. Kayınvalidesinin elinde altın lira ile geldiğini gören damat avucunu açar ve sağ ele kına yakılır, altın da üzerine koyulur. Eli kına mendili ile sarılır. Tekrar yüksek ritimli müzik başlar. Gelin ve damatla birlikte bütün salon coşkulu oyunlar oynar, halay çeker. Törenin başlangıcından itibaren misafirlere türlü türlü yiyecek içecek ikramı yapılır. Kalan kına misafirlere dağıtılır. Kına yakıldıktan sonra eğlenceli bölüm bir saat sonra sona erer ve misafirler dağılır, gelin anne babasının yanındaki son gecesini geçirmek üzere ailesiyle eve gider.[1]

Kına Gecesi III: Ankara İli Çankaya İlçesi'nde gözlemlenen Aylin- Mustafa Şaşmaz çiftinin 05 Temmuz 2018 tarihli kına gecesi şöyledir:

Kına gecesi mekânı, Atlı Spor Kulübü'nün bahçesidir. Misafirlerin hareketli müzikler eşliğinde bahçeye gelmeleriyle tören başlar. Eğlenceli müzikler eşliğinde gelin ve damadın da katıldığı hareketli oyunlar oynanır, gelinin arkadaşları dans gösterileri sergiler. Bu kısım en fazla bir saat sürer. Müziğin ritmi yavaşlar, üzerinde rengârenk yazlık bir elbise, başında kırmızı örtüsüyle gelin bahçenin ortasında sandalyede oturur. Arkadaşları "Yüksek Yüksek Tepeler" türküsünü söyleyerek sırayla gelip gelinin etrafında halka oluşturarak dönerler. Birinin elinde kına tepsisi bulunur, diğerlerinin ellerinde ikişer mum vardır. "Kınayı Getir Anne" türküsü de söylendikten sonra müzik susar, kına yakma işlemi başlar. Gelin avucunu açmaz. Kayınvalide çağırılınca elinde altın lira ile gelir ve gelinin sadece sağ eline kına yakılır, üzerine altın koyulur. El kına mendili ile sarılır. Damada kına yakılmaz. Böylece kına merasimi sona erer ve hemen yüksek ritimde müzik başlar. Bir yandan yiyecek içecek tüketilir, bir yandan oyunlar oynanır, halay çekilir. Müzik repertuvarında Türk halk müziği ezgilerinin yanı sıra Batı müziği örnekleri de pek çoktur. Kınanın ardından tören bir saat sonra sona erer.[2]

Yukarıdaki örnek yapılar bağlamında birinci kesit, ritüelin başlangıcıdır. Kına gecesi küçük çaplı düğün olarak düşünülebilir. Bireyin durumunda meydana gelen değişiklik, geçiş ritüelleri izleğinin temel amacını oluşturur ki bu nedenle tekrarı olmayan bireysel merkezli ritüellerdir (Honko 2009: 207). İcra edilmeden önce hazırlık aşaması gerektirir. Özel gün giyimleri, yiyecek ikramları, kına malzemeleri, misafirlerin karşılanma ve uğurlanmasına dair işleyiş gibi hazırlıklar ritüel uzamının bileşenleri olarak önceden belirli bir düzeneğe kavuşturulur. Ritüel süresi boyunca coşku, kahkaha, hüzün ve gözyaşı iç içedir. Dinî ve seküler yapılanmanın yan yana bulunduğu, pozitif bir ritüel olarak görülebilecek kına gecesinin başlangıç kesitinde gelin (ve damat) o güne kadar bulunduğu noktadan, bekârlıktan ayrılma durumundadır ama hâlâ oradadır. Coşkuyla, eğlenceyle bekârlığının tadını çıkarmaktadır. Bir yanıyla da biraz sonra adım atacağı eşiğe duygusal hazırlık yapmaktadır. Gündelik dilden uzaklaşılarak, şarkı, dans gibi kolektif ifade biçimlerinin belli bir amaç için örgütlenerek toplumsal dayanışmanın tesis edildiği (James 2013: 96-97) bu kesit, tamamen eğlenceye odaklıdır.

İkinci kesit, ritüelin ana gövdesini teşkil eder. Ritüelin öznesi olarak gelin burada eşiktedir, yolcudur. Yapının içsel işleyişini belirleyen anlam odakları burada oluşur. Öncelikle, ritüele adını veren kına, Türk kültüründe halk hekimliği bağlamında şifalı bir bitki olmakla birlikte kültürel görüngüde özellikle kadın için bir ziynet unsuru ve bunun da ötesinde Peygamberî anlamı olan bir enstrümandır. Hz. Muhammed'in sakalına kına yaktığına, beyazlaşan saça ve kadınların ellerine kına yakılmasıyla ilgili sözleri olduğuna dair bilgiler vardır (Durdu vd.2006: 16). Evlilik öncesi kız isteme ritüeli içinde iki insanın hayatını birleştirme niyeti "Allah'ın emri Peygamber'in kavli" şeklindeki kalıp ifadeyle dile getirilirken İslamiyet'in evliliği teşvik eden tutumuna ve Peygamber sünnetine gönderme yapılması gibi kına da Peygamber sünneti olarak dinî düzlemde alımlanır. Kına hem düğün öncesi geline ziynet olarak hem yeni kuracağı aileye bağlılığın ifadesi olarak ve bunlardan da önemlisi, nikâh akdinin görünürlük kazanması bakımından açık bir göstergedir. Kına ile beden işaretlenir; hem İslâmî kabullere, hem sünnete, hem de nikâh sözüne bağlılık somutlaşır. Böylece geline (ve damada) kına yakıldığı andan itibaren nikâh

kıyılmış sayılır. Türk kültüründe birçok farklı noktasında bedenin kına ile işaretlenmesi, o yörenin toplumsal kabullerine göre farklı beden uzuvlarına uygulanır. Geçmişte çok daha güçlü olan bu inanç, bu kabul, belli bir dönemin egemen bakış açısının izlerini barındırarak söylemlerarasılık sürecinde yinelenir ve böylece düşünyapıbirim (Fr. İdéologéme) konumuna (Aktulum 2013: 36) gelir. Amaç aynı olmakla birlikte, bazı yerlerde gelinin iki eli ve iki ayağı bileklerine kadar, bazı yerlerde boynu, saçının üst kısmı kınalanır. Böylece kına yakma edimi, aynı yapısal işleyişte her yinelemede, her toplumsal kabul değişikliğinde yeni varyantlara kavuşur. Yukarıdaki II. kına gecesi düzeneği dinî söylem içermesi ve söyleyiş edasında yakarma, anne dilinden evladının uzaklaşmasına sitem etme bağlamında diğerlerinden farklı sözeldoku sergilemektedir. Bu II. ritüel, daha kırsal bir kesimde performe edilmiş, modern yaşam etkilerine I. ve III. örneğe nispeten, mesafeli bir grubun katılımıyla gerçekleşmiştir. Dolayısıyla burada bireysel duyguların ifadesi daha saydamdır. Yapı bileşenleri, farklı anlamlar üretmeye müsaittir. Örneğin, yine modern yaşam etkilerine mesafeli ve içe kapalı bir duruş sergileyen Ankara Çubuk İlçesi Yuva Köyü'nden derlenen bir kına ilahisi, kına yakma sırasında gelinin anneannesi tarafından dile getirilmiştir: Melekler şahid ossun./ Nikahlı virdim yavrımı/ Allah nikahını bozmasın/Huzurlu mutlu itsin yuvasında Allah nikahını bozmasın/ Nenni söyleyip uyuttun anam/Türlü türlü büyüttün anam/ Gucağında sallayıpta uyuttun anam/Büyüyünce guş olup da uçurdun anam/ Gınamın rengi gırmızı/ Galbime düşürdün sızı/Alnıma yazılan yazı/ Feleğimmiş canım anam (Akdemir, 12. 12. 2019). Benzer şekilde, Deliorman (Bulgaristan)'da derlenen bir kına ilahisi de yine katılımcı grup bağlamında çalgısız olarak, hüzünlü bir atmosferde gelin olacak kızın baba evinden bir kurban gibi ayrılmasını temsilen icra edilen kına yakma ritüelinde okunan ilahî, matem duygusu yansıtan bir yapının ürünüdür: Bakır tas içinde âh kınam ezildi/ Altın tas içinde Mevlâm kınam ezildi/ Sedef tarak ile âh zülfüm çözüldü/ Gümüş tarak ile Mevlam saçım tarandı/ Bu ayrılık bize Mevlâm Hakk'tan yazıldı/ Ah ben ağlamayıp da kimler ağlasın/ Beni sevenler karalar bağlasın/ Babacığım ihtiyar âh ata pinemez/ Kardeşim çok küçük âh yolları bilmez/ Ah ben ağlamayıp da kimler ağlasın/Beni sevenler karalar bağlasın (Kaderli 2004: 224).

İkinci kesitte görülen sözlü yaratım çeşitliliği yanında, "yüksek yüksek tepeler" türküsü kına gecesi ritüellerinin yaygın ve ayrılmaz bir söylemidir. Türkü, Malkara çevresinde halkın dilinde dolaşan dokunaklı bir rivayet olarak sözlü nakil vasıtasıyla yayılmış, kına yakma merasiminin öncelikli söylemi haline gelmiştir. Türkü, Malkara köylerinden alınmış olup belli bir kişinin dilinden yazıya geçirilmiş değildir. Çevrede herkes tarafından bilinen bir öyküdür. Söylentiye göre çok eskiden köyün birinde Zeynep isimli çok güzel bir kız vardır. On altı yaşına yeni bastığında Zeynep'i köylerindeki bir düğünde aşırı (yabancı) köylerden gelen Ali isimli bir genç görür. Ali Zeynep'i çok beğenir ve köyüne döndüğünde kızın babasına hemen görücü gönderir. Zeynep'i Ali'ye verirler. Kısa bir zaman sonra düğünleri olur. Ali Zeynep'ini alıp aşırı köyüne götürür. Zeynep'in gelin gittiği köy ile kendi köyü arası üç gün üç gece çeker. Bu uzaklıktan dolayı Zeynep, annesini babasını ve kardeşlerini tam yedi yıl göremez. Bu özlem Zeynep'in yüreğinde her gün biraz daha büyüyerek dayanılmaz bir hal alır. Köyün yüksek bir tepesinde bulunan evinin bahçesine çıkıp kendi köyüne doğru dönüp için için kendi yaktığı türküyü mırıldanır ve gözleri uzaklarda sıla özlemini gidermeye çalışırmış:

Yüksek yüksek tepelere ev kurmasınlar,/Aşrı aşrı memlekete kız vermesinler,/ Annesinin bir tanesini hor görmesinler,/ Uçan da kuşlara malûm olsun, ben annemi özledim./Hem annemi, hem babamı, hem köyümü özledim./Babamın bir atı olsa binse de gelse,/Annemin yelkeni olsa açsa da gelse,/ Kardeşlerim yolları bilse de gelse,/ Uçan da kuşlara malûm olsun, ben annemi özledim./ Hem annemi, hem babamı, ben köyümü özledim.

Oysa kocası, Zeynep'in bu özlemine pek aldırış etmez. Üstelik eski sevgisi de pek kalmadığından, O'na eziyet etmeye başlar. Sonunda bu özlem ve kocasının eziyeti Zeynep'i yatağa düşürür. Gün geçtikçe hastalığı artan Zeynep'in iyileşmesi için, köyden gidip gelenler de annesinin, babasının çağırılmasını salık verirler. Başka çare kalmadığını anlayan Zeynep'in kocası da annesine babasına haber vermeye gider. Altı gün altı gecelik bir yolculuktan sonra Zeynep'in anne babası köye gelirler. Zeynep'i yatakta bulurlar. Perişan bir halde Zeynep hâlâ türküsünü mırıldanmaktadır. Aynı türküyü annesine babasına da söyler. Çevresindeki bütün köy kadınları duygulanıp gözyaşı dökerler. Annesi fenalık geçirir ve bayılır. Zeynep hasretini giderir ama maalesef çok geç kalınmıştır. İyileşemez ve ölür. Herkes Zeynep için gözyaşı döker. İşte o gün bugündür, bu türkü ayrılığın türküsü olarak söylenip durur (Tezer 1982: 164). Bu rivayetin gerçek olup olmadığı bilinmez ama Zeynep'in dokunaklı söylemi, kına gecesinin ikinci kesitinde teatral bir kareografi içine yerleşmiş, ritüel öznesinin, kareorafiyi icra eden genç kızların ve diğer katılımcıların, evlilikte yaşanması muhtemel hüzün, çaresizlik, özlem, yalnızlık hislerini dışavurmalarına vasıta olmuştur. Aynı zamanda kına gecesini kına gecesi yapan kurumlaşmış dizgenin belirleyici anlambirimi haline gelmiştir. Dolayısıyla, türkünün kına gecesi icrasında yer alması, aynı biçemde başka bir metni aynı düzgüyle kopyalayıp yeni bir örnek üreterek, öykünme ilişkisi (Aktulum 2000: 134) /söylemlerarası bir süreç doğurmuştur. Yanı sıra türküyü, kına gecesinin her defasında tekrarlanan, ayrılmaz bir parçası olarak görmek Bahtin'in, kültürel yaratımların karşılıklı bağıntı taşıdıkları sürece anlamlı olduklarına dair yaklaşımı ile örtüşür. Zira kültürdeki sistemsel birliğin, kültürel ayrıntıların farklı düzlemlerde eklemlenmesiyle gerçekleştiğini ifade eden Bahtin'e göre, bir olay kültür bütünlüğüne somut sistemsel olarak, yani doğrudan doğruya ilişkin ve yönelik ise dümdüz bir olgu olmaktan çıkar, önem ve bir anlam kazanır, her şeyi yansılayan ve her şeyde yansıyan bir monad halini alır (Bahtin 1983: 69). Öyleyse bu türkü, aynı bütünün/yapının parçası olmakla birlikte, kendi iç bütünlüğüne, değişmez yapısına kavuşmuştur, farklı performans bağlamlarında tekrarlanan/yansıyan, benzer duyguları yansılayan bir monaddır. Aktulum'un ifadesiyle, basmakalıp bir özelliğe bürünerek hem belli bir tür içerisinde sınıflandırılabilen, hem de değişik bağlamlarda sürekli yineleneme nesnesi şeklinde bir folklorbirimdir/ folklorun en küçük birimidir (Aktulum 2013: 23). Farklı zamanlarda, farklı topluluklar arasında, farklı bağlamlarda değişmeksizin yinelenerek diğer örneklerle art zamanlı ve eş zamanlı söylemlerarası ilişkiye girer.

Bu kesitte, genç kızların ellerinde taşıdığı mumlar, eski Türk inancında ateş-ocak kültüne yüklenen anlamı çağrıştırır. Türkler kirden, kötülükten arındıran, koruyan ateş ve soyun sürekliliğini sembolize eden ocak kavramlarına kutsiyet atfetmiş, metaforik olarak evlenmeyi ocak kurmayla ilişkilendirmiştir. Ocakta yanan ateş soyu sürekli kılacaktır (İnan 2000: 68). Ayrıca, ot ene/ ateş ana olarak anılan ateş ruhu dişidir (Hassan 2015: 97). Kırgızlar'da ve Kâşgar Türkleri'nde evin ocağında Od Ana adlı dişi, Od Ata adlı erkek

olmak üzere iki peri yaşar (Gökalp 1976: 36). Teleüt Türkleri'nin ilahilerinde ateş ruhu, "yeşil ipekten kaftan giyip dalgalanan alevler, kırmızı ipekten kaftan giymiş dalgalanan alevler" şeklinde tasavvur edilir (Ögel 2002: 517). Bu bağlamda, gelin, arkadaşlar, kına ve katılımcıların tamamı tarafından bilinen bir türkünün bir arada bulunduğu icra düzleminde ateş ve kırmızı renk, geçmişin zihniyet evreninde üretilmiş inanç çağrışımı yapan, ortak duyguları ifade eden bir gösterge olmak yanında, bir dönemden ötekine aktarılan bir "değer" anlamı üretmektedir. Dinamik bir kültür unsuru olarak ateş ve kırmızı renk, kına gecesi yapısı içinde farklı dönemlerde, farklı topluluklar arasında kullanıma girerek düşünyapısal (ideolojik) bir gösterge haline gelmektedir. İnsan eyleminin amacını, bu amaca nasıl varılacağını tanımlayan, sosyal ve fizikî realitenin niteliğini belirleyen bir değerlendirici prensipler sistemi (Mardin 1993: 18) olarak ideoloji (ya da düşünyapı), kına gecesi performansında, toplumsal kimliğe işaret eden anlam üretici değerler şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Dahası, her insan kendi toplumu içindeki diğer kişilerle ve özellikle yakın olduğu gruplarla bir "toplum haritası" paylaşır. Haritanın taşıdığı anlamlar esnektir ve değişime az veya çok açık bir simge dağarcığı toplumdan insana, kuşaktan kuşağa geçer (Mardin 1993: 18). Böylece kına gecesi ritüelinde yer alan söz konusu her düşünyapıbirim, toplum haritasındaki değerlerin, geleneksel dünya görüşünün güncellenmesine, korunmasına hizmet eder. Ayrıca bunların oluşturduğu kompozisyon, ritüel yapısına görsel zenginlik katar.

Kına gecesi ritüeli, gelin ve damat ailelerindeki kadın akrabalar ve kadın arkadaşlar tarafından organize edilir. Claude Lévi- Strauss, akrabalık fenomenini bireyler ve sosyal gruplar arasındaki özel bir dil olarak görür. O'na göre akrabalık ilişkileri, eylemler ve işlemler bütünü ile kişiler ve gruplar arasında belirli bir iletişim tipini sağlamak için belirlenmişlerdir. Bu iletişimin öğesi kadındır, tıpkı o grubun sözcükleri gibi. Sözcükler gibi kadınlar da birer iletişim aracıdır (Lévi- Strauss 2012: 124; Tunalı 2018: 149'dan). Ritüel mekânının örgütlenmesinden, gelinin bindallı mı sıradan bir elbise mi giyeceğine kadar her bir ayrıntıyı, ritüel düzeneğini hazırlayan kadınlar kararlaştırır. Kına gecesi yapısal olarak ana çatısını korumakla birlikte, her yinelemede hem söyleme, hem harekete dayanan yapısını yeniden üretmektedir. Akraba ve arkadaşlardan kurulu kadınlar topluluğu tarafından gerçekleşen bu yapının ikinci kesitinde ritüel öznesinin/gelinin konumlanışı daima aynı kalmaktadır. Belirli bir durum veya eylemlerden oluşan her türlü anlamlı yapı kapsamında özne, eylem alanına katılması ölçüsünde değerlendirildiğine (Günay 2000: 64) göre, burada kendisi için kına gecesi düzenlenen baş kahraman olarak gelinin tutum ve davranışları, ritüel yapısındaki konumu hakkında bilgi verir. Bu kesitte gelin, hangi sosyo- kültürel topluluğa mensup olursa olsun, sanki baba evinden ayrılmakla, yani eşiği geçmekle bilinmeyen bir mutsuzluğa doğru yürümektedir. Mutluluk ihtimali ancak üçüncü kesitte görülür. Kına merasimi sırasında gelin muhakkak başı önde, ağlayan, içe dönük, edilgen bir bedensel söylem sergilemektedir. Gelin, sadece kına yakılmasından önce avcunu açmayıp bir koşul öne sürerek, edilgenliğinden birkaç dakika uzaklaşır. Kına yakılmasının hemen ardından ağıt ve ilâhilerin okunması esnasında tekrar edilgen söylemine döner. Bu atmosferi yaratan ise o grubun sözcükleri gibi olan diğer kadınlardır. Eşiği geçme dakikaları, bir hüzün kurgusu yaratılarak bütün kına gecesi yapılarının kodu olarak yazılmış matem duygudaşlığını hâkim kılar.

Üçüncü kesit, artık evliliğin gerçekleştiği, öznenin taze solukla yeni hayatına başladığı kesittir. Hüzün duygusu dağılır, yerini yeni başlangıcın heyecanı alır. Tekrar müziğin sesi ve ritmi yükselir, oyunlar oynanır.

Richard Schechner, ritüelleştirme edimini, eğlence, iyileştirme ve eğitim ile birlikte, birbiriyle oyun halindeki dört büyük performans sahasının içinde değerlendirir (Schechner 2015: 34). Bir kurgu, bir temsil, müzik, dans; oyun yoksa ritüel de yoktur. Farklı dünya görüşüne sahip insan toplulukları arasında farklı bağlamlara giren ritüelleştirme edimi farklı anlambirimleri üretimine girer. Yeniden canlandırma yoluyla insanlar duygusal deneyimleri sözel bildirimlere dönüştürme yeteneğine sahiptir. Bu, toplumsal davranışın farklı yönleri açısından kollektif bellekle ya da diğer söyleyişle kültürel bellekle ilgilidir (Pennebaker vd.2015: 258). Çünkü ritüeller, kültürel belleğin ilk örgütlenme biçimlerindendir (Assmann 2001: 59). Böylece kültürün farklı bölgelerinde aynı yapı sistematiği içinde tekrar tekrar üretilen, insanların kendini ifade etmesini sağlayan ve kültürel belleğe yerleşen folklor ürünü başka bağlamlarda yeniden üretilerek kullanıma girer ve türsel, içeriksel, biçimsel bakımdan dönüşür (Aktulum 2013: 63). Günümüzde kına gecesi performans düzeneği korunarak, bir durumdan başka bir duruma geçiş yaklaşımıyla bebek kınası, mezuniyet kınası, emeklilik kınası gibi kına performansları gerçekleşmektedir. Çünkü bellek, sadece geçmişi kurgulamakla kalmaz; şimdinin ve geleceğin deneyimlerini de organize eder (Assmann 2001: 46). Dolayısıyla ritüel, şimdinin ihtiyaçlarına göre dönüşerek yeniden üretilir.

Sonuç

Richard Bauman'a göre, performans, söylemsel olarak kurulmuş, oturmuş konuşma etkinlikleri içinde ve kendi durumsal kullanım içeriklerine eş zamanlı olarak iyi yerleşmiş ya da onları da aşan diğer durumlara, diğer edimlere, diğer söylemlere söylemlerarası olarak bağlantılı diğer uygulamalarca üretilmiş ve yeniden üretilmiş bir toplumsal yaşam kavramı üzerine oturtulmuştur. Söylemlerarası ilişkilerde ortaya konulan bu sosyo- tarih sürekliliği ve tutarlılığı, söylemin üretimi, algılanması ve dolaşımı için gelenekselleşmiş yönlendirme çerçeveleri gibi hizmet veren kavramların ve uygulamaların kültürel repertuvarına dayanmaktadır (Bauman 2009: 250). Bu bağlamda, bir geçiş dönemi ritüeli olarak kına gecesinin, katılımcıların birbirleriyle, ritüel öznesiyle gerçekleştirdikleri söylemsel ve davranışsal etkinlikler bakımından herkesçe bilinen, süreklilik ve tutarlılık arz eden yapısı devamlı diri kalmakta, kültürel bellek, inançlara dair kabuller, adetler çerçevesinde kendisinden önceki veya çağdaşı olan söylemlerle değişik açılarda metinlerarası/ söylemlerarası ilişki süreçlerine girmektedir. Böylece ritüelin kendisi bir değer olarak korunmaktadır. Bu, folklorun sonsuz üretime, metinlerarası/söylemlerarası süreçlere imkân tanıyan devingen, dinamik doğasının sonucudur.

Kına gecesi ritüeli, performansın gerçekleştiği sırada öznenin ve diğer katılımcıların edimleri doğrultusunda ortaya çıkan yapıya bağlı olarak anlatısallık kazanır ve anlam üretici süreçlere girer.

Bu süreçler boyunca, ritüelin söylemsel düzeyinde gelin ve diğer kişilerin davranış ve söylemleri bir düzen izleyerek düşünyapısal değerlere, kültürel çağrışımlara işaret eder. Söz konusu değerler, çağrışımlar ait oldukları bağlam içinde bir ifade biçimi, bir dil haline gelerek işlev ve anlam yüklenirler. Kına türküsünü, ritüelin ayrılmaz unsuru olan ateşi, gelinin üzerinde taşıdığı kırmızı rengi, ağıt ve ilâhileri an-

lamlı kılan, her kına gecesinde tekrarlanmalarını sağlayan, bunların, ait oldukları toplumdaki ortak değerlerin göstergesi olmalarıdır. Nitekim Assmann'a göre (Assmann 2001:139) böyle bir ortak değer algısı, ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. Yukarıda değinildiği gibi, bu ortaklığı Mardin, her insanın yakın olduğu guruplarla paylaştığı toplum haritası şeklinde tarif etmektedir (Mardin 1993: 18). Giyimi kültürel değerlerle bağdaşık bir iletişim biçimi olarak gören Davis, benzer bir yaklaşımla, etrafında ortak anlayışlar bulunan her şey gibi farklı giysi bileşimlerinin, onları giyenler ve seyredenler için sürekliliği olan anlamlar yaratabildiğini vurgular (Davis 1997: 17- 24). Böylece üzerinde düşünce birliğine varılmış inanç, söylem, tutum, giyim gibi belli bir topluma dair bütün değerler, ritüellerde görüldüğü gibi yinelenerek her defasında hem güncellenmekte, hem de birbirleri ile söylemlerarası ilişki içine girmektedir.

Kına gecesi metninde iletişimin temelini teşkil eden her şey; her söylem, her davranış, her oluş, bunların birbirleriyle ilişkileri, dolayısıyla bunlarla varlık kazanan gösterge dizgelerinin anlatım ve içerik açısından düzenlenişi, gelin ve damat ailelerindeki akraba ve yakın arkadaş kadınlar tarafından gerçekleştirilir. Toplumlarda duygudaşlık ölçütleri hakkında, Giddens'ın, güven duygusunun belirleyiciliğine dair tespitleri, dört unsur üzerinde yoğunlaşmaktadır: 1. Zaman- uzam alanları içinde güvenilir toplumsal bağlantılara bir dayanak noktası olarak akrabalık ilişkileri, 2. Tanıdık, güven verici bir ortama imkân tanıyan yerelleşmiş ilişkiler, 3. İnsan yaşamının ve doğanın yorumunu sağlayan inanç ve ritüel uygulamaları, 4. Bugün ile geleceğin bağlantısı olarak gelenek (Giddens 2018: 101-103). Söz konusu belirleyiciler kapsamındaki ilişkiler, bireylerde güven, aidiyet, birlik duygusunun tesisine ve toplumsal kabullerin korunarak kuşaklar arasında aktarılmasına olanak tanımaktadır. Dolayısıyla, bu kabullerin performans ortamlarından biri olarak kına gecesi ritüeli, düzenleyicisi olan kadınlar eliyle akrabalık ilişkilerinin, yerelleşmiş ilişkilerin, inançların ve geleneğin çok renkli betimlemesini sunar. Bir başka deyişle, ritüeli kurgulayan grup, aslında, kendi öznelliğini, zihniyetini bilinçli olarak performans sürecine yansıtır. Bu öznelliğin ve zihniyetin kabulleri, aynı ritüel yapısını koruyarak, mezuniyet kınasında veya emeklilik kınasında olduğu gibi farklı anlamlar yüklenerek dönüşse bile geçmişi bugünü ve yarını birbirine bağlar.

NOTLAR

1. Kına gecesi görüntü ve ses kaydı Şirin Yılmaz arşivindedir.
2. Kına gecesi görüntü ve ses kaydı Şirin Yılmaz arşivindedir.

KAYNAK KİŞİ

Akdemir, Cemile. 12. 12. 2019 tarihinde Mine Akdemir tarafından yapılan mülâkat. Ankara: Yuva Köyü. (Mülâkatın deşifre metni Ş.Y. arşivindedir.)

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi, 2000.

Aktulum, Kubilay. *Folklor ve Metinlerarasılık*. Ankara: Çizgi Kitabevi, 2013.

Aktulum, Kubilay. "Yazınsal Metinlerde Değerlerin Yazınbilimi". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 18 (Temmuz- Aralık 2017): 1- 16.

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek*. Çev. Ayşe Tekin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.

Bahtin, Mihail. "Söz Estetiği Üzerine". Çev. Aziz Çalışlar. *Yazko Çeviri* 12 (Mayıs-Haziran 1983): 64- 78.

Bahtin, Mihail. *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.

Barthes, Roland. *Yazının Sıfır Derecesi*. Çev. Tahsin Yücel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (2016a).

Barthes, Roland. *Yazı Üzerine Çeşitlemeler Metnin Hazzı*. Çev. Şule Demirkol. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, (2016b).

Bauman, Richard. "Tür, Performans ve Metinlerarasılığın Üretimi". Çev. Işıl Altun. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. Haz. M.Öcal Oğuz

ve diğer. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009, 249- 259.
Boratav, Pertev Naili. *Folklor ve Edebiyat I.* İstanbul: Adam Yayınları, 1991.
Davis, Fred. *Moda, Kültür ve Kimlik*. Çev. Özden Arıkan. İstanbul: Yapı KrediYayınları, 1997.
Demir, Ömer ve Mustafa Acar. *Sosyal Bilimler Sözlüğü*. Ankara: Adres Yayınları, 2005.
Dundes, Alan. "Doku, Metin ve Konteks" Çev. Metin Ekici. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. Haz. M. Öcal Oğuz ve diğer. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006, 40- 52.
Durdu, Bircan ve Mustafa Durdu. "Anadolu Halk Kültüründe Kına". *Cogito*.44- 45. (Kış 2006), 235- 253.o
Durkheim, Emile. *Dini Hayatın İlkel Biçimleri*. İstanbul: Ataç Yayınları, 2005.
Emiroğlu, Kudret ve Suavi Aydın. *Antropoloji Sözlüğü.* Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2003.
Geertz, Clifford. *Kültürlerin Yorumlanması*. Çev. Hakan Gür. Ankara Dost Kitabevi Yayınları, 2010.
Giddens, Anthony. *Modernliğin Sonuçları*. Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.
Goffman, Erving. *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu.* Çev. Barış Cezar. İstanbul: Metis Yayınları, 2012.
Günay, V. Doğan. *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya Yayıncılık, 2017.
Günay, V. Doğan. "Göstergebilimsel Çözümlemede Özne ve Gücü" *Dil Dergisi* 97 (Kasım 2000): 45- 65.
Günay, Umay. *Türkiye'de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yayınları, 1992.
Hassan, Ümit. *Eski Türk Toplumu Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2015.
Honko, Lauri. "Ritüellerin Oluşum Süreci" Çev. Ruhi Ersoy. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. Haz. M. Öcal Oğuz ve diğer. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009, 203- 216.
İnan, Abdülkadir. *Tarihte ve Bugün Şamanizm*. Ankara: Türk Tarih Kurumu. 2000.
James, Wendy. *Törensel Hayvan*. Çev. Sevda Çalışkan. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2013.
Kaderli, Zehra. *Deliorman (Bulgaristan) Türk Sözel Kültüründe Geçiş Törenleri*. Ankara: HÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), 2004.
Lévi- Strauss, Claude. *Yapısal Antropoloji*. Çev. Adnan Kahiloğulları. Ankara: İmge Kitabevi, 2012.
Mardin, Şerif. *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları, 1993.
Pennebaker, James W. Ve Amy L Gonzales. "Tarih Yazmak: Kollektif Belleğin Altında Yatan Sosyal ve Psikolojik Süreçler". *Zihinde ve Kültürde Bellek.* Haz. Pascal Boyer ve diğer. Çev. Yonca Aşçı Dalar. İstanbul: İş Bankası Yayınları 2015, 217- 245.
Rappaport, Roy A. "Ritüel". Çev. Kürşat Korkmaz. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1*. Haz. Oğuz, M. Öcal ve diğer. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2006. 187- 193.
Ögel, Bahaeddin. *Türk Mitolojisi II*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2002.
Sayın, Önal. *Göstergebilim ve Sosyoloji*. Ankara: Anı Yayıncılık, 2014.
Schechner, Richard. *Ritüelin Geleceği*. Çev. Zeynep Ertan. Ankara: Dost Kitabevi, 2015.
Sözer, Önay. *Felsefenin ABC'si*. İstanbul: Simavi Yayınları, 1992.
Şenol, Ahmet. *Halk Kültürü ve Etnografya Terimleri Sözlüğü.* Ankara: Özel Matbaası, 2013.
Tezer, Seval. "Türkülerimizin Öyküleri" *Türk Halk Müziği ve Oyunları Folklor Dergisi* 4 (Ekim Kasım Aralık 1982): 157- 164.
Titon, Jeff Tod. "Metin" Çev. Öykü Terzioğlu. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3*. Haz. Oğuz, M. Öcal ve diğer. Ankara: Geleneksel Yayıncılık, 2009.
Toelken, Barre. *The Dynamics Of Folklore*. Utah: Utah State University Press, 1996.
Tunalı, İsmail. *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi, 2018.
Turner, Victor. *Ritüeller Yapı ve Anti Yapı.* Çev. Nur Küçük. İstanbul: İthaki Yayınları, 2018.
Yıldırım, Dursun. "Türk Sözel Kültüründe Sürekli-lik". *Türkbilig* 1 (2000): 32- 45
Ziya Gökalp. *Türk Töresi*. Haz. Hikmet Dizdaroğlu. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1976