

**T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
DOKTORA TEZİ**

**DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA
DANS ANTROPOLOJİSİNDEN
YARARLANMA YOLLARI VE
ANADOLU DANSLARINDAN MODEL ÖNERİLERİ**

**Hazırlayan
Ö. Barbaros ÜNLÜ**

**Danışman
Yrd. Doç. Dr. Nevin ERİTENEL**

İZMİR-2009

Doktora Tezi olarak sunduğum “*Dans Tiyatrosunun Oluřumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı dűőecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gűsterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

06/08/2009

Ö.Barbaros ÜNLÜ

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün/...../..... tarih vesayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği'ninmaddesine göre *Sahne Sanatları* Anabilim Dalı *Doktora* öğrencisi Ö. Barbaros ÜNLÜ'nün *Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri* konulu tezi/projesi incelenmiş ve aday/...../..... tarihinde, saat' da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini/projesini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin/projeninolduğuna oy.....ile karar verildi.

BAŞKAN

ÜYE

ÜYE

ÜYE

ÜYE

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ/PROJE VERİ FORMU

Tez/Proje No: Konu Kodu: Üniv. Kodu:

- Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tez/Proje Yazarının

Soyadı: ÜNLÜ

Adı: Ömer Barbaros

Tezin/Projenin Türkçe Adı: Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri

Tezin/Projenin Yabancı Dildeki Adı: Concept Of Dance Theatre, Benefits of Dance Antropology Methods and Models From Anatolia

Tezin/Projenin Yapıldığı

Üniversitesi: D.E.Ü.

Enstitü: Güzel Sanatlar Enstitüsü Yıl: 2009

Diğer Kuruluşlar:

Tezin/Projenin Türü:

Yüksek Lisans:

Dili: Türkçe

Doktora:

Sayfa Sayısı: 123

Tıpta Uzmanlık:

Referans Sayısı: 81

Sanatta Yeterlilik:

Tez/Proje Danışmanının

Unvanı: Yrd. Doç. Dr.

Adı: Nevin

Soyadı: ERİTENEL

Türkçe Anahtar Kelimeler:

- 1- Türk Halk Oyunları
- 2- Dans Antropolojisi
- 3- Dans Tiyatrosu
- 4- Kinestetik ve Empatik Algı
- 5- Koreografi

İngilizce Anahtar Kelimeler:

- 1- Turkish Folk Dance
- 2- Anthropology of Dance
- 3- Dance Theatre
- 4- Kinestetik and Empatic Perception
- 5- Choreography

Tarih:

İmza:

Tezimin Erişim Sayfasında Yayınlanmasını İstiyorum

Evet

Hayır

ÖZET

Türkiye Cumhuriyetinin çağdaşlaşma hareketlerinde, devrimlerin eksik bıraktığı sosyo-kültürel kalkınmanın, eğitim ve sanatla tamamlanabileceği, cumhuriyetin aydınlanmacıları tarafından ön görülmüştür. Ancak çağdaşlaşma kavramı batılılaşma olarak algılanmış, dönemin koşulları içerisinde halk sanatlarının, yüksek sanatı oluşturma yolundaki gizli gücü gözden kaçırılmıştır.

Dans sanatı söz konusu olduğunda ise, model olarak köklerini Avrupa şövalye kültüründen alan “bale” seçilmiş, ancak kaynağını bu topraklardan almayan bu estetik kategorinin Türk halkı tarafından benimsenip benimsenemediği sürekli tartışma konusu olmuştur.

Diğer taraftan Anadolu insanının kültürel kimliğini ve bedensel devinin kodlarını barındıran yerel danslar, uluslaşma hareketinin bir aracı olarak görülmüş, devlet eliyle tüm yurttan tanınır hale getirilmiş ve “milli bir repertuar” oluşturulmuştur.

Geleneksel dans adımlarını bale sanatı içinde değerlendirme fikri gündeme geldiğinde bu girişim çeşitli sebeplerle kesintiye uğramıştır. Bu düşünce sürekli değişen bürokrat kesimle “devlet balesi” yöneticileri arasında bir “görev” olarak algılanmış, dans sanatının gerçek üreticileri olan koreograf ve dansçı kesiminden bu yönde bir istek gelmemiştir.

Kanımızca Türk toplumu ile dans sanatı arasındaki ilişkiyi çözümlemek için meseleye antropolojik açıdan bakılmalıdır. Ancak bu yolla Anadolu danslarının yapısal özellikleri ve taşıdığı sibernetik güç anlaşılabilir ve daha sonra çağdaş dans formlarıyla bir bireşime gidilebilir.

Bu çalışmada, Türk Halk Dansları için yeni bir gösterim modeli araştırılmasına girilmiştir. Yöntem olarak, Anadolu danslarına “Dans Antropolojisi” açısından yaklaşmış, elde edilen bulgular bize Türk danslarının anlatım özelliklerinin çağdaş dans formları arasından “Dans Tiyatrosu” ile bireşebileceği fikrini vermiştir. Bu yolla örnekler üretilmiş ve gösterim düzeyinde seyirciden gelen geri bildirimler değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

During the modernization efforts of the Turkish Republic, the intellectual elite envisaged that the socio-cultural progress that was missing in the reforms could be accomplished through education and art. However, the concept of modernization was perceived as Westernization, and the potential of folk art to represent high art was not observed.

In the category of dance, “Bale” was taken as the model. It has been debated whether bale, which is far from Anatolian culture and is rooted in European cavalier culture, would be accepted by the Turkish people.

On the other hand folk dances, which represent the cultural identity of Anatolia and the codes of motion of the local people, were taken as a tool for nationalization. Folk dances were promoted by the state and a “national repertoire” was formed.

The idea of embedding traditional dance steps within bale was proposed, but the project was not realized for various reasons. The idea was perceived as a “duty” among bureaucrats and the managers of the “state bale”, however it was not proposed by the actual producers of dance, the choreographers and the dancers themselves.

We argue that in order to resolve the relationship between dance and Turkish society, the issue has to be analyzed from an anthropological perspective. This way the structural characteristics of Anatolian dances and their cybernetic power can be understood and a synthesis can be formed with modern dance forms.

This study is aimed at formulating a new representation model for Turkish Folk Dance. Anatolian dances were studied methodologically from the perspective of “Dance Anthropology”. The findings have shown that the characteristics of expression in Turkish dances can best be synthesized with “Dance Theatre” modern dance form. Examples have been formulated and performed, and the feedback of the audience has been evaluated.

ÖNSÖZ

Türk Halk Oyunları için yeni bir gösteri modelinin kuramını oluşturmak amacıyla hazırladığım bu çalışma, bir halk dansları gösterisinde neyin “çağdaş” olabileceği sorusu üzerine gelişmiştir. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümünde yürütmekte olduğum “İfade Jimnastiği” dersinde, öğrencilerim ile birlikte yapmış olduğumuz, halk oyunları adımlarından yeni koreografiler üretme ve anlatım olanakları deneme çalışmalarımız, tartışmalarımız, tıkanma noktalarımız, halk oyunları adımlarının “Dans Tiyatrosu” estetik kategorisi içerisinde değerlendirilebileceği varsayımını doğurmuştur. Bu nedenle birinci bölüm “sahne dansı” ve “anlatım” arasındaki ilişkinin kavramsallaştırılmasına ayrılmıştır.

Türkiye’de seyircinin, aynı geleneksel dansları yıllardır izlemekten neden bıkmadığı sorusu ise toplum ve geleneksel danslar arasındaki, kolektif belleğe dayanan, ilişkinin incelenmesi gereğini hatırlatmıştır. Dansın işlevini ve toplumdaki diğer sistemlerle ilişkisini anlamaya yönelik bir çaba kaçınılmaz olarak antropolojik bakışı gerekli kılmıştır. İkinci bölümde “Dans Antropolojisi”ne ve Anadolu dansları üzerine yapılan çözümlemelere yer verilmiştir.

Tezin iki katmanlı oluşu (Dans Tiyatrosu ve Dans Antropolojisi) bölümler arasında dil farklılığını beraberinde getirmiştir. “Dans Antropolojisi” konusunda kaynakların çoğunlukla Amerika orijinli oluşu ve Türkiye’de geleneksel danslara bilimsel açıdan yaklaşan çok az sayıdaki kaynakların tamamen farklı bir terminoloji taşıması karşılaştığım diğer bir zorluk olmuştur.

Dansın, görsel değerlendirme olmadan eksik kalacağı düşüncesi ile bu konudaki pratik çalışmalarımı tezin sonuna DVD olarak ekleme gereği duydum. Anadolu dans kültüründen seçilen farklı dans adımları ve çağrışımları ile oluşturduğum örnek dans tiyatrosu modelleri ve İzmir Devlet Opera ve Balesi dansçıları ile yapılan deneysel çalışma DVD içinde verilmiştir. Ayrıca söz konusu denemeler için libretto hazırlıkları yapılmış ve kullanılan adımlarla birlikte üçüncü

bölümde belirtilmiştir. Yurtiçi ve yurt dışından düşüncemi destekleyecek dans çalışmaları aynı DVD içinde “Görsel ekler” olarak yer almıştır.

Yazılı ekler bölümünde ise bu tezin düşüncesiyle örtüşen çalışmalar içindeki Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü tarafından sahnelenen “Dağlarda Kar Sesi” adlı dans tiyatrosu denemesinin mizansen krokisinden bir bölüm sunulmuştur. Tarafımdan hazırlanan, “Hatçem” isimli dans tiyatrosunun “Benesh Hareket Notasyonu” ile hazırlanmış “seri partisyonu” da bu bölümde yer almaktadır.

Bu çalışmanın “Dans Tiyatrosu”nun Türkiye’de gerek devlet balesi içinde gerekse büyük şehirlerde örgütlenmeye başladığı döneme denk gelmesi hoş bir rastlantı olmuştur. Düşüncelerim, bale ve modern dans seyircisi ile birlikte, yeni kitlelere ulaşmayı hedefleyen dans yöneticileri için bir parça yol gösterici olabilirse çok mutlu olurum.

Bu tezi hazırlamamda büyük emeği geçen, kütüphanesini ve tüm görsel kaynaklarını sınırsız kullanmama izin veren, akademik tartışmalarımızı iki kişilik bir okula dönüştüren Yrd. Doç. Dr. Sayın Nevin ERİTENEL’e, mesleki vizyonumun gelişiminde önemli katkısı olan Sahne Sanatları Anabilim Dalı doktora programında öğrenim görmeme olanak sağlayan D.E.Ü. Sahne Sanatları Bölüm Başkanı Prof. Dr. Sayın Murat TUNCAY’a, on yıl boyunca asistanlığını yapmaktan büyük mutluluk duyduğum hocam ve ustam Ege Üniversitesi Türk Halk Oyunları Bölüm Başkanı Prof. Dr. Sayın Gürbüz AKTAŞ’a, tezimin yazımını üstlenen sevgili arkadaşım ve meslektaşım Öğr. Gör. Fusun AŞKAR’a, İZDOB Bale Bölümü dansçılarıyla çalışmamızı sağlayan Bale Koordinatörü Sayın Suat YEŞİLTEPE’ye, üçüncü bölümdeki örneklerin libretto hazırlıklarında yardımcı olan arkadaşım dramaturg Banu AKIN’a, doktora eğitimim sırasında yardımlarını esirgemeyen Arş.Gör. Yasemin SEVİME’e ve enstitü sekreteri Sayın Hanife GÜRBULAK’a tezin sonucu olarak hazırladığımız örnek modellerin, gerek çekim aşamasında gerek filme dönüştürme konusunda tüm yükü çeken arkadaşım ve meslektaşım Öğr. Gör. Ferruh ÖZDİNÇER’e, eleştirileri ile yol gösteren hocam Doç. Dr. Öcal ÖZBİLGİN’e, sunmuş olduğumuz örnek modellerde görev alan herkese, Ege Üniversitesi Türk

Halk Oyunları Bölümündeki tüm meslektaşlarıma, benden uzakta olsalar da desteklerini hissettiğim aileme, sabrından ve desteklerinden dolayı sevgili eşim Nalan ÜNLÜ'ye sonsuz şükranlarımı sunuyorum.

Ö.Barbaros ÜNLÜ

İÇİNDEKİLER

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA DANS ANTROPOLOJİSİNDEN YARARLANMA YOLLARI ve ANADOLU DANSLARINDAN MODEL ÖNERİLERİ

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
YÖK DOKÜMANTASYON MERKEZİ TEZ VERİ FORMU.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	x
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

DANS TİYATROSU

1.1.Dansın Batıda Bir Sahne Sanatı Olarak Ortaya Çıkışı Ve Bale Olgusu ..	13
1.2. 20.YY'da Rusya'da Ve Sovyetler Birliği'nde Dans	27
1.3. Sahne Dansında Modernleşme Hareketleri Ve Anlatım	34
1.4. Post-Modern Süreçte Dans Tiyatrosu ve Yeni Eğilimler	43

2. BÖLÜM

DANS ANTROPOLOJİSİ

2.1. Dansa Bilim Gözüyle Bakmak	52
2.2. Farklı Disiplinlerin Kesişiminde Geleneksel Danslar	58
2.3. Hareket Kavramına Kültürel Yaklaşımlar	62
2.4. 20.YY'da 'Türk Halk Oyunları' Gösterisinin Tarihsel Seyri ve Halk Oyunlarının Aktarımı	65
2.5. İletişim Aracı Olarak Geleneksel Danslar	74
2. 6. Geleneksel Dansların Sosyal İşlevine Kütahya'dan Bir Örnek: 'Davul Çaldırma'	78

3. BÖLÜM

ANADOLU DANSLARINDAN MODEL ÖNERİLERİ

3.1. Balıkçılar	84
3.2. Hayat Ağacı	87
3.3. “Simavnalı Şeyh Bedreddin” İçin Ön Oyun	89
3.4. Koy-u Kırmızı	90
3.5. Bir Ulus Yaratmak	95
3.6. İzmir Devlet Opera ve Balesi Dansçılarıyla Yapılan Deneysel Çalışma.	99
SONUÇ	100
EKLER	103
EK-1: “Dağlarda Kar Sesi” Dans Tiyatrosu Mizansen Krokisi	104
EK-2: “Hatçem” Dans Tiyatrosunun “Benesh Hareket Notasyonu” İle Seri Partisyon Yazımı	106
Görsel Ekler Listesi	114
KAYNAKLAR	115
ÖZGEÇMİŞ	123

GİRİŞ

İnsan, sınırlı yaşamı ve güçsüzlüğü karşısında, doğanın sürekliliğini ve döngüselliğini görerek kutsal törenler yoluyla bu kısıtlılığı aşmaya, doğayla bütünleşmeye ondan yararlanmaya çalışmıştır. Sakınma ve egemen olma güdülerinin yansıdığı bu törenler, evrenin düzeniyle insanın düzeni arasında adeta bir uzlaşma arayışıdır. Soyut güçlere insansı nitelikler verilir, belli nesnelere ruhsal güçler tarafından yönetildiği kabul edilir. İnsanın bu güçlere öykünme yeteneği doğanın ritmi ile buluşunca doğayla uzlaşma aracı olan dans ortaya çıkar. Düşüncelerden önce devinimlerin iş gördüğü zamanlarda, bireyler arasında iletişim aracına dönüşür.

Avcı- toplayıcılığın ve sonrasında geleneksel tarımın, temel yaşam biçimi olarak yürütüldüğü topluluklarda en önemli kaygı, emeğin tek elde toplanabilmesi, istenen alanlara maksimum yarar sağlayacak şekilde yönlendirilmesidir. Böyle bir amacın gerçekleştirilebilmesi için insana ve emeğine yoğun ihtiyaç duyulur. Grup üyelerinin karşılıklı güveni, samimiyeti ve ortak çıkarlar doğrultusunda hareket edebilme yeteneği gereklidir. Bunun somut görünümü ise erginlenme törenlerinde, toplu tarım etkinliğinde ve sevinçli durumlarda ortaya çıkan kolektif ve ritimli bedensel davranışlardır. Bu hareket dizileri günümüz geleneksel danslarının koreografik eskizleri niteliğindedir.

Sanat insanın doğadan, toplumdan ve içinde yaşadığı kültürden aldığı verilerin bilinç düzeyinde ve bilinçaltında harmanlanıp estetize edilmesidir. Halk sanatında ise bu eylem, ritüelistik dönemden ulus devlet çağına kadar rafine edilerek gelen bazı değişmez kamu değerleri üzerine kurulur. Bu yolla bir toplumun sanatı diğerinden ayrılır ya da ortak yaşam gereksinimlerinin sonucu diğeri ile belli noktalarda benzeşebilir.

Halk sanatının geçmişle organik bağlar kuran sezgisel yapısı modern batı sanatının alımlanma biçiminden farklıdır: “ *Yabanıl insan, doğaya pragmatik ya da teknik açıdan yaklaşmaz. Günümüzün Batılı ya da Batı alışkanlıklarıyla örülmüş*

toplumlarında olduğu gibi, yaşamını, kuramsal ve eylemsel etkinlik olarak ayırmaz. Onun yaşantıya bakışı, “duygudaşlık”a (“empati”ye) dayanır.”¹

Tanzimat’tan Cumhuriyete uzanan süreçte Batı uygarlığına ve Batılı insana ulaşma çabasına giren Türk toplumu, sanat söz konusu olduğunda da aynı yolu izlemiştir. Çağdaşlaşma adına geleneksel olan her şey gibi, geleneksel tiyatro ve geleneksel köylü dansları da ‘ilkel’ ya da ‘halk sanatı’ olarak görülmüştür. Bu konuda yerel kaynaklardan yararlanılması gerektiğini ısrarla belirten Haldun Taner çağdaş Türk sanatını batıda arayanları sert biçimde eleştirir:

“(…) Sanatı mutlu bir azınlığın tekelinde sunma saplantısından kurtulamamış bu yarı aydınlar takımı, giderek halk lafından huylanır olmuşlar. Öykünün meddahtan, romanın Dede Korkut’tan, şiirin Karacaoğlan’dan, musikinin halk şarkılarından, koreografinin halk danslarından, tiyatronun da halk gösteri biçimlerinden yararlanılarak çağdaş bir öze ve tekniğe ulaşması gerektiğinden her söz ettiğimde bunların cinleri başına üşüşüyor.”²

60’lardan sonra sosyal bilimlerde meydana gelen değişim ve dünyada yaşanan olaylar sonucunda, batıyı medeniyetin merkezine koyan anlayış sorgulanır olmuş dolayısı ile sanata bakış açısı Taner’i doğrular biçimde değişime uğramıştır. Bu durumu akademisyen Aslıhan Ünlü şöyle açıklar:

“Kültürel evrim içinde sanatın toplumsal işlevinden giderek uzaklaşması sonucu, sanatın rolü bireysel düzeye indirgenmiş ve “yüksek kültür”ün alanına çekilmiştir. Sanatı “halka indirme” anlayışı, XIX.yüzyıldan sonra yaygınlık kazanmaya başlamış, yeni ve özgün olanı yakalamak için halk kültürlerinin araştırılması ön plana geçmiştir. Özellikle 60’lardan sonra, Batı sanatı, içine düştüğü anlam bunalımını “yabancı” kültürlerle, doğuya ve “halk sanatına” dönerek aşmaya çalışmaktadır.”³

Kimlik tartışmaları devam eden çağdaş Türk tiyatrosu için (aynı sorun Türk sahne dansı için de geçerlidir), ‘geleneksel Türk tiyatrosunun’ özgün tavrı ortaya koyma adına, en önemli kaynak olduğu birçok kez dile getirilmiştir. Hem ulusal kimliği yansıtmaya hem de evrensel bir içeriği biçimlendirme potansiyeline sahip, kaynağını köklerinden alan yeni bir Türk tiyatrosu modeli tartışılmış ve arzulanmıştır. Bu tartışmalarda da çağdaş türlerin geleneksel yapıya uyarlanması

¹ Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, s. 24.

² Haldun Taner, “Yüzyıllık Bir Tartışma”, Türk Dili Dergisi, sayı 178, s.737,aktaran Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, , T.C. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.7

³ Ünlü, **a.g.e.**, s.25.

değil, Türk plastik sanatlarının yapısal özelliklerinin bulunup çağdaştırılması üzerinde durulmuştur. Bu söylemle başarılı çalışmalar da yapılmış, seyirci ile sıcak ilişkiler kurulmuş, Türk oyun yazarlığının ve sahne sanatlarının başarıları sayılabilecek eserler ortaya çıkmıştır.

Aynı düşünce ile alternatif tiyatro çalışmaları da yapılmıştır. İstanbul Belediyesi Şehir Tiyatrosu bünyesindeki ‘Tiyatro Araştırma Laboratuvarı’ TAL bünyesinde 1997 yılında, ‘Anadolu insanının kültürel kimliğinde oyun/Geleneksel Türk Tiyatrosu’ adı altında bir araştırma ve uygulama birimi kurulmuştur. Çalışmalarını ‘Anadolu insanının kültürel kimliği, oyun ve kültürlerarası karşılaştırmalı tiyatrodaki çağdaş gelişmelerin değerlendirilmesi’ alanlarında iç içe sürdürmeyi amaçlayan birim çalışma alanını şöyle saptar:

“Anadolu insanının kimliğinin araştırılmasına yönelik, geleneksel tiyatromuzun kaynakları olan: Ozan, Şaman, Meddah, kukla, Karagöz, Ortaoyunu, İbiş, Cambaz, Köy seyirlik Oyunlar, Destan Kolları, Folklor vb. gibi oyunlar ve göstermeler aracılığı ile ulusal kültüre, dile, üsluba ve tavırlara katkıda bulunmak, bu konularda araştırma ve uygulamayı birlikte yürütmek”⁴

Ancak ‘seyirlik köylü oyunlarının’ ayrılmaz bir parçası olan geleneksel halk danslarının, sahne sanatı olma yolundaki macerası Türk tiyatrosunun kimliğini ortaya koyma adına yapılan tartışma ve eylemlerden çok farklı olmuştur.

Selim Sırrı Tarcan’ın 1912’de Paris’te yapılan Beden Terbiyesi Kongresi’nde, Aydın Yeni Kale’de öğrendiği bir Zeybek dansını sergilemesinin üzerinden yaklaşık bir asır geçmiştir. Söz konusu süreyi gösteri düzleminde/sahne üstünde geçiren halk dansları, uluslaşma hareketinin önem verdiği folklor çalışmalarının ayrılmaz bir parçası olurken, uzun yıllar Türk gençliğinin de dans/hareket ihtiyacını karşılamıştır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında o dönemdeki adıyla ‘Milli Oyunlar’ konusundaki üç önemli kuruluş Türk Ocakları (1912), Halkevleri (1932) ve Köy Enstitüleri’dir (1944). Daha önceleri her toplumun kendi geleneksel ortamında dışa kapalı olarak

⁴ TA.L. Bildirisi, İ.B.Ş.T, 13 Ocak 1997, aktaran Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, s.36

icra edilen oyun kültürü, bu dönemde anılan kuruluşlar tarafından yurt genelinde yapılan bir faaliyete dönüştürülmüş ve akademisyen Arzu Öztürkmen'in değişimiyle 'mobilize' olmuştur:

“Yerli halkın oluşturduğu bu amatör gruplar, zamanla yalnızca Ankara’da değil, milli bayramlarda veya yerel şenliklerde de gösterilerini sergilemeye, hatta başka şehirlerde de gösteriler yapmaya başladılar. Bu süreç oyun yapılarını oldukça radikal bir biçimde değiştirdi. Artık yerel oyunlar, kendi olağan ortamlarında sergilenmekten çok, sahnede temsil edilecek bir şekil kazanmıştı. Böylelikle, çeşitli oyun gelenekleri ilk kez birbirine açılmaya başladı. Ülke çapında düzenlenen şenlikler ve yarışmalarla birlikte artık büyük şehirlerdeki seyircilerin gözünde bir ‘Türk halk oyunları repertuarı’ yerleşiklik kazanmıştı”⁵

1950'lere gelindiğinde ise Türkiye Milli Talebe Federasyonu, Türk Devrim Ocakları, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği ve Milli Türk Talebe Birliği gibi öğrenci derneklerinin en önemli faaliyetleri 'Türk halk oyunları' çalışmalarındır. Yine bu dönemde kurulan Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi'nin(1955), amaçları arasında *“Halk oyunları öğreticileri yetiştirmek, milli baleye katkıda bulunmak, Türkiye ve yurt dışında halk oyunlarının tanıtımını yapmak...”*⁶ vardır. 1970'lere gelindiğinde, Halk Oyunları Dernekleri, büyük kentlerden başlamak üzere Anadolu'da yaygınlaşmıştır. Birden çok yöre oyunu aynı çatı altında toplayabilen kurumlara 'komple nitelikli dernek' tanımlaması yapılmıştır. Bu oyunları bilen ve öğreten oyuncular zamanla halk dansı eğiticiliğini bir meslek haline getirmişlerdir.

Uluslararası tanıtım amacıyla 1973 yılından sonra bu konuda devlet eliyle profesyonel bir topluluk kurulması ve sahneleme işinin başına devlet balesinin koreograflarından Duygu Aykal'ın getirilmesi ile birlikte halk dansları, diğer sahne sanatlarının nazarında farklı bir kimlik kazanmıştır. Sahnelemede izlenen yol ise, klasik bale ile aynıdır. Grup halinde icra edilen danslarda, simetri-uyum-dinamizm, sayısız tekrarlarla elde edilen kusursuzluk, çizgilerde simetri, adım-müzik eşleşmesi vb. (Bu sahneleme tekniği günümüzdeki etkisini de olanca ağırlığı ile sürdürmektedir). Bu yeni sistemi, halk dansları 'camiası' öylesine benimsemiştir ki, böylece halk danslarını sahneleme yarışı başlamıştır. Ancak Aykal'ın estetiğini

⁵ Arzu Öztürkmen, *“Dansta ‘Millilik’ ve ‘Yerellik’ Kavramları Üzerine Düşünceler”*, **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, S: 85, Yapı Kredi Bankası Yayınları-1736, İstanbul, Güz 2002, s.152

⁶ Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s.203

anlamak yerine, sunduğu görselliği taklit eden çoğunluk halk dansları eğitmenleri, sahneleme işini, sahne üstünde çizgiler (floor pattern) oluşturma olarak algılamış, böylece birçok yöre oyunu birbirine benzer hale gelmiştir. Öztürkmen bu durumu şöyle açıklar:

“(…)İlk değişiklik, yerel dansların sahne düzeniyle - daireler, çarklar, diyagonal ya da düz çizgiler gibi- çeşitli geometrik şekillerin grup halinde oluşturulması – sunulmasıydı. Bu şekiller sahnelenen hemen her yöre dansına uygulandığı için çeşitli oyun gelenekleri arasında türsel ayırımalar gölgede kalmaya başladı. Bunda başlıca neden, oyuncuların yerel figürlere konsantre olmadan, öncelikle dayatılan sahne düzeni içinde değişen yerleri almaya çalışmalarıydı.”⁷

Milli Bale'nin oluşumu yolunda kaynaklık etmesi düşünülen Türk halk danslarının, devlet balesi içindeki macerası ise farklı olmuştur. Ninette de Valois'nın*, öğrencilerine örnek olması için yaptığı **Çeşmebaşı** özgün koreografisinin ardından, Oytun Turfanda gibi Türk konulu-adımlı dans çalışmaları yapan başarılı isimler olduysa da 'Türk adımlı bale' fikri çeşitli sebeplerle olgunlaşmadan kesintiye uğramıştır. Ciddi araştırma gerektiren bu koreografik iş, sürekli değişen bürokrat kesimiyle Devlet Balesi yöneticileri arasında bir görev olarak algılanmış, dans sanatının gerçek üreticileri olan koreograf ve dansçılardan bu yönde bir istek gelmemiştir.

1980'lerde halk oyunları, özel kurumların yanı sıra, ilkokuldan üniversite düzeyine kadar tüm eğitim kurumlarında, en ilgi çeken sosyal faaliyetlerden biri haline gelmiştir. Ancak şehirlerde bu faaliyete katılanların, öğrendikleri farklı yörelerin oyunlarını yaratan yerel kültürlerle doğrudan bir bağı yoktur. Genellikle yaptıkları, “... neredeyse aeorobik figürlerini öğrenircesine, bir harekete diğerini eklemek oyunların adım ve diğer hareketlerini öğrenmekti. (...)yerli kültür içinde anlamlı olan bir hareket sistemi olarak değil, daha çok oyun ile kendileri arasında başka bir anlamsal ilişki geliştirerek yorumluyorlardı.”⁸

⁷ Öztürkmen, Güz 2002, s.153

* Ninette de Valois: Türk Devlet Balesinin kurucusu

⁸ y.a.g.e, s.153

Günümüze bu yolla gelen halk oyunları gösterisi, sürekliliğini kaybetmemiş ancak eskimiş ve bir tıkanma noktasına gelmiştir. Ülkenin uluslar arası alanda tanıtımı fikri, geleneksel Anadolu danslarının koreografik yapısının ve anlatım özelliklerinin çağdaş dans türleriyle nasıl birleşebileceği sorununun önüne geçmiştir. Geleneksel dans adımlarının yeni anlamları taşıyabilme ve iletebilme gücü gözden kaçmıştır. Bu konudaki pratikler birkaç üniversitede yapılan deneysel çalışmalarla sınırlı kalmıştır.

Bu çalışmanın amacı 'Dans Tiyatrosu' estetik kategorisi içinde Anadolu danslarının hareket ve anlatım değeri açısından nasıl yer alabileceği konusunda denemeler yapmak ve bu yolla Türk halk dansları için yeni bir gösterim modelinin kuramını oluşturmaktır.

'Dans Tiyatrosu'nu genelde tanımlarsak; anlatım kaygısının biçim ve virtüöz itenin önüne geçtiği, öykülemenin amaç, görüntülemenin ise araç olarak kabul edildiği dans gösterimi diyebiliriz. Sahne üzerindeki köklerini balenin büyük babası Jean Georges Noverre'in ideallerine kadar götürebileceğimiz bu form, batı sahne dansı tarihi içinde 'Ballet d'Action', 'Ballet Comique', 'Dramatik Bale' gibi isimlerle karşımıza çıkar. 'Modern dans' söz konusu olduğunda ise anlatımcılığı savunan Martha Graham gibi öncü sanatçılarla devam eder 'Dans Drama' gibi isimler alır. Dahası Almanya'da 'Ausdruckstanz' (Anlatım dansı) gibi ulusa özgü stiller oluşur.

Ancak post modern süreçte tanımlanması daha güç bir formdur: Mim, dans ve tiyatro... Eylem, öykü yerine temalar, imgeler geçidi ve kolaj tekniği, koreografi/hareketin dramaturgisi, illüzyonların kırılması ve pathos. Bu kavramların çağdaş dram sanatı içerisindeki uzantısı... İzleyen belleğine ve algısal kodlarına didaktik bir saldırıdan çok, insan bedeni ile zihinde oluşturulan eskizler yardımıyla, bireysel uzlaşma... Çoklu düzeyde gösterim... Tüm bunlar günümüzde 'çağdaş dans tiyatrosunun' tanımını yapmaya çalışırken beyin fırtınasının bize sunduğu ilk ipuçlarıdır. Bu konudaki tanımlama güçlüğünü çağdaş gösterimlerin çözülmesi üzerine çalışan Patris Pavis'in sözleri açıkça ortaya koyar:

“(...).bugünün sahne uygulamasının, kolayca birinden ötekine geçtiği, her birinden alıntılar yaptığı, eski sınıflama anlayışını önemsemeyen enlemesine bir güzergâhta bir renkten ötekine ayımsamadan yol alınan beden sanatlarından oluşmuş bir gökkuşağı önerdiği açıkça görülmektedir.”⁹

‘Dans tiyatrosu’ akademisyenler ve eleştirmenler tarafından dans sanatının yanı sıra çağdaş tiyatro, fiziksel tiyatro ya da post modern tiyatro kapsamında da değerlendirilmiştir. Dahası kadın merkezli bir dans tarihi yazma uğraşı içine girenler, Pina Bausch ve uzun yıllar yöneticiliğini yaptığı Almanya ‘Wuppertal Tiyatrosu’ndaki işlerinden dolayı, dans tiyatrosuna geniş bir bölüm ayırmak durumunda kalacaklardır.

Yine de ‘Dans Tiyatrosu’ olgusunu yeterince anlayabilmek için dans ve tiyatroya dair sabit ve değişmez tanımlar verip örneklemeler yapmak yerine, dansın tarihsel seyrinin izleri üzerinden analitik bir bakış yapmak daha doğru olacaktır. Belli sanatsal pratiklerde bu iki türün nasıl etkileşime girdiklerini, farklı dönemler içinde tanımlamaların nasıl değiştiğini ancak bu yolla anlayabiliriz.

Bu nedenle tez çalışmamızın birinci bölümünde, batıda bir sahne sanatı olarak ortaya çıkan bale olgusuna, modern dans ve post modern dans tarihindeki anlatımcı yönelimlerin önemli dönüm noktalarına odaklanılmıştır. Halkın ve halk dansının bu süreçlerde nasıl konumlandığı sorun dahilindedir. Bu konudaki yeni eğilimler de dikkate alınarak bir sahne sanatı olarak ‘dansla anlatım’ düşüncesinin gelişimi hakkında bütüncül bir değerlendirme amaçlanmıştır.

Alışılmış Türk halk dansları gösterileri için alternatifler üretirken ve Türkiye’deki dans tiyatrosu çalışmaları için yeni bir açılımın izini sürerken yapılması gereken işlerin başında, dans ve toplum arasındaki ilişkinin araştırılması gerekir. Bununla birlikte kültürel bir yapılanma olan dansın, diğer kültürel sistemlerle ilişkisi de bu türden bir deneme için önemlidir. Her iki durumda da antropoloji, yararlanılması gereken bir bilim dalıdır.

⁹ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Ankara 2000, s.153.

İnsanbilimi anlamına gelen antropoloji, anthropos (insan) ve düzenli bilgi anlamına gelen logos (bilim) sözcüklerinden türetilmiştir. Ancak bireyi incelemek yerine daha çok grup içinde yaşayan insanın davranışlarına odaklanır. İnsanlar ve toplumlar arasındaki benzerlikleri, farklılıkları ve insanların neden ve nasıl değiştiğini karşılaştırmalar yaparak inceler. Arkeoloji, etnoloji, sosyoloji, dilbilimi gibi disiplinlerle yakın ilişki içindedir. Katılımlı gözleme dayanan ‘alan araştırması’ yöntemini sıklıkla kullanır. Başlangıcını oryantalistlerin gezilerine dek götürebileceğimiz antropoloji, önceleri, ‘yazısız’ ya da ‘ilkel’ diye nitelendirilen toplumların ve toplulukların incelenmesi şeklinde ortaya çıkmıştır. Günümüzde ise toplumsal yaşamın pek çok etkinlik alanına uygulanır olmuş, pek çok alt disipline ayrılmıştır. Dans da bu alanlardan birisidir.

İlk antropologlar kendi yaşadıkları toplumda dansı fark etmişlerdir ancak çok azı çalışma alanı olarak görmüştür. ‘Sosyal danslar’ı çoğunlukla göz ardı ederler, onların daha kolay yozlaşabilir olduğunu düşünürler. Folk kavramına da mesafeli yaklaşırlar. Onlar için bu sözcük 18.yy’a ait, milliyetçilik, romantizm ve kırsal toplumlar gibi sözcüklerle özdeşdir. Oysa materyal ilkele ait olmalıdır. Dans, ritüellerin bir parçasıdır, ‘otantik olan’dır ve ‘beyaz adam’la karşılaşma öncesine ait bir kavramdır. Böyle bir yaklaşımda temas bozulma anlamına gelir.¹⁰

Bu dönemlerde araştırma için genellikle uzaktaki (yabancı), ‘egzotik’ ve küçük ölçekli, kabile gibi yerler seçilir. En az bir yıl süren ‘alan araştırması’ yapılır. Amaç katışıksız bir kültüre ulaşmaktır. Antropolog dansa, akrabalık, politika, din gibi farklı kültürel alanlarla paylaşılan yapılar ararlar. ‘Karşılaştırma yöntemi’ ise kültürlerin kesiştiği yerlerde anlamlıdır. Ancak araştırmacıların kendi kültürlerindeki dans izleri onların diğer kültürlerdeki dans biçimlerine bakışlarını etkiler, ‘ilkel’ ve ‘ilkel olmayan’ gibi yanlış saptamalar yapılır.

İkellikten uygarlığa doğru genel ve kaçınılmaz bir evrimin olduğunu düşünen yani ‘Evrimci’ bakış açısını benimseyen ilk antropologlar dansın ilkel kültürün çok

¹⁰Bkz, Catherine Foley, Georgiana Gore, László Felföldi, “Roadmap to our Disciplines”, ,(İpedak basılmamış ders notları),Uluslar arası Etnokoreoloji Yüksek Lisans Programı, Norvay Technology University, Trondheim, Norvay, April 2008

önemli bir parçası olduğunu kabul etmişlerdir. Aynı zamanda bu ilkel toplumlarda her konuda olduğu gibi dans da simetrik veya estetik yetersizlikten söz ederler. Çoğunlukla ilkel toplumlarda dansdaki her hareket bir ritüeldir ve yaşamın önemli bir parçasını oluşturur. Yani ilkel insan bu bakış açısının bir sonucu olarak, kendi isteğiyle bir adım atmak veya dans edebilmekten alıkonularak ritüellere hapsedilmiş bir duruma indirgenmiştir. İlkel insanın, törenlerin veya dansların ağır yükü altında ezildiği, onsuz hiçbir şey yapamadığı düşünülmüştür.

James Frazer, çeşitli dönemlerdeki veya yerleşimlerdeki dansları büyüsel homeopatic* (homeopathic) törenlerin bir parçası olarak kayda geçmiştir. Frazer, Transilvanya'daki dansçıların ekinlerin uzun olmasını sağlamak için yukarıya sıçradığını, aynı zamanda kadınların ise ekinlerin bereketli olmasını garantiye almak için yeni çıkmış ekinlerin üzerinden sıçradığını belirtmektedir. Omaha yerlilerinden Buffalo topluluğunun, yağmur yağması için yaptığı törende su dolu kapların birbirine boşaltılması da bu türden bir yönelimdir. İstenen sonuçlara ulaşılabilmek için dansın öykünmecî kullanımını söz konusudur.¹¹

Amerika da ise tüm toplumların ve kültürlerin benzer bazı aşamaları geçerek belirli bir yere geldikleri görüşüne karşı gelinmiş, insan ve toplumun, tarih ve çevrenin benzersiz bir etkileşimi olduğu düşünülmüştür. 'Dağılımcılık' olarak adlandırılan bu görüşün öncüsü ve Amerikan akademik antropolojisinin kurucusu Franz Boas'a göre, her kültür kendi içinde değerlendirilmeli, genellemeler yapılmamalıdır. Kültür belirli noktalardan dağılır. Evrimin basamaklarına doğrusal olarak yerleştirilmiş kültürler yerine birbirinden ayrılmış ve özelleştirilmiş kültür alanları vardır. Bu görüş "kültürel özellik" (cultural trait) yaklaşımının doğuşuna sebep olmuştur. Bu görüşün takipçileri yalnızca önemli saydıkları kültür özellikler hakkında (örneğin dans) bilgi toplamak yerine önemli önemsiz ayırımında bulunmadan her türlü kültürel özelliklerle ilgili bilgi toplamış, listeler oluşturmuş ve dansla ilişkilendirmeye çalışmışlardır.¹²

* Homeopathic (hastalığın emarelerini sağlıklı bir insanda tetikleyen olgunun hastalığın tedavisinde kull anılması)

¹¹Bkz, Anya Peterson Royce, **The Anthropology of Dance (Dansın Antropolojisi)**, Indiana University Pres, Bloomington and London 1977, ss.19-20

¹² y. a.g.e., s.22

1920'li yıllarda Freud ve psikanalizin etkisiyle Antropoloji'nin seyri değişmiştir. 'Kültür ve Kişilik' okulu (disiplini) antropoloji'deki değişimin en önemli delilidir. Hem kültürün kişilik oluşumundaki etkisi hem de kişilik özelliklerinin kültüre etkisi dikkate alınır. Tarihsel etkenler ve özellik listeleri terk edilmiştir. Dans, araştırılan toplulukta, kültürel alanda kişiliğin açıklanmasına veya kültürel yapıların psikolojik odaklı açıklamalarına katkıda bulunabilecekse incelenmelidir. Kültürel antropolojinin bir alt dalı olan kültürel psikolojinin doğuşuna yol açan antropolog Ruth Benedict, bireylerin karakterlerinin insan doğasının eğilimleriyle açıklanamayacağını, tersine, karakterin kültür tarafından biçimlendiğini, kültürlerin bireylere belirli bir psikolojik dizgeyi kabule zorladığını ileri sürmüştür. Antropolog Margaret Mead'ın 1928 yılında basılmış olan **Coming of Age in Samoa** adlı eseri, bu konuda iyi bir örnektir. Samoa toplumunda geleneklere uygun davranmak bir kuraldır. Bununla birlikte dans bireyselliğin sergilenebildiği ve tolere edilebildiği yegâne alandır.¹³

Yine Ruth Benedict, kültürü 'Toplumsal özellikler' toplamı açısından ele almak yerine, kalıplar ve yapılandırmalar (kurulum–konfigürasyon) açısından değerlendirmiştir. Bu yanı ile 'İşlevselci' yaklaşımı benimseyen Ruth Benedict 1934 yılında yayımladığı **Patterns of Culture** 'Kültür Örüntüleri' adlı eserde, kalıpları simgelere dönüştürmüştür. O, tüm kültürlerin ortak faydalandığı (içinden seçerek alabildiği) bir 'kalıplar havuzu' (arc of elements) olduğunu var saymıştır. Kültürler bu havuzdan seçerek aldıkları kalıpları birbirine bağlayarak yapılandırır (belirli bir kurulum–konfigürasyon oluştururlar). Sınırlı sayıda kalıpların varlığı yine sınırlı sayıda yapılandırmaya neden olmaktadır. Bu ise kaçınılmaz olarak bazı kalıpların kendisini tekrar etmesine yol açmıştır.¹⁴ Bu durum bize farklı topluluklarda benzer dansların bulunuşu hakkında fikir verebilir.

Antropolojinin gelişimindeki en önemli kırılma noktalarından biri ise Fransız Claud Lévi-Strauss'un çalışmalarıyla yaşanır. Strauss, kültürün temelini, tarih olduğu kadar grubun psikolojik ve sosyal çevresi tarafından da etkilenmiş olan zihinsel

¹³ Bkz, a.g.e., s.25-26

¹⁴ Bkz, a.g.e., s.25

yapıların oluşturduğu bir bütün olarak tanımlar. İnsani düşünüş süreçleri bütün kültürlerde aynı olmasına rağmen kültürler çeşitlilik gösterebilir. Strauss “...*ilkel ya da mantıksız bir düşünce dizgesinin olmadığını, sadece kendi mantığıyla işleyen düşünce dizgelerinin bulunduğunu belirtir. Ona göre yaban düşünce düzenli bir düşüncedir ama kendini düşünen bir düşünce değildir*”.¹⁵ Bu nedenle Lévi-Strauss, ‘ilkel’ sözcüğü yerine ‘yabanıl’ sözcüğünü tercih eder. Ayrıca dilbilimindeki ‘yapısalcı’ yöntemi antropoloji için yeniden düzenler. ‘Yapısalcılık’ artsüremli değil, eşsüremli bir yaklaşımla her birimi kendi içinde yeterli ama bütünle bağdaşık bir biçimde incelemeyi gerektirir. “*Hangi parça ile hangisi arasında, nasıl bir ilişki olduğunu, bunun mümkünse nedenlerini, sonuçlarını ve derecesini...*”¹⁶ belirtmek gerekir. Yapısalcılar, geniş olaylar yelpazesinin altında yatan sistemin ya da yapının niteliği ile ilgili ipuçları veren olguları tanımlamaya çalışırlar. Bu düşünceye göre, toplumun üyeleri söz konusu sistemi, mitler ve simgeler aracılığıyla ancak belli belirsiz fark edebilirler.

Aynı yaklaşımı dans alanında uygulayan antropolog Joann Kealiihonomoku, baleye bir etnik dans türü olarak baktığı ünlü makalesi ¹⁷ ile dansa evrimciliğe son noktayı koyar. Kealiihonomoku, (Strauss’un ‘ilkel’ yerine ‘yabanıl’ sözcüğünü tercih etmesine benzer şekilde) ‘ilkel’ yerine ‘ilksel’ sözcüğünü kullanır. İlkelerin dansları vardır ancak bunlar ilkel değildir, kendi karmaşıklığını beraberinde taşır. Bu dansların ait olduğu toplumlardaki işlevlerini başka yollarla karşılamak zordur.

Ayrıca Kealiihonomoku, etnik dans üzerine yapılmış tanımları ve Bale’nin göstergelerini kullanarak bu iki kategoriyi bilimsel bir gözle eşitler. Bu bağlamda Bale’yi ya da batılı herhangi bir dans formunu, Türkiye’deki dans sanatının lokomotifini olarak görmek bir zorunluluk olmamalıdır. Geleneksel danslar belki kendi seyircisi için balenin yerini tutmayabilir. Ancak Anadolu danslarından yararlanarak kent seyircisi için gelenekselleşmiş halk oyunları gösterisinin dışında yeni bir gösteri modeli de oluşturulabilir.

¹⁵ Ünlü, a.g.e, s.20

¹⁶ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s.88

¹⁷ Ay.bkz., Joann Kealiihonomoku, “*Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı*”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı : Kuram ve Pratik**, Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, s.270-285

Dans duygu ve/veya düşünce için fiziksel bir araç veya semboldür. Bazen ihtiyaç ve arzuların gösteriminde veya gerçeği gizlemede sözlü dilden daha etkili bir metot olur. İnsanlar çok yönlü alıcılar olduğu için, konuşmak ve dinlemekten daha sık hareket eder, izler ve hissederler. *“İnsanlar hareket eder ve hareket topluluklarına aittir; tıpkı konuşup konuşma topluluklarına ait oldukları gibi. (Antropolog Ray Birdwhistell)”*¹⁸ Bu durum dansın iletişimsel bir davranış olduğu önermesini destekler. Söz konusu iletişimin, Türk toplumu ve geleneksel danslar arasında nasıl gerçekleştiği sorusunun çözümlenmesi ile elde edilecek bulgular Türkiye’de yapılacak ‘dans tiyatrosu’ çalışmaları için antropolojik bir dramaturgi değeri taşır.

¹⁸ Judith Lynne Hana, **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**, University of Chicago Press, 1979, s.s13-20

1. BÖLÜM

DANS TİYATROSU

1.1. DANSIN BATIDA BİR SAHNE SANATI OLARAK ORTAYA ÇIKIŞI VE BALE OLGUSU

15. ve 16. yüzyıllarda önce İtalya'da başlayan ve daha sonra Avrupa'da yayılan edebiyat, güzel sanatlar ve bilim alanındaki gelişmelerle, yaşama dair yeni bir paradigma doğuran Rönesans anlayışı Antik Yunan'ın plastik biçimini ve dünya görüşünü yüzlerce yıl sonra yeniden canlandırmıştır. Dans konusundaki ilk kitaplara ve hareket notasyonu denemelerine de 15.yy da rastlanır. “*Guglielmo Ebreo'nun 1463 yılında yazdığı De pratcha seu arte tripudii vulgare opusculum (Günlük hayattaki dansların sanat pratiğine dair)*”¹⁹ adlı kitap bunlara bir örnektir. Kitabın adından da anlaşıldığı gibi bu dönemde dans artık bir sanat dalı haline gelmiş, bilinçle yaratılan estetik bir biçim olarak yorumlanmaya başlamıştır.

Buna bağlı olarak profesyonelce uygulanan yeni bir meslek ortaya çıkmıştır: Dans öğretmenliği. Soylular ve onlara yakın olmak isteyenler artık içlerinden geldiği ya da bildikleri gibi değil, dans öğretmenlerinin önceden gösterip, çalıştırdığı figürler ve adımlarla dans etmişlerdir. Floransa, Milano ve Ferrara gibi kentlerin soyluları dansı, gündelik hayatta sıklıkla düzenlenen şenliklerin odak noktası haline getirmişlerdir. Böylece dans öğretmenleri, saray ve şatolarda şairlerin, besteci ve müzisyenlerin yanında yerlerini almışlardır.²⁰ Halk dansları soylular tarafından devralınmış ve soyluluk kıstasında yeniden düzenlenmiştir.

Bir sahne sanatı olarak dansın, Batı'da ortaya çıktığı ilk form Saray Balesi'dir (Court Ballet). Fransa ve İtalya saray balesinin gelişimine katkıda bulunan en önemli iki ülkedir. Bugün bale olarak bilinen sanatsal formdan ziyade gösterişli geçit törenlerini andıran bu saray eğlenceleri, bir ziyafette veya oyun arasında, şehre kraliyet ailesinden birisi geldiğinde ya da aristokrat düğünlerinde sergilenmiş, kostümlü ve maskeli icracılar, fantastik biçimde süslenmiş arabalar, şarkılar ve

¹⁹ Nasuh Barın, **Batı Dans Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları:2315, Ankara 1999, s.19

²⁰Bkz., **y.a.g.e.**, s.18.

enstrümantal müzik, şiir ve dansı bir araya getirmiştir. Dansın daha çok yan öge olarak kullanıldığı bu form, seyircilerin dans zemininin üç tarafındaki sıralarda ya da galerilerde oturduğu büyük oda ya da avlularda yer almıştır. Yetenekli profesyonellerden ziyade soylu amatör dansçılar tarafından icra edilmiştir. Kullanılan adımlar dönemin sosyal danslarından türemiştir. Çeviklik ve güçten ziyade nezaket, zarafet, incelik, vb nosyonlar vurgulanmıştır. Seyircilerin çoğu icracıları yukarıdan seyrettiği için dikkatler daha çok sembolik anlamlarla kaplı geometrik şekillerden oluşan zemin desenlerine (floor pattern) odaklanmıştır. Bu geometrik şekillerin sembolizmi kökenini dönemin hakim bakışı olan geocentrizmde bulur.

“Bu bakışa göre dünya evrenin, insan da dünyanın merkezidir. Güneş, yıldızlar ve diğer gezegenler dünyanın uydusudurlar. Bu modeldeki cosmos fikri ve ona içkin olan hiyerarşi (cosmosta hiyerarşik olarak konumlanan unsurların birbiriyle uyum ve düzen içinde hareket ettiği ve bu düzenin ebedi olduğu), saray balelerindeki zemin desenlerinin sembolizmi aracılığıyla hiyerarşinin en tepesinde kralın olduğu toplumsal alana uyarlanır.”²¹

Şövalye romansları gibi dönemin edebi kaynakları ve mitolojiden beslenen Saray Balesinde, şiir veya şarkı biçiminde okunan metinler bulunur. Bu metinlerle balenin sembolizmi ile ilgili açıklamaların yer aldığı basılmış librettolar genellikle seyircilere dağıtılmıştır. Sembolizm ve alegori saray balesinde önemli bir fonksiyona sahiptir. Dans figürleri, karakterler, dekor veya kostüm alegorik oyunların vücut bulduğu unsurlar arasındadır.

Çoğu saray balesi uyum ve barışın geri gelişinin kutlandığı bir ‘Grand Ballet’ ile son bulmaktadır. Grand Ballet'yi, hem izleyicilerin hem de icracıların katıldığı bir balo takip eder. Bu balo, izleyicileri ve icracıları gösterinin içerdiği anlam/mesajlarla sembolik olarak uyum halinde olmayı çağırır. *“İtalyanca’da ‘ballare’ kelimesi dans etmek anlamına gelir. O dönemde yapılan balolara da ‘balli’ adı veriliyordu. İşte ‘bale’ teriminin kökeninin buradan geldiği..”²²* düşünülmektedir.

²¹ Bedirhan Dehmen, “*Dans-Tiyatro İlişkisi Ekseninde Dans Tarihine Bir Bakış – I*” (http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=dans_tiyatro1) (erişim 20.12.2008)

²² Barın, a.g.e.,s.19

Susan Au'ya göre, saray eğlenceleri geleneğinden gelen Saray Balesi bir yanıyla da dönemin sanatsal fikirlerinden etkilenen bilinçli bir icattır:

“ Şair Jean-Antoine de Baif ve besteci Thibault de Courville tarafından 1570 yılında Paris'de kurulan The Académie de Musique et de la Poésie (Şiir ve Müzik Akademisi), saray balelerinin gelişiminde güçlü bir etki yaratmıştır. Baif ve takipçilerinin amacı şiir, müzik ve dansı bir araya getirmektir. Akademinin bu amacı şiir, müzik, dans ve dekoru bir araya getiren saray baleleriyle bir ölçüde gerçekleşmiştir.”²³

Ballet Comique de la Reine Louis (1581 – Kral Louis'nin Komik Balesi) dans, müzik, şiir ve dekoru bütünlüklü bir dramatik hikaye de birleştiren ilk saray balesidir. Bu nedenle gerek opera gerekse bale tarihinin başlangıcı kabul edilir. Söz konusu ‘Comique’ kavramının anlamı Türkçe'deki komik sözcüğünden farklıdır. ‘Comedie’ kavramından türeyen bu kelime dramatik bir eylemi, mantıksal gelişimi içinde anlatmayı tarif eder.²⁴ Ballet Comique'ler genellikle Yunan mitolojisinden kaynaklanan konuları işlemektedir. Balenin konusu, Homeros'un Odiseus'undaki bir episoddan türetilmiştir İnsanları hayvana dönüştüren büyücü Circe ile karşılaşma anlatılır. Beaujoyeulx'nün koreografisinde bu hikâyeye ilave anlamlar yüklenmiştir. İnsanın en temel tutkularını ve hayvansal doğasını temsil eden Circe, erdem tanrıçası Minerva, doğanın güçlerini temsil eden Pan ve tüm tanrıların hükümdarı Jüpiter'in yardımıyla yenilgiye uğrattılır. Balenin başında, kaçak bir soyluyu canlandıran bir saray mensubu, Circe'nin entrikalarına karşı koyma konusunda yardım istemek için, kendisini kralın (Henry III) ayaklarının önüne atar. Circe, aslında iç savaşı temsil etmektedir. Balenin sonunda barış ve uyumun yeniden tesisi, ülkenin gelecek umudunun temsilidir.²⁵

Ballet de la Délivrance de Renaud (1617–Renaud'nun Kurtuluşu Balesi), genelinde aristokratik iktidarın, özelinde ise kralın iktidarının idealize edilmesi ve krala dair Tanrısal bir aura oluşturulması için saray balesinin araçsallaştırılmasının iyi örneklerinden birisidir. Kendisini çeşitli saray entrikalarından ve annesi Marie de Medici'nin baskısından kurtaran XIII. Louis, bir kral olarak otoritesini kurdurtmak için saray balesini kullanır. Gerçek olayları alegorik biçimde yansıtan balede,

²³ Susan Au, **Ballet and Modern Dance (Bale ve Modern Dans)**, Thames and Hudson: London, 1988, s.12

²⁴ Bkz, Barın, a.g.e, s.31-32

²⁵ Bkz, Au, a.g.e., s.14

kahraman Renaud'nun büyücü Armida tarafından kendisine dayatılan amaçsız lüks ve eğlenceden kurtulması tasvir edilir. Balenin doruk noktası, altın salonda yapılan bir kutlamadır. Louis ayrıca, tanrısallık ve arınma ile özdeşleştirilen 'ateşin ruhu' rolünü oynar.²⁶

Bu dönemde, saray balesinin hem konusu hem de biçimi çeşitlenmeye başlar. **Ballet d' Alcine**'de (1610) sonradan saray balesinde oldukça önemli olacak yeni komedi unsurları ve grotesk danslar kullanılmaya başlar. Yine Au'nun belirttiğine göre, 1620-1636 yılları arasında, dönemin usul ve gösterişleriyle dalga geçen 'hiciv baleleri' (satirical ballets) popüler olur. Daha çok milli kahramanlar ve mesleklerle dalga geçilir. **Royal du grand bal de la Douairière de Billebahaut** (1626) gösterişli bir resepsiyonu konu alır. "*Baledeki uluslararası davetliler arasında The Great Turk, bir file binmiş The Grand Cacique, bir deveye binmiş Asyalı bir hükümdar...*"²⁷ bulunur.

Hiciv baleleri, grand balelerdeki simetri, düzen ve geometri vurgusunun hakim olduğu formal dansların aksine karakterizasyona vurgu yapan pandomim danslarının gelişimini cesaretlendirmiştir. Pandomim danslarında kişileştirmeye ve karakterleri tanımlamaya yardım eden maskeler kullanılırken, formal danslarda aynılığı vurgulamak için herkes tarafından aynı tür siyah maskeler takılmıştır. Pandomim danslarının bir diğer özelliği sıklıkla akrobatik unsurların kullanılmasıdır. Bu danslar genellikle soylu olmayan profesyoneller (sokak icracıları, gezgin oyuncular, akrobatlar) tarafından icra edilmiştir. Rollerin yavaş yavaş soyluluk kıstasına göre değil, yeteneğe göre dağıtılmaya başlamasıyla, soylular ve profesyoneller statü önceliği gözetilmeden aynı gösteride dans etmeye başlamışlardır.

Fransız saray balesi XIV. Louis zamanında doruğuna ulaşır. XIV. Louis döneminde, önceki dönemlerin favori temaları ve kişilikleri (mitolojik tanrı(ça)lar, kahraman şövalyeler, idealleştirilmiş pastoral çobanlar; hiciv balelerinin grotesk karakterleri ve etnik tipleri ile görkemli gösterilerde bir araya getirilir. Bu

²⁶ Bkz, Au, a.g.e., s.15-16

²⁷ y.a.g.e, s.16

gösterilerden birisi **Ballet de la Nuit** (1653)dir. Gecenin detaylı bir panoramasının resmedildiği bu bale, toplam 45 antrenin olduğu 4 bölümden oluşmuştur. Balede gece ve 4 element gibi kişileştirilmiş soyutlamalar; Tanrıça Venüs ve Diana gibi mitolojik figürler; cadılar, kurt adamlar ve diğer şeytani yaratıklar; çobanlar, çingeneler, dilenciler gibi daha gerçekçi karakterler bulunur. Günün gelişi Louis tarafından canlandırılan ‘Doğan Güneş’ (Rising Sun) ile müjdelenir. Louis’in önderliğindeki final sahnesinde onur, zarafet, sevgi, cesaret, zafer, lütuf, şöhret ve barışı simgeleyen icracılar ona bağlılıklarını ve saygılarını sunmak için birleşirler.²⁸

Molière’in, **Les Fâcheux** (Baş Belaları-1661) ile başlayan ‘komedi-bale’leri(Comedie Ballet), ‘saray baleleri’ ile profesyonel teatral bale arasında bir geçiş formu olarak görülebilir. Toplam 12 ‘komedi-bale’ sahneleyen Molière’in ortak çalıştığı isimler, saray baleleriyle isimlerini duyurmuş olan dans ustası Pierre Beauchamp ve besteci Jean Baptiste Lully’dır. Komedi-baleleri, dans ve müziği oyunun aksiyon planı ile sıkı sıkıya bağlamıştır. Dramatik bütünlük ve devamlılık onları dönemin diğer balelerinden ayırır. Bu eserlerde oyuncular da yer almıştır.

O güne dek baleler, operaların içinde ‘interlöd’(ara oyun) olarak yer almıştır. Örneğin Paris’te sergilenen Saccati, Rossi ve Cavalli’nin operalarında dansçılar bu ara oyunlarda maymun, ayı, devekuşu, kurbağa, papağan vs. rolleriyle ünlenmişlerdir. Lully buna karşı gelerek yepyeni bir üslup geliştirir. Baleleri başlı başına müzik eşliğinde yapılan gösterilere dönüştürür. **Le Triomphe de l’Amore** (Aşkın Zaferi-1681) sadece müzik eşliğinde oynanan ilk Fransız balesidir.²⁹

17. yüzyılın son çeyreğinde bale ve opera henüz ayrı sanatsal formlara evrilmiş değildir. 1672 yılında kurulan Académie Royale de Musique et de Danse ‘ın (Kraliyet Dans ve Müzik Akademisi) başına geçen Lully akademi bünyesinde yalnızca profesyonel erkek dansçılardan oluşan bir topluluk kurar. Topluluğunun çalışmaları farklı oranlarda dans ve vokal müzik barındırır. Lully’nin Beauchamp ve Librettist Philippe Quinault ile birlikte geliştirdiği yeni bir form olan ‘ lirik trajedi’

²⁸Bkz, Au, **a.g.e.**, s. 19

²⁹ Bkz, Barin.,**a.g.e.** , s.35-36

(tragédie-lyrique), Corneille ve Racine'in trajedileriyle kıyaslanabilecek hikayeleri anlatmak/işlemek için hem dansı hem de şarkıyı kullanır.³⁰

André Campra, 'opera-bale' adı verilen yeni bir form geliştirir. 'Opera-bale'lerde dans ve vokal müzik bir arada kullanılmakla birlikte her perde birbirinden bağımsız bütünlerden oluşmaktadır. Lully'nin lirik trajedilerinin aksine, 'Opera-bale'lerdeki temalar daha hafiftir ve olaylar genellikle egzotik bölgelerde geçer. Bu formun en önemli örneği Jean-Philippe Rameau'nun **Les Indes Galantes'i** (1735-Çapkın Yerliler)dir. Eserde Türkiye, Peru, İran ve Kuzey Amerika gibi 'egzotik' yerlerde geçen aşk hikâyeleri betimlenir.³¹

Şarkı ve dansın eşit uzunlukta yer aldığı 'Opera- bale'lerin teknik farkı 'Divertissement'* ve 'Entrée'** denilen yeni kısımların eklenmesi ve istenirse çıkarılmasıdır. Bu durum eserin gidişatını etkilememektedir. Ayrıca anlatımı güçlendiren teatral parçalar (fragment) kullanılmıştır.³²

Balede dramatik olanın sözsüz olarak işlendiği bir başka eserin librettosu Corneille'in **Les Horaces** (Horaslar) adlı yapıtından alınmıştır. Ölüm teması, ilk kez alegorik yola başvurmadan açık açık sahnelenmiştir. Kayıtlara göre temsilden sonra hem dansçılar hem de izleyenler göz yaşlarını tutamamışlardır.³³ Bu türden sentimental etkiler dans tarihi kayıtlarında dönemin balelerinin başarısını betimlemek için kullanılmıştır.

Yukarıdaki durak noktalarının tümünde ortak olarak açığa çıkan, bir sahne sanatı olarak ortaya çıktığı 16. yy 'Saray Baleleri'nden 18. yy'ın ilk yarısına kadar olan dönemde dansın diğer disiplinlerden bağımsız, özerk bir sanatsal form olarak yerleşemediğidir. Daha da önemlisi, André Levinson'un da belirttiği gibi, iki

³⁰Bkz, Au, a.g.e., s.25

³¹ Bkz,y.a.g.e., s.27

* Divertissement(İng.): Eserden bağımsız sergilenebilen, anlatım amacı taşımayan saf dans bölümü. Diğer bir işlevi ünlü topluluklardaki yıldız dansçıları öne çıkartmaktır.

** Entrée (Fr.): Giriş. Amacı seyirciyi az sonra izleyeceği bölümlere hazırlamaktır.

³² Bkz,Barın ,a.g.e.,s.38

³³ y.a.g.e., s.s. 40-41

unsurun dansa egemen olmak için birbiriyle rekabet içindedir: Hareket ve hikaye, soyut form ve saf ifade, icra ve pandomim.³⁴

Levinson'un dikkat çektiği bu ikili karşıtlığın baledeki yansıması çift katmanlıdır. Bir yandan, metinsel olan ile bedensel olan arasında bir ayrıma gidilerek hikaye ya da anlatının işlevi şiir, şarkı ya da seyircilere dağıtılan yazılı librettolara yüklenmiş; dans ise çoğunlukla 'grand bale'lerde allegorik ve sembolik göndermelerle yüklü soyut/formal zemin desenleri (floor patern) kurmak için kullanılmıştır. Diğer yandan, özellikle pandomimin yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte bedensel olanın içinde bir bölünme yaşanmıştır: bir tarafta kişileştirme ve karakterizasyona dayalı taklitçi-pantomimik danslar, diğer tarafta ise özellikle dans tekniğinin gelişmesi ve dansa profesyonelleşmenin artmasının da etkisiyle yüksek düzeyde teknik virtüözite gerektiren ve doğrudan teatral temsilde bulunmayan saf/formal danslar.

Dans-tiyatro ilişkisini bu karşıtlıkların ötesinde, daha iyi anlayabilmek için vurgulanması gereken önemli bir nokta vardır. 17.yy'ın son çeyreği ve 18.yy'ın ilk yarısında bale alanında profesyonelleşmeye paralel olarak akademik bale tekniği de gelişmiş ve kodlanmıştır. Hareket dağarcığı, postürleri ve formları ile bütünlüklü ve bir sistem olarak yerleşen bale tekniği, kişileştirme, jest/mimik kullanımı, vb. aracılığıyla doğrudan teatral temsilde bulunmadığı durumlarda, yani 'saf'(pure) olarak icra edildiği durumlarda bile temsili bir sistemin şifreleri uyarınca okunmaya açıktır. Çünkü balede dans eden beden hiçbir zaman için 'saf' bir beden değildir, bir sınıf olarak aristokrasinin bedensel habitusunun * şifrelerini örtük olarak taşır.

"(...) asalet, nezaket, incelik, adab-ı muaşeret ve benzeri aristokratik görgü nosyonların estetik embodiment"ı olarak görebileceğimiz, omurganın ve başın dikey konumlanması, kasların denetimi, beden uzuvlarının koordineli kullanımı gibi aristokratik bedensel habitusa özgü kodlar bale tekniğinin içine sızmıştır, hatta bu tekniğin kurucu unsurları arasındadır. Dolayısıyla - doğrudan teatral temsil sözkonusu olmadığı durumlarda bile - saf/formal bir

³⁴ Andre Levinson, "The Idea of Dance from Aristotle to Mallarme", **What is Dance? Readings in Theory and Criticism (Dans nedir? Kuram ve Eleştiri Yazıları)** içinde (ed.) Roger Copeland ve Marshall Cohen. Oxford University Press: Oxford, 1983, s.s, 47-55

* Habitus: Fransız "post-yapısalcı" sosyolog Pierre Bourdieu'nün ortaya attığı kavramdır .Bireylerin, grupların ya da sınıfların zihinlerindeki ya da bedenlerindeki kültürel yapılar, gündelik yaşam pratikleri, zevkler, alışkanlıklar, jestler bu kavramla açıklanır.

baletik dansın bale tekniğinin içine sızmış olan aristokratik bedensel habitusun kodlarının temsil ettiği nosyonlara bir göndermede bulunduğundan bahsetmek yanlış olmayacaktır.”³⁵

Dansta profesyonelleşmenin ivme kazanmasıyla birlikte, Levinson'un bahsettiği rekabetin bir tür çatışmaya dönüştüğü gözlemlenir. 18.yy, yetenekli profesyonel dansçıların, virtüözitelerini sergilemek ve teknik mükemmeliyet uğruna, klasik tekniği araç olarak görmelerine ve ‘dans için dans’ diyebileceğimiz formalist bir eğilimin yaygınlaşmasına tanık olur. Diğer yandan dansın, dekoratif amaçlı bir süse ya da hayranlık uyandıran bir nesneye dönüşmesinin gerçekten gelişme anlamına gelip gelmediği tartışma konusudur.

Levinson, balenin erken dönemindeki tüm bu rekabetin ve çatışmanın merkezinde, nihai otorite olarak Aristo'nun yattığını iddia eder. Poetika'sında dansı, trajik dramının altı ögesinden biri olarak gören Aristo, dansın genel fonksiyonunu ise karakterleri, duyguları ve deneyimleri ritmik hareketler aracılığıyla taklit etmek biçiminde tanımlar. Bu tanım 18 yüzyılın ikinci yarısından itibaren etkisini daha da genişleterek yüksek sesli şikayetlere kaynak oluşturmaya başlar. İsmi bale tarihindeki en önemli reform hareketlerinden biriyle neredeyse özdeşleşmiş olan Jean Georges Noverre'in arkasındaki kuramsal dayanak yine Aristo'dur. ‘Ballet d'action’ (Aksiyon balesi) ve ‘dans drama’ kavramlarının yerleşmesindeki etkili isim olan Jean Goerges Noverre, ilk kez 1760'ta basılan **Letters on Dancing and Ballets** (Dans Üzerine Mektuplar) isimli kitabında, dansın ‘güzel doğa’ olarak adlandırdığı şeyin ‘aslına uygun bir tasviri’ (“*a faithful likeness of beautiful nature*”³⁶) olması gerektiğini dile getirir.

İyi bir balenin, dramının çeşitli unsurlarını birleştirmesi gerektiğini düşünen Noverre, her balenin anlaşılır bir olay örgüsüne sahip olması, her bağımsız sahnenin bu olay örgüsü doğrultusunda düzenlenmesi ve birbiriyle ilişkilendirilmesi, dans adımlarının duygu, ifade, pandomim ve olay örgüsü ile birleşmesi gerektiğini, aksi

³⁵ Dehmen, a.g.e, s.4

³⁶ Jean-Georges Noverre, “*From Letters on Dancing and Ballets.*” , **What is Dance? Readings in Theory and Criticism (Dans nedir? Kuram ve Eleştiri Yazıları)** içinde (ed.) Roger Copeland ve Marshall Cohen. Oxford University Press: Oxford, 1983,s: 10.

halde balenin az çok iyi icra edilmiş dans temelli basit bir eğlenceden başka bir şey olmayacağını iddia eder. Bu fikirleri ve verdiği eserlerle ‘Dramatik Bale’nin kurucusu olarak tarihe geçer. Noverre, Yunan tragedyalarını model alır. En popüler ve en çok sahnelenen eseri **Médée et Jason** dır (1763). Noverre’in fikirleri yapmış olduğu bir analogiyle özetlenebilir:

“(…) Dans güzel bir dilin tüm avantajlarına sahiptir, bununla birlikte, yalnızca alfabeyi bilmek yeterli değildir. Hâlbuki üstün yeteneklere sahip bir insan harfleri kelimeler kurmak için düzenlediğinde ve cümleler kurmak için kelimeleri birleştirdiğinde, (dansın) sessizliği sona erer. ...ve o zaman baleler, en iyi oyunlarla birlikte (izleyiciyi) etkileme ve tesir etme, ve gözyaşlarının dökülmesini sağlama hünerini paylaşırlar.”³⁷

Bu düşünceleri taşıyan yalnızca Noverre değildir. Gasparo Angiolini(1731-1803) daha ileri giderek balelerin librettolarının basılı biçimde seyirciye önceden verilmesine karşı çıkar. Tiyatroda sözler ne ise balede de dans aynı işi görmelidir. Oyun tek ana fikir üzerine kurulmalıdır ve sahne değişmeden gösterilmelidir. Olay aynı gün içinde geçmelidir. “...Bu nedenle Noverre’in **Agamemnon** adlı yapıtına ağır bir eleştiri getirerek Aristoteles’ten bu yana geçerli olan ama Fransız Barok döneminde bütünüyle rafa kaldırılan bu ilkeye, yani zaman, mekân ve konu birlikteliğine, uymamakla...”³⁸ suçlar . Angiolinin, sahneleme tekniği önerileri arasında; baleyi perdelerle ayırmak, Antik Yunan tragedyasındaki koronun işlevini kordo* baleye yüklemek, komik yada trajik temaları değişik karakterler yardımı ile anlatmak sayılabilir. Aynı zamanda bir besteci olan Angiolini, müziğin dramatik anlatımdaki gücünün farkındadır. Operalarında aynı dramatik ilkeleri benimseyen Christoph Willibald Gluck ile işbirliği yapar. **Orfeo ed Euridice** adlı ‘Pantomim-Bale’ böyle doğmuştur. ‘Ballet d’Action’ ile Commedia dell’arte ekolünün birlikteliğinden güç alan bu form Avrupa’da ‘İtalyan Tiyatrosu’ adı ile yayılır. Viyanalı Franz Hilverding ‘Pantomim Bale’lerinde, harman döven köylülerin ve kömür işçilerinin yaşamı gibi gerçekçi konuları işler.³⁹ Onun koreografileri yalnızca

³⁷ Jean Georges Noverre, “Two Letters on Dancing.” **Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present (Bir Sahne Sanatı Olarak Dans: 1581’den Günümüze Dans Tarihi Kaynak Kitapları)** içinde. (ed.) Selma Jeanne Cohen ve Katy Matheson. Princeton Book Company: NJ, 1992, s: 61.

³⁸ Barın, a.g.e., s.47

* Kordo: Solistlerin arkasında yer alan kalabalık dansçı grubu. ‘Corps de ballet’ ile aynı anlamda da kullanılır.

³⁹ a.g.e., s.s 47-52

kolların ve yüzün değil, tüm bedenin anlatım olanaklarından faydalanmayı amaçlamıştır.

Daha önce şiir ve şarkının üstlendiği anlatı fonksiyonunu kendi kendi başına yerine getirebilecek ve klasik tragedyanın güçlü arzularını iletebilecek bir dans formu arayışındaki isimler içinde Noverre'le birlikte anılması gereken bir diğer isim John Weaver'dır. İngiltere'de yayımlanan ilk kapsamlı sanat tarihi kitabı olarak gösterilen **Essay Towards a History of Dancing**'in (Dans Tarihi Hakkında Deneme-1712) de yazarı olan Weaver temel derdini, uzun başlıklı eseri **Mars ve Venüs:Antik Yunan ve Roma Pantomimlerini Taklit Etmeyi Amaçlayan Dramatik Bir Dans Eğlencesi**'nin (1717) librettosunda tarif eder: “..*temsil ettiğim karakterlerin içine girmek, tavırlarını ve arzularını olay örgüsüne uygun olan eylemler ve jestlerle resmetmek.*”⁴⁰

Eserde okunan bir metin yoktur, olay örgüsü ve karakterlerin kişilikleri pozlar, jestler ve dans aracılığıyla seyirciye iletir. Weaver librettoda, antik dönem pandomimlerine tamamıyla bağlı kalmayıp eserde dans da, ki buna ‘modern dancing’ der, kullanması konusunda seyircilerden kendisini mazur görmelerini diler.

Diğer bir İngiliz John Rich ise pandomim ve bale birlikteliğine yeni yeni gelişen sahne makineleri ve ışık efektlerini katarak görsel etkiyi doruğa çıkarmaya çalışmıştır. Bu uğurda eksik kalan yerleri ise balerin Marie Sallé'in dramatik-anlatımcı oyunculuğu tamamlamıştır.⁴¹ Batı dans tarihi incelendiğine bu türden ‘dansçı oyuncu’ların koreograflara büyük başarı kazandırdıkları görülür.

‘Dramatik bale’ Fransa'nın dışında Salvatore Vigano tarafından yayılır. Vigano'nun gerçekleştirdiği ve İtalyanların ‘Coreodramma’ olarak adlandırdığı bu ‘dramatik bale’ koreografilerinde, Fransa'daki örneklerin tersine mim ve oyunculuk dansın önüne geçmiştir. Vigano tarihe, mitolojiye, Shakespere'in oyunlarına dayanan

⁴⁰ John Weaver, “*The Loves of Mars and Venus*” **Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present(Bir Sahne Sanatı Olarak Dans: 1581'den Günümüze Dans Tarihi Kaynak Kitapları)** içinde. (ed.) Selma Jeanne Cohen ve Katy Matheson. Princeton Book Company: NJ, 1992, s: 52.

⁴¹ Barın.a.g.e., s.41

kahramanlık ve erdem temalı eserlerinde Beethoven ve Schiller ile çalışır. “*Richard Wagner onun balelerini dansın müzik dramları (Musikdramen) olarak*”⁴² nitelendirmiştir. Vigano’nun önemli takipçisi ise yine İtalyan, koreograf ve teorisyen Carlo Blasis olur. Koreografilerini Don Kişot, Tasso, ve Faust gibi o güne dek diğer dans adamlarının el atmadıkları kişi ve temalardan oluşturmuş, hem parmak ucunda yapılan dansı hem de halk dansını bir araya getirmiştir.

Özetlersek 18. yüzyıl ‘dramatik bale’ alanında önemli atılımlara tanık olur. Ancak bir tehlike söz konusudur: Balelerde, dans olarak tanımlanan şeyin yerini, divertissement’ları dışarıda tutacak olursak, neredeyse tamamen pandomim, jestler ve ‘beden dilinin’ almasıdır. Bu durum seyircinin tepkisine olur. Sesli şikayetlerin arkasında yatan neden ‘Dans bunun neresinde?’ sorusudur. (Not: Aynı soru 20.yy dans alanında, anlatımcılık konusunda önemli ve farklı iki kırılmayı yaratan Martha Graham ve Pina Bausch’a da sorulacaktır)

Bu durum 19. yy.’ın ilk yarısında ‘Romantik Bale’yle bir anlamda dengeye oturur. Bir yanıla Romantik Bale önceki dönemde hâkim olan çatışmayı devam ettirmiş, bir yanıla da bu çatışmaya bir yanıt üretmiş gibidir. ‘Romantik bale’de, anlatsal ihtiyaçları karşılamak için stilize jestlere, mimiklere ve kişileştirmeye yer verilmekte, ağırlıklı olarak ilk perde içinde gerçek zaman ve mekânda gerçekleşen olaylar görece bütünlüklü bir olay örgüsü içine yedirilmekte, dramatik yapı içinde belli durumlar ve duygular söze başvurmadan ifade edilmektedir. Bununla birlikte toplu danslara ilave olarak solo, düet, trio, vb. biçimler stilize jestlere ve mimiklere başvurmadan tekrar edilmektedir.

Romantik baleyi farklı kılan, özellikle ikinci perdede yeni bir figürle karşılaşmamızdır. Point ayakkabıları ve beyaz tütüsü içinde, dünyevi arzuların sıyrılmış haliyle edepli bir bakireyi çağrıştıran, öte dünyaya ait gizemli ve feminen bir yaratıklar karşımıza çıkar: Ayak parmaklarının ucunda yumuşak ve akışkan bir tarzda dans ederek yerçekimine karşı koyarcasına havada asılı kalıyormuş illüzyonu yaratan balerin ve arkasındaki ‘corps de ballet’. Yüksek derecede virtüözite

⁴² Barın, a.g.e., s.48

gerektiren point tekniği, simetrik olarak uzama yerleştirilmiş biçimde senkronize icra edilen (genellikle) soyut hareketler; dansı, 19.yy'ın hassasiyetlerine dokunacak şiirsel bir dile dönüştürür.

Dansçılarının giysilerindeki beyaz tllerden dolayı 'Beyaz Bale' (Ballet blanc) adını alan bu yeni form, olay örgüsünden bağımsız değildir ancak bedensel hareketler anlatımsal jestlerden ve pandomimik bir tarzdan büyük lde bağımsızdır. Dans tekniğindeki virtzite, zaman zaman dansçının kendini gösterme eğilimine hizmet etse de temel amaç olmaktan ziyade, duygusal bir varoluşun bedensel ifadesidir. Drama ile sembolik bir form olarak gördüğü balenin ittifak kurmasını ancak karıştırılmaması gerektiğini iddia eden Stphane Mallarm görüşlerini şöyle açıklar: "*Romantik Bale ruhuna ve düşüncelerine seslenebildiği 19 yy. burjuvazisi için, başka bir dilde ifade edilmesi mümkün olmayanı açığa çıkaran bir beden yazısıdır.*"⁴³

19. yüzyıl balesi özellikle edebiyattaki Romantizm akımının etkisindedir. Romantik balenin iki önemli kolu oluşur: Mistik ve gerekdişi temaların kullanıldığı baleler ile egzotik yerlere ait temaların kullanıldığı baleler. Böylelikle halk danslarının bale içinde kullanımı gündeme gelir. Viyanalı balerin Fanny Elssler'in halk danslarını bale adımlarıyla sentezlenmesindeki başarisından sonra Avrupa halk dansları, bale koreografları ve dansçuları tarafından büyük bir şevkle derlenir. 'Karakter Dansı' adı ile bele terminolojisindeki yerini alır. Rusya ve Avrupa'da çalışan koreograf Arthur Saint Lon, akademik balenin hareket dağarcığını, halk danslarının adım ve duruşlarını da ekleyerek zenginleştirmeye çalışmıştır.

Duygu egemenliğinde geçen 'romantik' yıllar yerini 'naturalizm' ve 'realizm'e bıraktınca bale Avrupa'da değerini kaybeder. Geriye zengin bir teknik kalır. Ancak tür olarak gerçeklerden uzak, günlük hayatın dışında bir sanat olarak nitelendirilir. Dansçılar opera binasını terk ederek sirklerde ve kabare tiyatrolarında çalışmaya başlarlar. Dansın işlevi hüner sergilemek ve eğlencedir. Bu noktada anılması gereken ilginç bir İtalyan koreograf vardır. Luigi Manzotti bale, rev ve

⁴³ Stphane Mallarm, "*Ballets.*" **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**" (**Dans nedir? Kuram ve Eleştiri Yazıları**) içinde (ed.) Roger Copeland ve Marshall Cohen. Oxford University Press: Oxford, 1983. s: 111

müzikal gibi türleri seyircinin istekleri doğrultusunda birleştirerek yeni bir estetik oluşturmaya çalışır. Kordo bale yerine askerleri kullanır, atları ve filleri sahneye çıkarır. Elektrikli telgrafın bulunuşu, Süveyş Kanalı'nın inşası yada Alp dağlarında tünel yapımı gibi güncel olayları konu edinir. En ünlü gösterisi **Spor** (1897) ise at yarışları, kano yarışları, paten yarışları, güreş ve koşulardan oluşur.⁴⁴

Fransa'da popülaritesini yitirmesinden sonra, bale için Rus çarının himayesi altında parlak bir dönem başlar. 19. yy.'ın özellikle son çeyreğinde Marius Petipa ve Lev Ivanov'un ürettiği ve bugün bale dendiğinde ilk akla gelen Kuğu Gölü, Uyuyan Güzel, Fındıkkıran gibi baleler, 'Klasik Bale' diye bilinen forma hayat verir. Ne var ki, klasik balenin dans-tiyatro ilişkisine getirdiği boyut dualizmi iyice güçlendirir: Konvansiyonel mim aracılığıyla hikâyenin anlatıldığı bölümler ile hikayenin kesildiği formal dans pasajları ve divertissement'lar (hemen akabinde cephesini seyirciye dönerek pozunu alan ve işi bittiğinde selam vermek için sahne önüne yürüyen dansçılar tarafından icra edilen bölümler) birbirini ardına eklenerek, dans ve teatral unsurlar tamamen otonom alanlara ayrılır. Teknik becerinin merkeze alındığı, akademik bale tekniğinin hakim olduğu ve kurallarının çok nadiren ihlal edildiği, duygusal içeriğin ikinci planda olduğu, alkışlarla kesilen gevşek bir olay örgüsünü barındıran, çeşitli ancak eklektik bir form döneme hakim sanat anlayışı haline gelir.

Bununla birlikte, 20 yy.'ın başında, Petipa ve Ivanov'un hemen ardından yine Rusya'dan çıkan bir başka önemli reformist, Michel Fokine, otuziki piroutte atan bir dansçıyla bunun iki katını atabilen bir akrobat arasındaki tek farkın akrobatın bunu daha kesin bir şekilde yapması olduğunu söyler. Dansçının amacının rekor kırmak değil duyguları güzel bir biçimde ifade etmek olduğunu söylerken bu konudaki duruşunu sergiler.

Fokine'in temel rahatsızlıklarında biri, dansın özellikle 19. yy'ın ikinci yarısında anlamla olan ilişkisini kesmesi ve akrobasiye dayanan, mekanik ve içi boş bir eyleme dönüşmesidir. Sabitlenmiş ve konvansiyonel hale gelmiş verili mim repertuarı da Fokin için aynı derecede anlamını yitirmiştir:

⁴⁴ Barın, a.g.e.,73

“Klasik bale, aristokrasinin eğlencesi ve saray seremonisinin bir parçası olarak ortaya çıktı. Herkesin önünde eğilmek, onlara el hareketleriyle hitap etmek vesaire, bale kurallarının inşa edildiği temellerdir. Dansa ruhunu tekrar kazandırmak istiyorsak, önceden belirlenmiş işaretlerden vazgeçmeli ve doğal anlatım usullerine dayanan başka işaretler icat etmeliyiz.”⁴⁵

Bu düşüncelerinin ardında naturalizmin ve ekspresyonizmin etkisi vardır. Koreografilerinde bedenın doğal ifadesi ile dançının oyun gücünü birleştirir. Amacı sanatın özü ve kökenine geri dönme, ilkel toplumlardaki insanın dans güdüsünü ortaya çıkarma ve bu yolla masal ve mitos dünyasını sahne üstünde yeniden yaratmaktır. Sınırlı devinimleri olan insan bedeni, çok çeşitli hareket yeteneğine sahip hayvan bedenine öykünürse; ilkel formül yani ‘oyun ve taklit’ sanatta yeniden yerini bulur, fikri ile **Kuğunun Ölümü** balesini hazırlar.

Fokin, dönemin ünlü empresaryosu Sergei Diaghilev ile birlikte 1914’te Times dergisine bir mektup yazarak bale yapıtı hakkındaki görüşlerini bildirir:

- 1) “Koreografi, salt dans adımlarını ard arda düzenleyen bir bileşim değildir. Konu, müzik, olayın yaşandığı tarihsel dönem ile sahne düzeni uyum içinde olmalıdır. Devinimler özgün ve öze ilişkin yaratılmalıdır.
- 2) Dans ve pandomim gösteri amacından çok, dramatik kurgu ve etkiyi güçlendirmek amacıyla kullanılmalıdır.
- 3) Dansçı tüm gövdesiyle anlam yüklü olmalı ve balenin biçimi elvermedikçe geleneksel jestler kullanılmamalıdır.
- 4) Kordo bale ve figüranlar salt görüntüyü zenginleştiren süsler değildir; anlatımı güçlendirmek amacıyla ve işlevsel olarak kullanılmalıdır.
- 5) Bale çeşitli sanatların bileşimi olduğundan besteci, dekor-kostüm ve ışık tasarımcısına yaratma özgürlüğü verilmelidir.”⁴⁶

Bu ikili sahneledikleri balelerle Noverre’in düşleyip tam olarak gerçekleştiremediği devrimleri yaparlar ve Avrupa’daki Bale anlayışını kökten değiştirirler.

⁴⁵ Michel Fokine, “The New Ballet.” **Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present** içinde. (ed.) Selma Jeanne Cohen ve Katy Matheson. Princeton Book Company: NJ, 1992, s: 103

⁴⁶ Barın, a.g.e., s.109

1.2. 20.YY'DA RUSYA'DA VE SOVYETLER BİRLİĞİ'NDE DANS

19 yy. sonunda Bolşoy Bale (Büyük Bale) bir çöküntü içindedir. İyi dansçılar çoğunlukla daha çeşitli sanat ortamı bulunan St. Petersburg'a Mariinski Tiyatrosuna (Küçük Tiyatro) gönderilmektedir. İmparatorluk Tiyatrosu yetkilileri Bolşoy'u kapatmayı tartışmışlardır. Bu durumu tersine çeviren kişi Yekaterina Geltzer, Mikhail Mordkin ve Vasili Tikhomirov gibi teknik mükemmeliyeti, dramatik yetenekleriyle birleştirebilen dansçıları, sahnede çok iyi organize edebilen, deneyselliği ve yeniliği ön plana çıkaran Alexander Gorsky olmuştur.

Birçok Rus tarihçi için Gorsky en az Fokine kadar önemli bir yaratıcıdır. Çoğunlukla Fokine ile ortak görüşleri paylaşır. Diaghilev-Fokine ikilisinin Paris'te sahnelediği 'tek perdelik bale'ler (one-act-ballet) ve sahnedeki gruplar içindeki karakterlerin bireysellikleri gibi buluşlar, dansa 'Stanislavsky metodu'*nu uygulamaya çalışan Gorsky tarafından 1900'lerin başında denenmiştir. İç ve dış bileşenlerin (beden ve ruhun) bütünlüğüne ve eğitilmesine dayanan 'Stanislavski metodu' Gorsky'ye bir misyon yükler: Klasik balenin bilinen gelenekleri içerisinde, dramatik gerçekliği açığa çıkarmak.⁴⁷

1901'de Don Kişot'taki kalabalık sahnelerde her bir dansçıya bir karakter verir. Tarihsel olarak uygun dekor ve kostüm kullanarak gerçeklik algısını güçlendirmeye çalışır. **Notre Dame'ın Kamburu'** ndaki danslı mimodrama üslubu ve 'Esmeralda'nın, Stanislavkiyen dramatik-gerçekçi yorumu, balenin o dönemdeki, suya sabuna dokunmayan sanat, tarifini değiştirdiği söylenir.⁴⁸

Önemli bir nokta da Gorsky üzerindeki Isadora Duncan etkisidir. Modern dansın başlangıç noktalarından biri sayılan Amerikalı Duncan'ın sanatsal gerçekliği ve samimiyeti hem Stanislavski'yi hem de Gorsky'yi etkilemiştir. Gorsky, 1910'da sahnelediği **Salammbo'** da, klasik adım setlerini (divertissements), tütüleri ve

* Konstantin Stanislavski, oyuncunun duyumsadığı iç gerçeklerle, izleyiciye aktardığı dış gerçekler arasındaki, yani oyuncunun psikolojik durumu ile bunu dışa vurduğu bedensel hareketler arasındaki, karmaşık ilişki üzerine bir oyunculuk metodu geliştirmiştir. (20.yy başları- Rusya)

⁴⁷ Bkz. Nancy Reynolds- Malkolm McCormick, **No Fixed Points: Dance in The Twentieth Century**, Yale University Press, , New Haven and London, 2003, s. 239

⁴⁸ Bkz, **y.a.g.e.**, s. 240

geleneksel ikili dansları (pas de deux) reddederek mimodrama sahnelerine yoğunlaşır. Gorsky klasik baleyi ve klasik tekniği hiçbir zaman terketmez ama Giselle'in 1922 Bolşoy versiyonunda kahramana, 'pointe' ayakkabılar yerine topuklu terlik giydirir. Toplu dans grubu (corps de ballet) ise bireysel aktiviteleri gerçekleştiren farklı karakter oyuncularından kuruludur. (Bu özellik daha sonra Fokine'in **Petruşka** 'sında simgeleşir.) Önemli rollerin bir kısmı, klasikçi olmayan karakter dansçıları tarafından icra edilmiştir. Gorsky'nin Bale sahnesine teatral gerçekliği taşıması, Bolşoy'u krizden kurtarmış ve yaşamasını sağlamıştır.⁴⁹

Gorsky aynı zamanda 'Dramatik Hareket' denen olgunun yaratıcısı olduğu için Rus Bale tarihinde önemli bir yere sahiptir. Sahne üzerinde samimiyet, baleyi gerçek hayata yaklaştırma ve psikolojik gerçekçi üslubu dansa sahnesine taşıması Gorsky'yi Rusya'da 'Neo-klasik bale'nin kurucusu ve devrim sonrası dönemin 'avant-garde'ları arasına sokmuştur.

Bolşevik devrimiyle birlikte hükümetin atadığı komiserler tüm yetkileri kendilerinde toplamışlardır. Bu dönemde sanat ortamı için en büyük şanslardan biri de sanat kurumlarının başına eğitim halk komiseri olarak atanan Anatoli Lunaçarski olur. Lunaçarski devrimi izleyen iç savaş sırasında Maksim Gorky'yle birlikte sanat yapıtlarının korunması için büyük çaba verir. Lenin ve Stalin diğer halk kesimlerini ciddi baskı altında tutarken sanatçılar göreceli bir özerklik ortamında, geçmiş formülleri ortadan kaldırma şansını yakalarlar.

Lunaçarski'nin diğer ülkelerde kendini ifade şansı bulamayan Isodora Duncan'ı iç savaşın en zor günlerinde Moskova'ya davet etmesi ve dans atölyesini burada açması için her türlü imkanı sağlaması da 1920'lerde "Bosonozhki" olarak adlandırılan çıplak ayakla dansın Rusya'da da ortaya çıkmasının önünü açmıştır. Örneğin Vera Maya, Dalcroze ve Duncan'dan esinlenerek 'natural dance' üzerine yeni bir atölye kurar. Bu atölyede akrobasi ve halk dansları eğitimi de verilir.⁵⁰ Bu ortamda Gorsky'den başka deneysel bale koreograflarının çalışmaları da önem kazanır.

⁴⁹ Bkz, y.a.g.e., s.240

⁵⁰ Bkz, y.a.g.e., s.245

1920'lerde Avant-Garde Bale:

Bunlardan biri olan Fyodor Lopukov 1924'te Ekim Devrimi'ne adadığı **Kızıl Kasırga** yı sahneler. Sosyalizmin doğuşunu, devrimin ilk ışıklarını, devrim karşıtları ile mücadeleyi göstermeye çalışır. Coşkulu finalde köylüleri devrimin öncüleri olarak göstererek komünizmi kutsar. Ona göre koreografi temaları, müzik temaları gibi antagonizm, uyumluluk, kontrast gibi terimlerle düşünülmeli, müziğe uyan güzel hareket serileri üretme anlayışı terk edilmelidir. İnsan bedeninden tekerlek-köprü oluşturma gibi yeni fikirleri dener. Amacı saray orijinli baleden ve devrim ruhu ile çatışan 'Dekadan' sanat anlayışından kaçınmaktır. Ancak bu kez bale eleştirilenleri tarafından kötü yönde eleştirilir. Dans anlayışı, müziksel kavramları hareket aracılığı ile öğreten bir sistem (Eurhythmics) geliştirmeye çalışan Emile Jacques Dalcroze'nun tekrarlı ritmik hareket alıştırmalarına benzetilir. Bale, tek temsilden sonra sahneden kaldırılır. Lopukhov daha sonra folklorik materyale yönelir. 1926'daki 'Pulcinella'da Commedia dell'arte tekniğini kullanır. 1927'deki Renard'da ise Rus komedilerine yer verir. Lopukhov'un deneysel çalışmaları sadece 1927'deki **Ice Maiden** gösterisinde popülerlikle buluşur. Halk motifleriyle masalların bir araya geldiği bu gösteri Sovyetlerin klasik model üzerine kurulu ilk orijinal çok sahneli balesi olarak tarihe geçer. Gösteride geleneksel Norveç halk danslarına da yer verilir.⁵¹

Dönemin bir başka radikal buluşçusu ve yenilikçisi de Kasian Goleizovsky'dir. 1925'te "Bolşoy deneysel tiyatrosu" için İncil hikayesi **Joseph the Beautiful** adlı baleyi hazırlar. İnsan tabloları ve heykel postürlerinin danslaştırılmaları, hareketli bedenlerle yaratılan geometrik şekiller gibi yenilikler, özellikle Bolşoy'daki klasikçilerin eleştirilerine neden olmuş ve eser kısa sürede repertuardan kaldırılmıştır. Goleizovsky, klasik dansı dış öğelerle (özellikle jimnastik) birleştirme hedefindedir. Dansçıları hem dışa dönük (turn-out) hem de paralel yürüyüşlere sahiptir. Eşlikler sadece pirüvetleri destekleme ve kaldırma (lift) dışında balerinin kol ve bacaklarının baletin vücudunu sardığı pozisyonları da kapsamaktadır. Lopukhov gibi yüksek baş üstü kaldırımları (lift) kullanmıştır.⁵²

⁵¹ Bkz, y.a.g.e., s.246-247

⁵² Bkz, y.a.g.e., s.248

George Balanchine, çevik ve atletik bir karakter dansçısıdır. Sahnede soyluları canlandırmak yerine -oyuncululuğu, deneysel dansçılığı geliştirmek ve tekniğini mükemmelleştirmek için - karakter rollerini tercih etmiştir. Klasik bale dilini -bu dili yok etmeye çalışmadan- modifiye etme misyonunu genç yaşlardan itibaren yüklenir. Balanchine 1922'de Goleizovsky'nin işlerini seyretmiş ve etkilenmiştir. Tıpkı Goleizovsky gibi dansçılara tunikler giydirir, çıplak ayakla dans ettirir. Onun akrobatik liftlerini ve zincir-köprü formasyonlarını kullanır, dansları erotik ve skandal olarak yorumlanır. Rusya'dan ayrılmaya karar verir. İleride klasik ve modern bale arasındaki bağları kuracaktır.

'Drambale'ler ve Yeni Sovyet Dansı:

20'lerin sonu geldiğinde Lunacharsky, birçok deneme ve harcanan onca paraya rağmen popüler, büyük bir prodüksiyon üretmede başarısız kalmıştır. 1927'de Bolşoy tarafından sahnelenen **Red Poppy** (Gelincik) Sovyet Balesi'nin kabul edilebilir bir prototipi olur. Gösteri, Çin işçi sınıfı ve devrimcilerinin emperyalistlerle mücadelesini anlatmaktadır ve bir sokak dansçısının bir Sovyet yüzbaşısını, kapitalist kiralık katillerden kurtarmak için hayatını feda etmesi üzerine kuruludur. Başrolde elli bir yaşındaki Ekaterina Geltzer vardır.⁵³

1928'de Stalin tarafından açıklanan 5 yıllık kalkınma planı sanata ayrılan fonları önemli ölçüde azaltır ve bundan da önemlisi tüm sanat kurumları merkezileştirilir. 1934'te sosyalist gerçekçilik tek sanat biçimi olarak ilan edilir. Bale de diğer birçok sanat gibi parti propagandasının bir aracına dönüştürülür.

1930'larda mücadele, vatanseverlik ve fedakârlığın ön plana çıkarıldığı gösteriler üretilmesi devlet tarafından özendirilmiştir. Koreograflar, güncel işçi-köylü sahneleri ve halk geleneklerini sahne üzerine taşımaya yönelirler. Hatta klasikler bile sınıf mücadelesini yansıtmak üzere elden geçirilir.

Müzik, basit melodilerden ya da halk ezgilerinden oluşmalıdır. Mistik ve erotik olan reddedilir. 1930'ların ortalarında yabancı müzik –hatta Stravinski bile- Rus çingene ezgileriyle birlikte ortadan kaybolur. Dansın yeni işlevi devlete

⁵³ Bkz, y.a.g.e., s.253

hizmettir. Bu noktada halk dansları, halkın hislerinin gerçek tercümanı olarak ön plana çıkarılır. Büyüklü küçüklü halk dansları toplulukları kurulur. Igor Moiseyev böylesi bir atmosferde sahne alır.

Başarılı bir Bolşoy koreografı olan Moiseyev, devletin de desteğiyle 1937'de Devlet Halk Dansları Topluluğu'nu kurar. Moiseyev'in grubu, tüm Sovyetlerden ve Doğu Avrupa'dan dans adımlarını derleyerek bunları profesyonel dansçılarla teatral bir forma sokarak, izlenebilir bir öykü içerisinde sahnelemiştir. 1937'de sahnelenen **Bulba** (Belarus dilinde patates), 1938'deki **Kolhoz Caddesi** ve 1950'deki **Partizanlar** hep Sovyetik temalar üzerine kuruludur. Bu gösteriler işlenmiş halk dansları gösterileridir ancak resmi ideolojiyle uyumları nedeniyle sanatsal kaygılar bir tarafa bırakılarak rahatlıkla kabul görmüşlerdir. Bu arada halk dansları, dans okullarının zorunlu müfredatının ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Bu dönemde yaratıcı koreografinin yerini, uygun temaların dramatik bir üslupla anlatıldığı **Drambale**'ler alır. Bu yeni stilin öncüleri Vasili Vaionen, Rostislav Zakharov ve Leonid Lavrovski'dir. Bu korograflar, koreografiden ziyade sahne yönetmenliği yaparak kalabalık dansçı grubunu sahnede yönlendirirler. Kullanılan politik mesajlara gerçekçi dekor ve sahne tasarımları eşlik eder. (örneğin: Sahnede gerçek ateşten yangın ya da gerçek suyun kullanıldığı şelaleler) Çoğunlukla tarihsel temaların işlendiği 'Drambaleler' varolanı efsanevi geçmişle ilişkilendirerek yüceltmektedir. Sınıfsal sorunlar, üretim kotaları ve savaş gibi güncel konular gelecekteki Sovyet toplumu için bir iyimserlik inancını yansıtmak üzere kullanılmıştır. Bazıları 4 saat süren bu 'Drambale'lerde bale sahneleri birkaç ikili dansı geçmez.⁵⁴

Bu dönemde klasikler sergilenmeye devam eder ancak onlara eskiye ait, müzelik bir imaj verilir. Bu arada sanatın politik misyonuna paralel bir anlayışla ülkenin dört bir yanında bale toplulukları ve dans akademileri kurulur. Yaşanan bir diğer önemli gelişme de 1927'den itibaren halka daha yakın, bu nedenle gösterileri daha deneysel bir hal alan yeni bir dans topluluğunun kurulması olur. 1930'da Bolşoy balesini Viktorina Kriger'in direktörlüğüne atandığı 'Stanislavsky Balesi', standart

⁵⁴ Bkz, y.a.g.e, s.254

bale jestlerini ve tekniğini reddeden ve ‘Stanislavski metodu’nu kullanan, dans eden oyuncuların kurulu bir topluluk olarak Sovyet dans tarihindeki yerini alır. Başlangıçta ‘Dansçı Aktörler’ olan ismi sonrasında ‘Stanislavski Balesi ve Nemirovich-Danchenko Müzikal Tiyatrosu’ olarak değişir.⁵⁵

Bu metodla yetişen dansçıların II. Dünya savaşı sonrasında batı sanat dünyasında bıraktıkları etki üzerine bir yazı kaleme alan İngiliz eleştirmen Derek Parker, büyük dansçıyı, diğerlerinden ayıran özelliğin sergilediği süper tekniğinden ziyade belirleyici bir takım değerlerle rolün içinde kendi karakterini uyarlaması olduğunu belirtir.⁵⁶ Parker’göre, Galina Ulanova ve Rudolph Nurayev, Stanislavski’nin metodundan etkilenenlerin başlıca örnekleridir. Metodun, dansçılara uygulanan şekli, dans tekniğini psikolojik olarak temellendirme dışında oyunculara uygulanan şekli ile aynıdır.

“Örneğin dansçı Pirovotte’te başarısız olursa bunun nedeni psikolojiktir. Çocukluğunda yaşamış olduğu kötü bir tecrübeden kaynaklanabilir. Stanislavki’nin metodunda yer alan ‘Duygu belleği’ egzersizleri ile geçmişe dönülerek bu yaralayıcı faktörler açığa çıkarılır. Teknikteki farklılık şaşırtıcı biçimde hemen belirir.”⁵⁷*

Metod, aktörün kendisini savunmaz. Romeo oyunun sonunda ölür, Giselle delirir. Ulanova, Giselle’in duygularının kendi kontrolü altında olduğuna ikna olduğu anda gücünü ortaya koyar.

‘Stanislavky metodu’nun Rus balesindeki dansçılar üzerindeki etkisi günümüze kadar sürmüştür. Soloist Irek Mukhamedov’un, İngiliz koreograf Kenneth Mac Millan’ın ‘Manon’ balesi için çalışırken söyledikleri sade fakat açıklayıcıdır:

“Ben oynadığım karakterleri saçlarımın dibinden parmaklarımın ucuna kadar hissediyorum. Benim aşık olduğum Manon ama karşımdaki sizinde gördüğümüz gibi İtalyan balerin Viviana Durante. Gösteri sırasında Viviana’yı görüyorum ama Manon’u hissediyorum. Eğer birleri kafamın içini ya da kalbimi bir aletle kontrol edebilseler, çılgıncasına ve ihtirasla Manon’a aşık olduğumu göreceklerdir.”⁵⁸

⁵⁵ Bkz, **y.a.g.e.**, s.s. 256-257

⁵⁶ Derek Parker, “Stanislavsky’s System in Ballet” **The Dancing Times** içinde, Vol:LIV,Nr:643, London, April 1964, s.s.34-35

* Pirovotte: Carlo Blasis tarafından geliştirilen ve baş dönmesini engelleyen dönüş tekniği.(19.yy-İtalya)

⁵⁷ **y.a.g.e.**, s.35

⁵⁸ Belgesel Film (VHS Band), **Dansın Gücü**, A production of Thirteen/WNET RM Arts and BBC-TV

60'lar ve Sonrası:

1959'da Bolşoy Bale (Büyük Bale) ilk kez Sovyetler dışında sahne aldığında akrobasi ve batıda görülmemiş hareketlerle klasik teknik mükemmeliyeti birleştiren dansçıları büyük bir hayranlık ve şaşkınlıkla karşılanır. Sahneyi dolduran kalabalık erkek karakter dansçıları da batı için yeni bir olgudur.

Koreografi anlayışı da değişir. Karakterleri yaratmak ve öyküyü ortaya çıkarmak için daha çok dansa yer veren Yuri Grigorovich'in baleleri, **Taş Çiçek** (1957) ve **Aşk Efsanesi** (1961) 'Drambale'lerden bir kopuşa işaret etmektedir. Bolşoy'da bu dönemdeki asıl önemli değişimi simgeleyen gösteriler 1968'deki **Spartaküs** ve 1975'teki **Korkunç İvan** olur. Bu gösterilerinde Grigorovich duygusal akışa ve erotizme yer verir.⁵⁹

Balenin masalsı yönünü daha günlük temalara yer vererek arka plana iten ve öykü anlatmanın ötesine geçerek modern sahneleme yöntemlerini sanatın değeri, tüketici mentalitesi ve sosyal çatışma gibi kavramları işlemek üzere kullanan Oleg Vinogradov 50'lerin sonunda ortaya çıkan bir diğer yaratıcı koreografıdır. Grotesk hareket biçimleri ve rahatsız edici efektler deneyen ve klasisizme kökten karşı çıkan Leonid Yakobson ise 1930'lardan itibaren akrobasi, pandomim, salon dansları ve Duncan tarzı hareketleri, güncel sosyal politik temaları işlemek için sahnede kullanma eğilimindedir. 1956'da Kirov'da sahnelediği **Spartaküs**, "... *parmak ucu (pointe) danslara yer vermeyen, anti-virtüöz ve anti-klasik bir eserdir.*"⁶⁰

⁵⁹ Bkz, Nancy Reynolds- Malkolm McCormick, **a.g.e.**, s.260

⁶⁰ Bkz, **y.a.g.e.**, s.263

1.3. SAHNE DANSINDA MODERNLEŞME HAREKETLERİ VE ANLATIM

Modernizm, ‘aydınlanma felsefesi’yle ortaya çıkan düşüncelerden derin ölçüde beslenen bir dünya görüşüdür; genelde, on dokuzuncu yüzyıl sonu ile II.Dünya Savaşı'nın başlangıcına kadar olan dönemde, bilhassa sanat ve edebiyatta meydana gelen büyük çaplı değişimleri tanımlamakta kullanılan bir terim olmuştur. Fakat modernizm yalnızca sanatla ilişkili bir kavram değildir. Fransız göstergebilimci Roland Barthes, ‘modernizm’i “... on dokuzuncu yüzyıl içinde bir momentte toplanan, yeni sınıfların, teknolojinin ve iletişimlerin evriminin sonucu olarak türeyen dünya görüşlerinin çoğullaşması”⁶¹ şeklinde tanımlamıştır. Dönemin teknolojik, siyasal ve ideolojik değişimlerinde ve gelişimlerinde rol oynamış, ayrıca onlar tarafından etkilenmiş, oldukça geniş kapsamlı bir entelektüel harekettir. İnsanlığı içinde bulunduğu bağınazlıktan, hurafelerden, geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan ‘modernizm’ insanlığın gittikçe daha iyi ve üstün bir amaca doğru ilerlediğini kabul eder. Daha zengin ve mutlu bir dünya yaratma hayalidir. Ancak bu görüşler II. Dünya savaşı sonrası sorgulanacak ve değişime uğrayacaktır.

Dansta modernitenin ne zaman başladığı sorusuna ise farklı yanıtlar verilebilir. ‘Modern dancing’ sözünü ilk kez 1717 ‘de John Weaver kullanır. George Noverre, devrim niteliğindeki yenilikleri ile (18.yy ikinci yarısı) balenin bağımsız bir sanat dalı olmasında büyük rol oynar ve modern düşüncenin köşe taşlarından biridir. Diaghilev- Fokin ikilisinin ‘Rus Baleleri’ adıyla Avrupa’da sergilediği kübizm – sembolizm- ekspresyonizm etkisindeki eserler, balede modernleşmenin başlangıcı olarak görülür. Rusya’da devrim sonrası dönemde avante-garde dans hareketinde adı geçen ve sonrasında Amerika’ya yerleşen George Balanchine ‘Modern Bale’ estetik kategorisinin kurucusu olarak kabul edilir.

‘Modern dans’ olgusu ise Almanya’da ve Amerika’da I.Dünya Savaşı’nın öncesindeki on yılda öncelikle birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmıştır. Amerika’da öncelikle bireysel bir harekettir. Artistik bir dışavurum olarak algılanmıştır. Dönemin çağdaş fikirlerini ifade edebilmek için, her türlü yeni hareket

⁶¹ Bkz. Gordon Marshall, **SOSYOLOJİ SÖZLÜĞÜ**, Çeviri: Osman Akınhay – Derya Kömürcü, <http://www.turkforum.net/showthread.php?t=421301> (erişim 02.03.2008)

ve jest denenmiştir. İnsan bedeninin tüm olanakları, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın zorlanmıştır. Dansta akademik biçimciliğin (balenin formalizminin) reddi ve bireysel farkındalık olarak yorumlanmıştır. “1930 yılında drama eleştirmeni John Mason tarafından ‘Modern Dans’ tanımlaması yapılana kadar estetik dans, yorum dansı, serbest biçim dans, çıplak ayaklı dans, figüratif dans, ve sanat dansı gibi isimlerle anılmıştır”.⁶²

Almanya’da ise dansçılar geçmişten gelen gösterişli bale geleneğine karşı yeni bir dans formu arayışı içindedir. Amerikalı öncü modern dansçılar Isadora Duncan ve Ruth St.Denis’in yüzyılın başında Almanya’da gerçekleştirdikleri turnelerle Alman dansçıları üzerinde büyük etki bırakırlar. Böylelikle Alman modern dans akımı olarak bilinen ‘Austruckstanz’(anlatım dansı) doğmuş olur.⁶³

Nazi döneminde anlatım dansı sanatsal değerini yitirir. 30’lu yıllarda birçok Alman dansçı Amerika’ya göçer ve ‘modern dansın’ gelişimine katkıda bulunur. Böylece etkileyen ve etkilenen ilişkisi tersine döner. Bu iki geleneğin kaynaşması 20.yy ‘modern dans’ının omurgasını oluşturmuştur. Sonrasında yapılan çalışmalar bu omurgadan güç almış ya da buna karşı çıkarak kendi çatısını oluşturmuştur.

Bu bölümde ‘modern dans’ alanının; tez çalışmamızın konusu ve amacı ile ilgili kısmı incelenecektir. Anlatımı biçimden üstün tutan, bu amaçla yeni hareket sistemleri geliştiren, yeni reji olanakları sunarak günümüzün ‘dans tiyatrosu’ düşüncesini hazırlayan ya^da geleneksel danslardan yararlanan önemli isimlere değinilecektir. Bu nedenle dansın bir anlatım aracı olmadığını söyleyen ve rastlantısallığa önem veren Amerikalı Merce Cunningham ya da dansı topluma indirme düşüncesi ile stadyumlarda dev hareket koroları oluşturan Alman Rudolph Laban gibi önemli isimler alanımız dışındadır. Soyutluğa önem veren ‘Modern Bale’ de öyle.

⁶² Carol Roan, **Clues to Amerikan Dance**, Starhill Press, 1993, s.39

⁶³ Bkz, Susan A.Manning, Melissa Benson, “Almanya’da Modern Dans”, çev: Fahriye Dinçer, **Folkloru Doğru, Dans Müzik Kültür, Çeviri Araştırma Dergisi**, İstanbul ,Ekim 1990, sayı 60, s.105

Amerika'daki İlk Modern Dans Çalışmaları;

'Modern dans'ın özelliklerinden birisi, balenin havada gerçekleşen bir iş olmasının aksine, ayaklarını dünyaya basmış, bedensel ağırlığının farkında olan bir hareket anlayışı getirmesidir. Diğer taraftan özellikle erken dönemde ruhani konuları sorun eder ve dinsel bir deneyimin kutsanması olarak yorumlanır. Amerikan yerlileri, Havai ve Afrika dansları ile güçlü bağları vardır. 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan üç Amerikalı kadın dansçı Loie Fuller, Isadora Duncan ve Ruth St. Denis. 'modern dans'ın ilk kuşağı olarak adlandırılır. Fuller teknik virtüözlüğe ve hikâye anlatımına önem vermez. Sahne teknolojisiyle ilgilenir. Işık ve projeksiyon tasarımları ile yarattığı dans ve illüzyonlar bu alanda yapılan öncü çalışmalardır.

Isadora Duncan (1877-1927) ise bale tekniğine karşı ilk ciddi kırılma noktasıdır. Nietzsche ve Rousseau gibi yazarlardan etkilenen Duncan, dansın ruhtan kaynaklanması ve ruhun bir ifadesi olmasını ileri sürer. Bunun dışındakiler (bale gibi) yapaydır. Sanat ve dünya görüşünün en iyi örneklerinin Antik Yunan'da olduğunu düşünür. Antik Yunan sanatı üzerine çalışmış, Yunan vazo resimlerindeki dans betimlemelerinden etkilenmiş ve bunlardan yola çıkarak kendine özgü bir hareket serisi oluşturmuş, kendini kısıtlamayan kostümler giyerek çıplak ayak dans etmiştir. Doğadan ilham alır. Danstaki hareketlerin doğadaki gibi akışkan, yalın ve ekonomik olması gerektiğini söyler. Atlama, koşma ve zıplama gibi gündelik hareketlerle çalışır. Gövdenin üst kısmının rahatça kullanıldığı (bale tekniğindeki gibi sırtın dans boyunca bir ekseninde tutulmadığı) çalışmaları anlatımda samimiyeti getirmiştir. Çoğunlukla solo dans etmiştir. Rusya'ya yerleştiği yıllarda ise **La Marseillaise**, **Marche Slave** (Slav Marşı) gibi sosyal protesto temalı eserler oluşturmuştur. Kadının geleneksel rollerden sıyrılması, cinsel özgürlüğünü kazanması ve kendini gerçekleştirme gerekliliği yönünde konuşmalar yapmıştır. İşlerinde de bu görüşlerinden beslenmiştir. Bu nedenle feminizmin sözcülerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Dansın cinsiyet ayrımı olmayan evrensel bir olgu olduğunu ileri sürer ve 'Solo Biçim: Cinsler İçin Yeni Roller' eserini ortaya koyar.⁶⁴

⁶⁴ Ayrıntılı bilgi için Bkz., Suzan Au, **Ballet ve Modern Dance**,

Ruth St. Denis (1879-1968) ise ilhamını doğudan almıştır. Hint ve Mısır sanatı üzerine eğitim görür. Dans onun için duyuşal mistik ve ruhani bir deneyimdir. O dönemin oryantalist sanat ortamlarında ürettiği egzotik dansları Batılı dans türleriyle birleştirerek sergiler ve çok popüler olur. 'Otantiklik' iddiası olmayan dansçı, artan bir talebi karşıladığı için eserleri oldukça tanınır ve beğenilir. Kocası Ted Shawn ile beraber 'Denishawn Okulu'nu kurmuşlardır. İkisi de dansa, bir dinsel ifade biçimi olarak bakmaktadır. Dans, akıl ile beden arasında uyumu yakalaması gereken bir araçtır. Ted Shawn'ın da etkisiyle Amerika'da yaşayan yerel kültürlerle ilgilenmeye de başlamışlardır.⁶⁵

Bu okulun yetiştirdiği üç dansçı (Martha Graham, Doris Humphrey ve Charles Weidman) 'modern dansın' ikinci kuşağı olarak bilinirler. Bu yıllar 'tiyatral dans' formunun yükseldiği (Dans Tiyatrosu adı ile olmasa bile) ve bu forma 'modern dans' denildiği yıllardır. Bu dönemde dansçılar gerçek insanların sorunlarını ele almak istemişlerdir. Dans sadece eğlendirmemeli, bilgi vermeli, uyarmalı ve provoke edebilmelidir. Bunu başaran sanatçılar arasından Martha Graham üzerinde önemle durulmalıdır.

Martha Graham (1894-1991), daha önce hiç görülmemiş bir tekniği geliştirecek, dansı, stilize edilmiş, kasılma ve gevşeme döngüsü ile yürüyen beden hareketleri yoluyla ilkel duyguların ifadesi haline getirmiştir. Bir psikiyatrist olan babası, hastalarının fiziksel davranışları ile ilgilenmiştir. Küçük yaşta ondan öğrendiği 'Hareketler yalan söylemez' cümlesi sanat yaşamının vazgeçilmez altyapısını oluşturmuştur. Martha Graham'ın yaratım süreci genellikle kendisinin 'önemli kıvıldağış' adını verdiği işlemlerle başlar. İlham klasik mitolojiden, Amerikan tarihinden, İncil'deki hikayelerden, tarihsel figürlerden, ilkel ritüellerden, çağdaş toplumsal sorunlardan, Zen Budizm'inden, Carl Jung'ın psikoloji alanında yaptığı önermelerden, özellikle de 'kolektif bilinçaltı' düşüncesinden gelir. "*Başlangıçtaki ilham, yerini dramatik bir durum yaratma işine ya da bir duyguya, bir fikri kucaklayabilecek karaktere bırakır. Amacı hayatın farkında oluşuna yardımda bulunacak, insanın doğası ile ilgili psikolojik derinlikler oluşturacak gerçek danslara*

⁶⁵ Ayrıntılı bilgi için Bkz, **y.a.g.e.**

ulaşmaktır”⁶⁶ İnsan tecrübesinin değişmezliği, arketip figürler, irksal kalıtım ve hafıza gibi konular ve Yunan mitolojisindeki kadınlık tecrübeleri ilgi alanıdır. Kıskançlık, korku, endişe gibi duyguların hareketsel karşılıklarını araştırır.

Uzun ve üretken yaşamı boyunca mesleki kariyeri farklı evrelerden geçer. Bu nedenle bir tek Graham’ın tarzından söz edilemez. Ancak onu dans tarihinde farklı yere koyan, 1930’larda geliştirdiği yeni bir hareket sistemidir: ‘Contraction and release’. Gerilim ve rahatlama adını verdiği tekniğine göre hareket, kasılmış / çekilmiş olan kasın gerginliğinden ortaya çıkar ve kasın serbest bırakılması ile birlikte bedenden açığa çıkan enerjinin akışına göre devam eder. Graham, bedenin nefes aldıkça rahatladığını, rahatlamış bir bedenin germe hareketleriyle daha da rahatladığını ve kontrolünün kolaylaştığını, ardından tekrar nefes alıp vererek harekette devamlılığın sağlandığını savunur. Ona göre gerilim bu dairesel iş içinde anlamlıdır.

Kendisinden önce Isadora Duncan ve Ruth St. Dennis, düzgün ve lirik beden hareketleri kullanmışlardır. Bu nedenle Graham ilk koreografilerinden sonra çıkan eleştirilerde çirkin bir dans yolunun yaratıcısı olmakla suçlanmıştır. Ancak ona destek veren sanatçılar ve dans uzmanları da vardır:

*“Martha Graham’ın dansının fiziği ve tekniği ile ilgili eleştiriler, onun dansı için söylenenler, kişilerin onun dansı ile ilgili Graham’dan daha fazla şey gördükleri ya da daha fazla anladıkları ile ilgili olamaz kesinlikle. Eğer Graham’ın dansı eleştiriliyorsa onun dansı başka bir açıdan görülüyordur. Onun dansına tiyatro olarak bakılıyordur, onun dansçılarına oyuncular gibi bakılıyordur, ona bir drama yapımcısı olarak bakılıyordur. (The Dramatic Event, Eric Bentley, Sf. 26)”*⁶⁷

Bu yorum onun çalışmalarının, günümüz ‘dans tiyatrosu’ düşüncesinin temelini attığını göstermektedir.

Graham dramatik yapıyı hiç dramatik olmayan modern bir yapıyla bozarak yeni bir fikrin temsilciliğini yapar, daha önce görülmemiş başka bir tiyatroya ulaşır (Stanislavsky- Brecht karşıtlığına benzetebilir). Dansın hikâyesi kelimesi kelimesine

⁶⁶ Selçuk Göldere, “Martha Graham ve Modern Dansta Alan, Zaman, Yapı, Form İlişkisi”, **Dans Daima**,(ed) Muzaffer Evci, Favori Yayınları, Ankara, 2002, s.s131,163.

⁶⁷ **y.a.g.e.**, s.133

anlatılmaz, bu hikâyeyi hayata geçirebilecek saf, soyut hareket bilgisi kullanılır. Bu nedenle Graham'ın çalışmalarındaki dansçının beden kullanımı ile Picasso'nun kübist diye adlandırılan portrelerindeki içsel gerçekliğin anlatımı birbirine eşdeğer görülmüştür. Martha Graham 'modern dans' sanatına çok sayıda farklı buluşlar getirir: Hareket eden üç boyutlu dekorlar, sembolik araçlar, dans sırasında konuşma, farklı renkte ve ırkta dansçılar, zemini kullanma biçimi, dans ederken kullandığı aletleri dansın bir parçası haline getirme v.b.

Graham, dansın bir iletişim olduğuna inanır. Bu iletişimi sağlamak için dansçı ve seyirciden oluşan iki tarafın da her an canlı kalması zorunludur. Seyirci sadece bir şey söylenmesi gereken taraf değildir. Özgür iradesi ile zamanını kullanarak seçimlerde bulunur. Dansçı ise belli bir mesajın savunucusu hiç değildir. Edindiği teknik onu doğal bir halde tutar ve sahnede sanatçı olarak yaşamasına yardım eder. Ancak, iki taraflı hayatın devamlılığı halinde iletişim gerçekleşir. *“Bütün insanlık için bir iletişim aracı olan dans için önce yalan söylemeyen bir beden, ardından yalan söylemeyen bir hareket zorunlu ihtiyaçtır.”*⁶⁸

30'lu ve 40'lı yıllar Amerikada siyahların dansının gelişimi, görünürlüğü ve modern dansa katkıları açısından oldukça önemli bir dönemdir. Her ikisi de dansçı ve antropolog olan Katherine Dunham ve Pearl Primus bu dönemde önemli isimlerdir. Katherine Dunham özellikle ritüellerle ve burada icra edilen çeşitli danslarla ilgilenmiştir. Afrika danslarının karakteristik özelliklerinden biri olan izolasyon tekniğini geliştirmiştir. Bu teknik, vücudun değişik kısımlarını birbirinden bağımsız olarak hareket ettirmeyi temel alır. Pearl Primus ise daha protest nitelikli işler yapmış örneğin çiftçilerin zahmetli hayatlarını eleştirel bir üslupla sahneye taşımıştır. Dunham ve Primus'tan daha önceki kuşağa ait önemli bir isim olan La Meri de Asya, Afrika, İspanya, Latin Amerika yerlilerinin danslarını çalışmış ve bunları sahneye taşımıştır. Bu üç isim de geleneksel dansların sanatsal değerlerini ve bütünlüklerini ortaya koymuşlar ve modern dansın hareket dağarcığını geliştirmişlerdir. Modern dansçıları bu geleneksel dansları çalışmaya teşvik etmişlerdir.⁶⁹

⁶⁸ y.a.g.e.,s.156

⁶⁹ Ayrıntılı bilgi için Bkz.,Susan Au, **Ballet and Modern Dance**

II. Dünya savaşı sırasında Almanlar tarafından işgal edilen Doğu Avrupa ülkelerinin Amerika’da yaşayan soydaşları kamuoyu yaratmak ve direnişi sembolize etmek için çok sayıda halk dansları topluluğu kurmuş ve danslarını öğretmişlerdir.⁷⁰

50'lere gelindiğinde klasik-akademik bale yerini çok farklı arayışlara bırakmış; bale de 20. yüzyılın hızlı değişim yıllarından ve ortaya çıkan modern dans anlayışından etkilenmeye başlamıştır. Artık gündelik hayattan, hatta halk hikâyelerinden esinlenen temalar daha çok kullanılır olmuştur. Bu tercih hareket anlayışına, kostüm ve dekor tasarımını da etkide bulunmuştur. Sahnede temsil edilen danslar ve hareket teknikleri de fazlasıyla çeşitlenmiştir. Dünyanın çeşitli bölgelerden halk dansları, salon dansları ve sosyal danslar, modern dans teknikleri ve akademik bale tekniğiyle birleştirilmiştir.

Almanya’da Anlatım Dansı;

Birinci Dünya Savaşı’nı izleyen ilk on yıl, ‘dışavurumcu dansın’ Orta Avrupa’da geliştiği dönemler olmuştur. ‘Austruckstanz’ adıyla ortaya çıkan bu yönelim, alternatif düşüncelerle evrilerek günümüz ‘Alman Dans Tiyatrosu’ düşüncesinin hazırlayıcısı olmuştur. Mary Wigman (1886-1993) bu tarzın en önemli isimlerinden biridir. Kendisini, içinde bulunduğu dönemin bir ürünü olarak görmüştür. Günlük deneyimlerinden ilham almıştır. Sürekli olarak ölümün çığlıklarını duyduğunu dile getirir ve ‘kurban edilme’ mitini sıklıkla kullanır. Eleştirmen Margaret Lloyd, onun dansını şöyle tanımlar: “*Çoğunlukla şeytansı ve korkunç olanın üstünde durarak, insanın doğasındaki gizli şeytanları hareket aracılığı ile ortaya çıkarmak adına kasvetle kendinden geçme hali.*”⁷¹ Eserleri birçok insanın yüzleşmekten kaçındığı ölüm, yaşlanma, savaş gibi temaları işler. Dansçı bireyi aşan bir biçime ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyacı hareketleri abartarak, bozarak rahatsızlık verici duygular uyandırarak aşmaya çalışmıştır. Bu amaçla maskeler kullanmış ve anatomik uyumu bozan giysi tasarımları denemiştir. Solo dans etmiş ve

⁷⁰ Arıntılı bilgi için Bkz., Richard Kraus, Sarah Chapman Hilsendager, Brenda Dixon, **History of the Dance in Art and Education**, Printice –Hall Inc., New Jersey, U.S.A, 1969

⁷¹ Şebnem Selışık Aksan; Gurur Ertem, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Boğaziçi Üniversitesi Yayın Evi, İstanbul, 2007, s.89

ayrıca kadınlardan oluşan bir grup oluşturmuştur. Dansları, lider ve grup ilişkisi etrafında gelişir.

Ancak Wigman'ın düşüncelerine alternatif sanatçılarda olur. Beyaz perde ve sahnelerde görülen Berlinli kabare dansçısı Valeska Gert tepkisini şu sözlerle dile getirir: *“Sıradan bir Alman özgüveni olmadığı için, sadece kendini sıkın ve anlamadığı şeyleri büyük bir sanat olarak kabul eder. Mary Wigman eğitimli orta sınıfın bu beklentilerini karşılar, bu yüzden ülke çapında ünü vardır. (Der Querschnitt, Mayıs 1926)”*⁷² Gert, dansın toplumsal işlevi hakkındaki düşüncelerinin Bertolt Brecht'in tiyatro kuramı ile pek çok noktada benzeştiğini düşünür. Bir karşılaşmada Brecht'e 'epik tiyatro'nun ne olduğunu sormuş ve -senin yaptığın şey- yanıtını almıştır. Gert, her türlü popüler eğlence tarzından (dönemin salon danslarından, sirk, spor, soytarıklık gibi) topladığı stereo tip rolleri ve biçimleri kullanmıştır. İfadesiz yüzü, yaptığı gösteri ile kendisi arasına mesafe koymayı sağlamış; bu sayede oyunlaştırdığı tipleri yorumlamış ve onlarla alay etmiştir. İdealize ettiği dansçının eski ve yeni tiyatro arasında bir geçiş olduğunu öngörmüş, yeni biçimlerin ancak eskilerin yıkılması ile ortaya çıkacağını söylemiştir.⁷³

Avrupa'da 1930'lu yılların fırtınalı politik hayatını yansıtan Alman dans sanatçısı Kurt Jooss klasik teknik ve 'Laban tarzı'^{*} hareketlerin bir sentezini gerçekleştirerek eserler yaratmıştır. Keskin gözlem gücünü kullanarak yarattığı toplumsal karikatürlerle iktidarın yozlaşmasının toplumsal boyutunu ele alır. Ona göre dans toplumsal bir eleştiri niteliğinde olmalıdır. (Pina Bausch'un öğretmenidir.) Klasik ve modern tarzın biçimsel ve içeriksel karşıtlığına diğer meslektaşlarından daha ılımlı yaklaşır. Yeni dans o güne dek balenin üstlendiği misyonu devralmalıdır. Dramatik kurgulu eserleri içinde pandomime yer verir. Wigman gibi psikolojik ve

⁷² Susan A.Manning, Melissa Benson, a.g.m., **Folklorla Doğru Dans Müzik Kültür Çeviri Araştırma Dergisi** içinde.s.109.

⁷³ y.a.g.e., s.109

* Rudolph Laban, eşitçiliğe dayanan, kolay ulaşılır ve gündelik yaşamı bütünleyen bir dans yaratmayı ve bununla parçalanmış bir toplumun bireyleri arasında topluluk duygusunu yeniden kurmayı amaçlamıştır. Müziksiz yada yalnızca ritm ile icra edilen basit hareketleri kullanan amatör ve kalabalık 'hareket koroları' kurmuştur.

bireysel tanımlamalara sığınmaz. Eski Alman masallarından Barok döneme kadar uzanman bir dünyayı çağdaş temalarla birleştirmeyi başarmıştır.⁷⁴

⁷⁴ Bkz,Barın, **a.g.e**, s.s,164-165

1.4. POST-MODERN SÜREÇTE DANS TİYATROSU VE YENİ EĞİLİMLER

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren, ‘modernizm’ ve ‘post modernizm’ üzerine yapılan felsefi tartışmalar, gündemi meşgul eder. Günümüz düşünce dünyasını bu iki görüş biçimlendirmektedir. Dünya ve bölgesel savaşlarda yaşanan insanlık dramının ve nihilist duyguların ardından, ‘modernite’nin sonu ilan edilir. Aydınlanma felsefesi’nin güçlü kaleleri, akıl ve evrensellik gibi kavramlar güçlü eleştirilere maruz kalır. Giderek, akıl yoluyla kurulan toplum projesinin çözülemez sorunları, büyük anlatıların çökmesine ve ‘modernizm’in hayal kırıklığı’na yol açar. Böyle bir ortamda doğanın ve hali hazırdaki dansın geçerliliği tartışılmaya başlanır.

‘Post Modern Dans’ın 1960 ‘larda Manhattan’da doğduğu söylenir. Bu tarihten 20 yıl önce Merce Cunningham’ın kendi deyişiyle dansı sıfır noktasına çekmesi ya da bu tarihten 30 yıl sonra geleneksel modern dans topluluklarının gösterilerini hala sürdürüyor olmaları dans tarihçilerinin bu saptamayı yapmasına engel değildir.⁷⁵ Bu tarihte dans, müzikten kurtarılmış, edebi konularla, sosyal meselelerle ve psikolojik gerçeklerle uğraşmayan bir kavram olarak tanımlanır. Dansla en bağlantılı alan fiziktir ve dans, dans içindir. Tarih içinde öncülleri görülen ‘saltık dans’(pure dans) anlayışı yeni şekliyle bir kez daha gündeme gelir.

Ancak Amerika’da yaşananların tersine çağdaş insanın ve insanlığın durumunu anlatmaya yönelik iki yeni dans yaklaşımı Almanya ve Japonya’dan gelir. Japonya’daki Butoh ve Almanya’daki ‘Dans Tiyatrosu’ (tanztheater) akımları 60’lı yıllarda ortaya çıkar.

Butoh, Ankotu Butoh (mutlak karanlığın dansı) teriminin kısaltması olan Butoh ilk olarak Kazuo Ohno ve oğlu Yoshito ile Tatsumi Hijikata tarafından geliştirilmiştir. (1920’lerde bazı Japon öğrenciler Almanya’da dans eğitimi görmüş ve ülkelerine dönüşlerinde ilk bale okullarını açmışlardır. Mary Wigman ile çalışan ve onun kasvetli çalışmalarında yer alan Ohno bunlardan biridir. 50 yaşından sonra Butoh’u başlatır.) Butoh, Noh ve Kabuki gibi Japon geleneksel dans biçimlerini

⁷⁵ Bkz, Roan, a.g.e., s.67

reddeder ve yüksek derecede fiziksel denetim gerektirir. Butoh'u genel olarak niteleyen hareket ekonomisi, zaman kullanımı açısından batının algısal standartlarının çok dışında kalır. İşkence edici olarak görülecek bir yavaşlığa sahiptir. Butoh'un temel amacı insanın iç dünyasının bireyselden ziyade evrensel bir bakış açısıyla ifade edilmesidir. Yoğun duygular hayli stilize bir hareket tarzıyla tasvir edilirken, insanın var oluşunun anonimliğini ve kişisizliğini vurgulamak üzere dansçıların yüz ve bedenleri genellikle beyaza boyanır. Butoh'un başlıca temaları yaşam, ölüm ve metamorfozdur. Butoh'daki çarpıtma, eleştirilenler tarafından doğanın olduğu gibi temsili yerine duyguların ve iç dünyanın ön plana çıkarıldığı 'dışavurumculuk' akımıyla karşılaştırılmıştır. Psikolog ve Butoh sanatçısı Kasai Butoh'u "*Bir çeşit arkeolojik kazı, bedenimizin derinliklerine gömülmüş şeyleri kazıp çıkartmak*"⁷⁶ şeklinde tanımlar. Beden bilicini geliştirmede bir metot olarak kullanır. 80'lerden sonra yeni dansçılar daha zengin bir 'Butoh' yaratma anlayışı için bağımsız çalışmalar yaparlar ve böylelikle Amerika ve Avrupa'lı dansçılar arasında moda haline gelir. Bunun oryantalist bir ilgi olup olmadığı halen tartışılmaktadır.⁷⁷

60'lı yılların ikinci yarısından itibaren Batı Almanya'daki genç dansçılar dönemin öğrenci hareketlerinin de etkisi ile tutucu bale tekniğine ve çalıştıkları topluluklardaki hiyerarşik yapıya itiraz etmeye başlarlar. Bale, Amerikan modern dansı ve 'deneysel tiyatro'dan aldıkları teknikleri birleştirerek 'Tanztheater'(Dans tiyatrosu) adıyla dansta yeni bir estetik kategori oluştururlar. 'Ausdruckstanz' geleneğini de arkasına alan 'dans tiyatrosu' koreografları, biçimden çok ifadeye önem vermişler ve dansı toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak görmüşlerdir. Estetik anlayışları hem 'bale'nin hem de 'post modern dans'ın biçimciliğine karşıdır.

Bu ekolün temsilcilerinden Pina Bausch, yurt dışında Almanya'da olduğundan iki kat fazla gösteri yapar. Repertuarını yerel izleyicinin talepleri ile sınırlandırmaz. Başarılı çalışmaları ve çok ses getiren turnelerin ardından

⁷⁶ Deniz Öner, "*Karanlıktan Korkmayanlar için Butoh*", **Dans Daima** (ed) Muzaffer Evcı , içinde, s.305

⁷⁷ Ayrıntılı bilgi için Bkz., **y.a.g.e.**, s.s 289-309; ayrıca Suzan Au., **Bale and Modern Dance**

eleştirmenler, onun 'post modern dans'ı yeniden tanımladığını fikrini ileri sürerler. Böylece dans sanatındaki bu yeni estetik kategori onun adıyla anılır. Dünyanın her yerinde 'dans tiyatrosu' dendiğinde Pina Bausch akla gelir.

Bausch, öğretmeni Kurt Joos'un, dans tiyatrosunun toplumsal bir eleştiri olması gerektiği yönündeki fikirlerini sürdürür. Joss, iktidarın deformasyonu ile ilgilenirken o daha özel bir mesele olan, kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiye yönelir. *"Fakat cinsiyet psikolojisinin sosyolojik boyutunu da göz ardı etmez. Aslında çalışmalarındaki feminist alt metin, özel olanın politikliğine dikkat çeker."*⁷⁸

Araştırmacı Johannes Birringer, ilk kuşak kadın 'dans tiyatrosu' koreografları olan Bausch ve onunla aynı geleneği sürdüren Reinhild Hoffmann ve Susanne Linke'yi, Brecht'in 'epik tiyatro'sunun gerçek varisleri olarak ilan eder. Birringer, Brecht'in felsefesi ile bu üç kadının sahne edimi arasında şu analogiyi kurar: *"Kadın koreografların, Batı uygarlığından doğan faşizmin dehşetinden kısa bir süre sonra eski patriyarkal rejimin başarılı yeniden inşasına tanıklık etmiş bir kız çocuklar nesli olarak, tüm öfkeleriyle isyan ettikleri şey, tüm toplumsa/- politik imalarıyla birlikte bu kültürel repertuardır."*⁷⁹

Bausch'un çalışmalarında, 'Ausdruckstanz'ın, tüm anlatımı oyuncunun bedenine yükleyen 'yoksul tiyatro' tarzının tersine görsel olarak zengin bir prodüksiyon anlayışı vardır. Sahne tasarımları yalnızca bir dekor olmaktan öte koreografi ile ilişki içindedir. Oyunlarında bir konu ya da takip edilecek bir olay örgüsü yoktur. *"Dans tiyatrosunda, detaylar kendi içinde anlamlı veya belli bir temanın bütünlüğü içinde anlaşılabilir bir yeri olan parçalar değildir. Dans tiyatrosu temel bir fikrin etrafına örülmüş temalar ve varyasyonlardan oluşan çok boyutlu karmaşık bir yapıya sahiptir."*⁸⁰

⁷⁸ Susan A.Manning, Melisa Benson, "Kesintili Süreklilik", çev:Meltem Aravi, **Mimesis:Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,sayı 9, 2002, s.178

⁷⁹ Johannes Birringer, "Sınırların Ötesinde Dans Etmek", çev: Betül Zenginobuz , Bedirhan Dehmen, **y.a.g.e.**, s.209

⁸⁰ Geyvan McMillen, "Pina Bausch ve Dans Tiyatrosu", **Tiyatro Dergisi**, Aralık 1995, sayı 55, s.31

İnsanlık durumu üzerine çok temel olan soruları gündeme getirir ve izleyicinin de bu sorgulamalarla yüz yüze gelmesini ister. Eşler arası sevgi, şefkat ve güven, şiddet ve korku, çocukluk ve yaşlılık, ölüm, çevrenin insanlar tarafından yok edilmesi, sömürü (ve özellikle de kadının erkek tarafından sömürüsü) gibi ana temaları kullanır. Karşıtlık prensibine göre yapılandırılmış, rüyalandaki gibi birbirine geçen imgeler yolu ile metaforlar oluşturulur. Sanatsal ve sıradan olan birliktedir. Dansçılar sıradan insanlar olarak sahnede yer alır. Oluşturulan illüzyonlar kırılır ve gerekirse seyirciye manevi acılar çektirilir. Devamlı tekrar eden hareketler varsa bir amaca yöneliktir. Komedi ve trajedi yaşamdaki gibi birlikte yer alır sahnede. Sıklıkla riskli bir zemin kullanılır: Toprak döşenmiş, suyla doldurulmuş, çimenlerle kaplanmış, bir duvarın yıkıntıları ile dolmuş, binlerce yapma karanfil ile döşenmiş bir dans zemini gibi.⁸¹

Bausch'un gösteri modeli daha önce bu tip bir gösteri izlemeyenlere anlatılması çok güç bir estetik taşır. Her seyirci kendi hayat deneyimi ile bakar oyuna. Biri için en önemli an diğeri için sıradan olabilir. Eleştirmen Zeynep Oral'ın Bausch'un bir temsili için söyledikleri bu metaforu şöyle dile getirir:

"Atatürk Kültür Merkezi'nin dev sahnesinde kırmızı güllerden oluşan dağ bana doğru ilerlerken, gökyüzünden yağın yapraklar karşı konulamayacak cazibedeki Uzakdoğu kadınlarının kıvrımları arasında kaybolurken, hüznü Portekiz Fado'larının eşliğinde bir erkek bedeni kendi iç monoloğunu sürdürürken, yeryüzünün en sıradan bir sözcüğü, en sıradan bir hareketi, olağanüstü bir anlama, bir davranışa, bir duruma, büyüü bir ana dönüşürken.....)"⁸²

Bausch, koreografilerinde yüzeydeki gündelik gerçekliği değil Brecht gibi asal gerçekliği göstermeye çalışır. Hayata dönük bir bakışı keskinleştirerek dağınık olarak baktığımız bu nedenle göremediğimiz şeyleri imler. Bunu gerçekleştirirken 'Stücke'(tane- parça) adını verdiği tekniği kullanır. Çok sayıda imge içeren bu 'Stücke'ler kolajlanarak bir bütün oluşturulur. Bu yanıyları 'Stücke', Brecht'in, oyunlarında kullandığı 'episodik anlatım' tekniğine benzer. Ancak Bausch'un amacı 'epik tiyatro'daki gibi seyircinin izlediklerini oyunun sonunda (edebiyattaki 'bilinç

⁸¹ Bkz, Jochen Schmidt, "Pina Bausch'un Estetiği : Dansın Yeni Bir Tanımı" , Çev : Gökhan Gökçen, **Mimesis:Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,sayı 9, 2002, s.s, 155-160

⁸² Zeynep Oral, "Düş Gücü Hiç Sınır Tanımıyor", bir gazete küpürü, [y.y.y.]

akışı' tekniğine benzer şekilde) birleştirip tek sonuca varması ve verilen mesajı alması değildir. Önermelerini açık uçlu ve bulanık bırakır. Kendi düş gücünü izleyicinin algısının emrine verir.

Wuppertal Tanztheatre'ın kurucusu Pina Bausch dans kökenli bir sanatçı olmakla birlikte eserlerinde sistematik olarak dansları azaltmıştır. Onların yerini sahnedeki bir dansçının monoloğu, fonda duyulan bir arya ya da hareketsizlik almıştır. Davetkâr bir jest, başın nazikçe dönüşü onun için dans yerine geçebilir. Söz konusu tercihleri nedeniyle yaptığı işin dans mı yoksa tiyatro mu olduğu sorusu sıklıkla yinelenir. Bausch, bu soruya şöyle cevap verir: “ *Önce farklı bir şeyi öğrenmek zorundasınız... sonra belki tekrar dans edebilirsiniz.*”⁸³ Bu yorumu şöyle açıklanır. Bausch, provalara başlarken dansçıların alışkanlıkları ve hatıraları korkuları ve hayalleri hakkında sorular sorar. Aldığı yanıtları harekete dönüştürmelerini ister. Böylelikle insanları neyin hareket ettirdiğini anlamaya çalışır. Bu noktada dansa geri döner ve yapma değil insancıl olana ulaşmaya çalışır. Gösterilerini 'içten dışa doğru büyüyen' şey olarak tarif eder.

Yeni Eğilimler ve Dans Kavramının Sorgulanması;

'Dans tiyatrosu'ndaki bedensel eylemin dans mı yoksa hareket mi olduğu tartışmaları giderek artar ve yeni bir kategorinin doğmasına neden olur. 'Hareket Tiyatrosu'(Movement Theatre) ya da Fiziksel Tiyatro (Physical Theatre) adıyla ortaya çıkan bu türün öncülerinden birisi 1984 yılında Londra'da Lloyd Newson tarafından kurulan DV8 Topluluğudur. Newson dansın tiyatroya göre daha kısıtlı imkanları olan bir sanat olduğunu düşünür. Anlatılmak istenen her şey koreografi içine sığdırılmaz. Ona göre tiyatro daha geniş bir felsefeye ve olanaklara sahiptir. Sözsüz ve harekete dayanan ancak 'dans tiyatrosu' olgusu ile kısıtlanmayacak yeni bir tiyatroya ulaşma amacıyla 'Hareket Tiyatrosu' düşüncesini ortaya atar. Başlangıçta sekiz dansçı ile kurulan grubun isminin açılımı 'Dans, Video, ve 8' dir. DV8 provaları sahne doğaçlamaları ile başlar ve bunlar o anda filme alınır. Bu nedenle grubun ismindeki V harfi videoyu niteler. Kayda alınan provalar, grubun

⁸³ Raimund Hogne, "Pina Bausch Tiyatrosu", çev: Mine Koçak, **Mimesis:Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi,sayı 9, 2002, s.183

üyeleri tarafından izlenip hareket analizi yapılır. Hareketin, müziğin ve sahne tasarımının dramaturgisi gibi söylemler oluşur. Müzik ve sahne uzamı bir hareket değeri taşır, dansçı ile partnerlik ilişkisi içindedir. Dansçının hareketsiz kalması dansın bittiği anlamına gelmez, uzamın dansı başlar.

DV8’de, kadın ve toplum, engelli insanlar, eşcinsellik gibi evrensel konular ele alınır, problemler oluşturulur. Llyod Newson, repertuar tiyatrosu düşüncesine karşıdır ve aynı esere tekrar geri dönülmez. Bunun nedeni her problemin denk düştüğü bir zaman dilimi ve irdelendiği bir teknik (prova sürecinde elde edilen) vardır. Yeni problemler için yeni teknikler gereklidir. Başlangıçta gösterilerini sahnede yapan topluluk, çalışmalarını sorunların gerçekte yaşandığı şehir atmosferine de taşımıştır. Bunları kısa film formatında arşivlemesi dans sanatındaki son yeniliklerden biri olan ‘Dans Filmi’ olgusunu doğurmuştur.

Aslında ilk örneklerini sinema yönetmeni Carlos Saura’nın çalışmalarına kadar götürebileceğimiz bu form bir dans gösterisinin daha sonra da izlenebilmesi için filme alınması işi değildir. Dans, beden, uzam ve kamera açıları ile yaratılan yeni bir estetik söz konusu olan. Saura’nın **Kanlı Düğün** (Garcia Lorca’nın aynı adlı eserinden koreograf Antonio Gadez’in koreografisini yaptığı sahne uyarlaması) adlı çalışması bir Flamenko topluluğunun dans stüdyosunda, oyunun genel provası şeklinde geçmektedir. Belçikalı koreograf Wim Vandekeybus’un **Blush** (Utanc) isimli ‘Dans Filmi’nin bir bölümü gölde ve su altında çekilmiştir.

Bireysel çıkış ve denemelerin gün geçtikçe arttığı 90’sonrası süreçte çalışmaları kategorize etmek imkânsız hale gelmiştir. Her yapımcı kendi tanımlamasını kullanmaktadır. Dans, Müzik, Video Projesi; Beden Öyküleri; Mimari Tasarım, Dans, Video Art; Beden, Şehir ve Dans; bunlardan yalnızca birkaçıdır.

‘Post Modern’ Süreçte diğer dans türlerin durumu;

60’lardan sonra Bale, artık aristokratik niteliğini kaybetmeye başlamış, Avrupa’nın kültürel mirasını paylaşmayan Türkiye, İran, Japonya ve Çin gibi ülkelere, yani tüm dünyaya yayılmıştır. Ülkeler için kültürel başarı, medeniyet ve

milli gurur göstergesi haline gelmiştir. Topluluklar artık kuruldukları yerlerin adlarıyla anılırlar: Hollanda Dans Tiyatrosu, Kanada Ulusal Balesi gibi. Balenin dünyanın çeşitli yerlerine yayılmasıyla birlikte bale repertuarları da çeşitlenmeye başlamıştır. Birçok topluluk çağdaş sanatçıların yeni çalışmalarını, ulusal ya da etnik eserleri sergilemiştir. Hikâye anlatan baleler hiçbir zaman demode olmamıştır ve birçok insan temasız eserler yerine bu baleleri tercih etmiştir. Bunun nedenini dans tarihçisi Suzan Au, seyircinin temsili sanatı soyut sanattan daha çok sevmesi olarak göstermiştir.⁸⁴

Bu dönemde dans türleri arasında geçişkenlik artmış, yeni türler ve kurulan salon dansları toplulukları ile dans sanatı popüler hale gelmiştir. Halk dansları toplulukları da dansa olan ilginin artışına katkıda bulunmuşlardır. Repertuarları genellikle eğlence, ritüel danslar ve sosyal danslardan oluşan gruplar, sahne kurallarına uygun düzenlemelerle seyirci karşısına çıkmıştır. Bu toplulukların en ünlülerinden biri olan Moiseyev Halk Dansları Topluluğu 60'lerden sonra yaptığı turnelerle Sovyetler Birliği dışına açılmış ve farklı ulusların danslarını repertuarına katmıştır. Halk danslarının stilize edilmesi, virtüözlüğün artırılması, kalabalık grup koreografilerinin sergilenmesi gibi günümüzde egemen olan halk dansları sahneleme anlayışlarını ilk olarak bu topluluk oluşturmuştur. İspanya Ulusal Balesi, Flamenko dansları ile bale tekniğini birlikte kullanarak konulu eserler oluşturmuş ve çok ilgi çekmiştir. Kaliforniya'nın çok kültürlü ortamında kurulan 'Aman' etnik dans topluluğu farklı kökenden dansçıları bir araya getirmiştir. Hollanda'da kurulan 'International Folk Dance Theatre' farklı ulusların geleneksel danslarını ortak temalar etrafında birleştirerek gösteriler yapmaktadır. Diğer halk dansları toplulukları arasında Polonya'dan Mazowsze, İsrail'den İnbal Dans Tiyatrosu, Meksika Folklorik Balesi, Arjantin Folklorik balesi, Ukrayna'dan Virsky ve Gürcüstan Devlet Halk Dansları Topluluğu ünlü olanlardır.

⁸⁴ Ayrıntılı Bilgi için Susan Au, **a.g.e.**

Türkiye'deki Durum;

Dünya'da 'post modern' dans tartışmaları yapılırken, Türkiye'de İngiliz sanatçı Ninette de Valois'nın katkılarıyla 1960 yılında Devlet Balesi kurulmuştur. Büyük emeklerle gerçekleşen bu çalışmadan günümüze kadar çok başarılı eserler verilmiş uluslar arası başarılar kazanan dansçılar yetişmiştir.

Modern dans düşüncesi ise yine Devlet Balesi içinden yetişen ve devlet bursu ile ya da kendi imkânları ile yurt dışına giden sanatçıların yurda döndüklerinde yaptıkları denemelerle filizlenmiştir. Devlet bünyesindeki ilk modern dans topluluğu 'MDT' ancak 1993 yılında Ankara Bale Başkoreografı yönetimi altında kurulmuştur. 'MDT'nun eserleri arasında 'dans tiyatrosu' ürünlerine de yer verilmiştir. Beyhan Murphy'nin koreografisini yaptığı **Seyhatname** ve **Afife** bunlardan ikisidir.

İstanbul'da ise sanatçı Geyvan McMillen tarafından 2003 yılında Cemal Reşit Rey Konser sahnesi bünyesinde 'CRR Dans Tiyatrosu' kurulmuştur. Koreografisi Ismael Ivo tarafından yapılan ve Türk hamamında geçen **Çıplak Hamlet** bu topluluğun eserlerinden birisidir. 'CRR Dans Tiyatrosu' 2005 yılında çeşitli bürokratik sebeplerle kapanır. Geyvan McMillen aynı dansçılarla bağımsız bir topluluk olan 'İstanbul Dans Tiyatrosu'nu kurar ve amacını "*İstanbul'un zengin tarihi ve kültürel çeşitliliğinden beslenerek, ulusal ve uluslararası sanat atmosferine dans projeleri üretmek(...) bu kültürel çeşitlilik ve zenginlikten yola çıkarak dans dili anlamında özgün ifadeler ..*"⁸⁵ yaratmak olarak açıklar.

Bir başka girişim ise Ankara'da devlet balesi sanatçısı olan İhsan Bengier'e aittir. Kırk yaşın üstündeki sanatçılarla 2004 yılında sahnelediği **Guguk Kuşu** adlı eserin başarısı ile yeni bir oluşumun temellerini atmıştır. Ankara Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü bünyesinde 'Birim Dans Tiyatrosu' kurulur. Konu ile ilgili basın açıklaması şu şekildedir:

"(...) Balenin yüksek performans gerektiren bir sanat dalı olması nedeniyle eserlerdeki birçok rolün belli bir yaştan sonra icra edilemediğini kaydeden Genel Müdür Rengin Gökmen, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü bünyesinde, deneyimli dansçıların

⁸⁵ İnternet haberi, (www.istanbuldanstiyatrosu.com) (erişim 21.11.2008)

sahnelerden uzak kalmaması amacıyla, Birim Dans Tiyatrosu adlı bir oluşum meydana getirildiğini söyledi. (...).ayrıca, kurum olarak amaçlarının çok sayıda bilet satmaktan çok Türk balesinin kendine özgü ekolünü yaratmak olduğunu sözlerine ekledi.”⁸⁶

Söz konusu açıklamadan ‘Birim Dans Tiyatrosu’nun yeni bir seyirci arayışı için değil daha çok yaşı ilerleyen yetenekli sanatçıların değerlendirilmesi amacıyla kurulduğu sonucu çıkmaktadır. Bale sanatının yapısı ve sanatçıların özlük hakları gibi kurum içi problemler toplamında bu durum haklı görülebilir. Ancak ‘Dans Tiyatrosu’, parçalı yapısı, türleri bir araya getirmesi, mizah duygusu ile birlikte düşündürebilmesi ve ‘epik tiyatro’ya benzer yanları ile Türkiye’de ‘sahne dansı’ için ‘Bale’nin ve hatta ‘modern dans’ın dışında yeni bir seçenek oluşturma yönünde denenmesi gereken bir yol olarak gözükmektedir.

⁸⁶ Rengim Gökmen, basın açıklaması,(www.tumgazeteler.com/?a=2885366) (erişim13.04.2009)

2. BÖLÜM

DANS ANTROPOLOJİSİ

2.1. DANS BİLİM GÖZÜYLE BAKMAK

Günümüzde geleneksel danslar öncelikle antropoloji, etnoloji, müzikoloji ve folklor gibi bilim dallarının alt çalışma grupları tarafından incelenmektedir ve 1960 sonrası sosyal bilimlerde meydana gelen önemli değişimler nedeni ile aralarında kesin sınırlar bulunmamaktadır.

Dans etnolojisi bir alan olarak esasen dansın kültürel çeşitliliğini algılamakla ilgilenen Kuzey Amerikalı araştırmacılar tarafından geliştirilmiştir. A.B.D.' de dans etnolojisi, etnomüzikoloji gibi, Batılı olmayan yabancı ülkelerin ya da göçmen toplulukların dans türlerini araştırma, halkbilimciler gibi, geleneksel, kırsal ve yeni şehirlileşen halk gruplarının danslarını inceleme eğiliminde olmuştur. Avrupa'da paralel bir disiplin olan 'etnokoreoloji' ise folklor ve müzikolojinin köklerinden geliştirilmiştir ve Amerika kökenli 'dans etnolojisi' çalışmalarından daha eski bir geleneğe sahiptir. Bu konunun uzmanları kendi ulusal geleneklerinin araştırılmasına yoğunlaşmışlardır. Fakat son yıllarda gündem göçmen toplulukların geleneklerini ve şehirli çağdaş dansları da kapsar şekilde genişletilmiştir.

İlgilerinden dolayı, dans etnologları dansı kültürler arasında uygulanabilecek bir tarzda kavramsallaştırmaya ve geniş bir oranda farklılık gösteren dans kültürlerini kavrayabilmek için bir metot ve kuram geliştirmeye çalışmışlardır. Düşünce yapıları, antropoloji ve diğer sosyal bilimlere olduğu kadar sanata da çok şey borçludur. Sonuç olarak, dansın algılanışı, bir zamanlar dans yazılarına hâkim olan dar Avrupa merkezci görüşten, devinduyumsal deneyimi ve iletişimi biçimlendiren, yoğunlaştıran daha geniş bir anlamlı insan hareketleri alanını kapsamaya doğru genişletilmiştir. Dansın karmaşıklığı, artık disiplinler arası perspektiften incelenmesini gerektirmektedir.

Dans etnolojisinin bir alan olarak ilk telaffuzu Gertrude Kurath' ın 'Dans Etnolojisinin Panoraması'(1960) başlıklı makalesinde bulunur. Kurath, dünyada dans araştırmalarıyla ilgilenen insanlar arasındaki bazı farklılıkların varlığını kabul etmiş ve bunları şu koşullarda çözmeye çalışmıştır: Eğer kişi dans etnolojisini belli bir tür dansın tarifi ya da yeniden üretilmesi olarak değil de, dansın insan yaşamındaki yerini ortaya çıkarma metodu ve buna yönelik bir yaklaşım olarak görürse, etnik dans ve sanatsal dans arasındaki ayrım yok olur.

Amerikalı antropolog Joann Kealiinohomoku da, Kurath' dan ilham almıştır, ancak küçük bir grup Amerikalı dans araştırmacısı tarafından geliştirilen ve paylaşılan daha antropolojik bir yön izlemiştir. Bu alt disipline, yöneltildiği kurama hâkim olan antropolojik bakıştan dolayı dans etnolojisinden ziyade 'dansın antropolojisi' ya da 'dans antropolojisi' adı verilmiştir

Dans antropologları kültürle ilgili sorularla başlarlar ve hareket alanı içerisinde cevaplar ararlar. Dans etnologları ise dans hareketi ile ilgili sorularla başlarlar ve insan davranışının doğasının disiplinler arası algılanışının şekil verdiği araştırmalar aracılığıyla cevapları bulmaya çalışırlar. Bu iki çaba da birbirine çok uzak değildir; aralarındaki ayrım radikal bir fark olmaktan daha çok bakış açısidir. Konu az çok aynıdır ve iki tarafın da, daha çok kurumsal bağlılıklarıyla ve profesyonel kimlikleriyle tanınan uzmanları, fikir alış verişi ile birbirlerini meşgul ederler.

Bu araştırmacılar arasında yer alan Joann Kealiinohomoku 1969-70 yıllarında başlattığı tartışma ile geniş anlamda tanınmıştır. Baleye etnik bir dans türü olarak baktığı makalesi, yazıldığı dönemde batılı dans araştırmacıları için kabul edilemez bulunmuş ve bazı tepkilere yol açmıştır. Ancak günümüzde bilim konusu olarak dans alanı ile yeni tanışanlar için hâla ciddi farkındalık yaratmaktadır. O'na göre baleyi etnik dans formu olarak düşünmek, meseleye antropolojik açıdan sağlam bir bakış açısıyla yaklaşmak demektir.

İlkel (primitif) sözcüğü üzerinde durur. Bu sözcüğün dünyanın eski çağları manasına gelen ilksel (primeval) sözcüğü ile karıştırmaması gerektiğini belirtir.

Dans kelimesinin hiçbir zaman; zaman ve mekânda birden fazla kültürde kullanılmak üzere, yeterince tanımlanamadığını, tanımlar yerine çoğunlukla etnosantrik düşüncenin hâkim olduğu betimlemeler yapıldığını söyler. ‘Kültürel görecelik’ yasasına dayanarak şu yorumu yapar:

“Kültürleri, insan gruplarını ve danslarını yekpare bir bütün olarak düşünmek çok büyük bir hatadır. “Afrika dansı” diye bir şey hiçbir zaman var olmadı; Dahomea, Hausa, Masai dansları var oldu. “Amerikan Kızılderilisi” nosyonu, tıpkı “Hint dansı” etiketi gibi bir kurgudur. Kızılderili dansı diye bir şey yoktur- yine birkaç isim vermek gerekirse- Iraquois, Kwakiutul ve Hapis’ler ve bu toplulukların kendilerine ait dansları vardır.”⁸⁷

Daha sonra tartışmalı etnik sözcüğünün genel kabul gören tanımı üzerinden Bale’nin durumunu açıklar. Etnik terimi, genetik, dilbilimsel ve kültürel bağları konusunda (özellikle de kültür geleneğine vurguyla) ortaklığı olan bir topluluğu ifade ediyorsa, Bale de Batı dünyasının bir ürünüdür ve Hint-Avrupa dilleri konuşan beyaz ırk tarafından geliştirilmiştir. Kealiinohomoku, Bale gösterilerinin konularının ve diğer dans türlerinden farklı özelliklerinin listelerini çıkararak Bale’nin etnisitesini anlamamıza yardım eder:

“Mesela; üç bölümden oluşan geleneksel bir gösterim, yıldız sistemi, perde kapandıktan sonra oyuncuyu sahneye çağırma ve alkışlar, Fransız terminolojisinin kullanılışı; bunların hepsini ve İtalyan sahnenin ne kadar da batı geleneğine ait bir şey olduğunu düşünün. Aynı şekilde batı geleneklerinin stilize edilmiş bir halde sahnede uygulanışının kültürel açıdan ne kadar açıklayıcı olduğunu düşünün bir: şövalyelik çağının tavırları, kur yapma meselesi, düğünler, vaftiz törenleri, cenaze ve matem âdetleri. Aynı şekilde karşılıksız aşk, büyü, uzun süre acı çektikten sonra özveri, hatalı kimlik ve trajik sonuçlar doğuran yanlış anlamalar gibi sıkça beliren temalar vasıtasıyla Avrupalı dünya görüşü açık edilmektedir.”⁸⁸

Ayrıca Bale temsillerinin librettolarında ve sahne tasarımlarında sıklıkla değerlendirilen varlıkları da tartışmaya açar:

“Balenin etnik kökeni düzenli olarak beliren flora ve faunasında da kendini belli eder. Atlar ve kuğular saygı değer faunadır. Buna karşın teatral amaçlarla domuzlara, köpek balıklarına, kartallara, bufalolara veya timsahlara itibar etmeyiz. Oysa bu hayvanlar dünyanın başka yerlerinde dans temalarında sıkça beliren ve bir hayli itibarı olan hayvanlardır. Tohumlar, güller ve zambaklar balenin florasına uygundur; oysa balede kulkas

⁸⁷ Joann Kealiinohomoku, “Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı : Kuram ve Pratik**, Ed. Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, çev.İdil Kamer, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, s. 272

⁸⁸ **y.a.g.e**, s.282

kökü, Hint yer elması, Hindistan cevizi, meşe palamudu veya kabak çiçeği için fazla talep bulmayı pek ummayız."⁸⁹

Söz konusu göstergeler ve etnik danslar üzerine yapılmaya çalışılan bütün tanımlar, Bale'yi ve etnik dansı kuramsal olarak eşitleyecek ve Bale'nin etnik dansların evrensel düzeyde gelişmiş bir biçimi olduğunu savını ortadan kaldıracaktır. Bu düşünceye karşı gösterilecek kişisel direnmelerin kaynağında, araştırmacıların ve erken dönem dans tarihçilerinin balenin kültür dışı bir şeye dönüştüğüne olan inançları yatar. Kealiinohomoku "*Baleyi bir etnik dans biçimi olarak adlandırmaktan neden korkuyoruz?*"⁹⁰ sorusunu da ortaya atar.

Türkiye'de geleneksel danslarla ilgili araştırmalar 20.yy da Folklor (Halk Bilimi) çalışmaları altında yürütülmüştür. Önceleri 'raks', cumhuriyetle birlikte 'milli oyunlar', sonrasında da 'halk oyunları' gibi isimlerle anılmıştır. Devlet halk dansları topluluğunun kurulması ve kazandırdığı popülizmin etkisi ile bir dönem komple nitelikli dernek faaliyetlerinin olduğu büyük şehirlerde 'halk dansları' terimi yaygınlaşmıştır. Sıra devlet konservatuarlarında akademik eğitim vermeye ve ülke çapında bir federasyon kurmaya geldiğinde ise 'Türk Halk Oyunları' adı benimsenmiştir.

Türkiye'de folklor (halk bilimi), yeni kurulan cumhuriyetin cemaatinin kristalizasyonu (vurgu A.Öztürkmen) için yöneticiler tarafından politik bir araç olarak kullanılmıştır. Ulus devlet anlayışı ile oluşturulan 'Türk Halk Oyunları' paradigması da ilk bakışta Kealiinohomoku'nun, 'antropolojik yapısalcı' kuram ile şekillenmiş düşünceleri ile çatışır. Bu düşünceye göre 'Türk Halk Oyunları' tanımlaması yanlıştır. Türk dansı adıyla bir genelleme yapılamaz. **Harmandalı** dansı, en azından **Zeybek** dansları vardır. Teke yarımadasında yaşayan dansların Edirne dansları ile ortaya çıkış açısından kültürel bir ortaklığı olamaz. Trabzonluların kendilerinden geçerek oynadıkları **Sıksara Horonu**, Sivaslılar için **Köy Ağırması**'nın manevi hazzını veremez. Tüm bunlar bir bütün olarak değerlendirilemez.

⁸⁹ y.a.g.e, s.283

⁹⁰ y.a.g.e, s.283

Ancak bu noktada hatırlanması gereken şey, Türkiye’de cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte başlayan geleneksel danslarla ilgili canlandırma (revival) hareketlerinin çok başarılı olduğudur. Yapılan teorik ve pratik çalışmalar ile geleneksel danslar yurt çapında tanınır. Köy enstitülerinde yapılan çalışmalar, Halkevlerinin kuruluş yıldönümlerinde düzenlenen ortaklaşa turneler ve daha sonraları İstanbul’da yapılan Halk Oyunları Bayramları bunlara örnek verilebilir. Başlangıçta belirli bir yörenin halkı tarafından bilinen yerel danslar bu türden organizasyonlarla başkaları tarafından da icra edilir ve izlenir hale gelir. **Erzurum Barları** Ankara’da boy gösterir. **Bursa Kılıç Kalkan Oyunları**, İzmir Bergama’da da oynanır. Devlet desteği ile gösteri, festival ve yarışmalarla bir yurt içi turizm hareketi başlar. Osmanlı İmparatorluğu döneminde, askerlik ve ticaret dışında köyünü, kasabasını terk etmeyen insanlar cumhuriyeti oluşturan diğer halklarla tanışmaya ve kaynaşmaya başlarlar. Gitgide ulus devlet modelinin ihtiyaç duyduğu ‘biz’ ortak paydasında toplanan insanlar, geleneksel dansları aracılığı ile kendilerini bir bütün hissetmeye başlarlar. Böylelikle hem milli bir halk oyunları repertuarı oluşur hem de aidiyet duygusu ve vatandaşlık kimliği belirmeye başlar. Önceleri yerel olan danslar böylelikle gerçek anlamda millileşir.⁹¹ ‘Türk Halk Oyunları’ tanımı da herkesin içinde kendini bulabileceği bir bütün olarak kabul görür ve sorgulanmaz.

Türkiye’de, folklor (halk bilimi) çatısı altında, tür merkezci yürütülen derleme çalışmalarında ise temel eğilim şu şekildedir: Alan araştırması ile kaynak kişilere ulaşılır. Soru listeleri yardımı ile danslar hakkında bilgi toplanır. Filme alma işlemi Türkiye’de ancak 60’lardan sonra mümkün olmuştur. Dansları doğal ortamında görmek en iyi yol kabul edilir. En yaşlı oyuncuların sergiledikleri adımlar özellikle değerli görülür. Dansın ulaşılabilen en eski halinin o topluluğun geçmişini ve saf ruhunu daha iyi yansıttığı düşüncesi vardır. Derleme sonrası toplanan materyalin analizi yapılır. Tür ya da biçim özelliklerine göre sınıflanıp arşivlenir. Sahnelenerek repertuara kazandırılır. Yöresinde de değişmeden korunması arzulanır.

⁹¹ Ayrıntılı bilgi için Bkz, Arzu Öztürkmen, **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998

Antropolojik düşünce ise dansların, toplum tarafından üretildiği ve tüketildiği kabul edilir. Danslar unutulabilir, gerekirse yerine yenisi gelir. Önemli olan dansın belirli bir tarihte sabitlenmiş ve değiştirilemez kabul edilmiş formu değil o dansın toplumda nasıl bir işleve sahip olduğu, diğer kültürel yapılar arasındaki konumu, neden ve nasıl değişime uğradığıdır. Klasik folklor çalışmaları ile antropoloji arasındaki temel fark budur. Ancak zamanla disiplinlerin bu söylemlerinde farklılıklar oluşmuştur.

2.2. FARKLI DİSİPLİNLERİN KESİŞİMİNDE GELENEKSEL DANSLAR

Dans Antropolojisi, Dans Etnolojisi (Etnokoreoloji) ve Folklor(Halk Bilimi) gibi yerel dansları araştıran bilim dalları arasında, dansın ve insana dair hareket sistemlerinin tüm formları, meşru çalışma alanlarıdır. Söz konusu disiplinlerin arasındaki ilişkiyi ve zamanla değişen söylemleri açıklamak için 1960 öncesi, 1960 sonrası ve 1980 sonrası gibi üç dönem belirlemek ve bir yol haritası⁹² çıkarmak yararlı olacaktır. Böyle bir çalışmaya kaçınılmaz olarak ‘beş anahtar terim’ eşlik edecektir:

1. Dans
2. Bağlam (Context)
3. Alan Araştırması
4. Zaman
5. Karşılaştırma

1960 Öncesi: Folkloristler köylü ya da kırsal kesimin dansları üzerinde çalışırlar. Dansta sınıflandırma yapmak sorun değildir. Egzotik bir çalışmaya ihtiyaç yoktur. Zaten Doğu Avrupa’da mevcuttur/ veridir (ancak bu durum batı Avrupa ve Amerika’da böylesine açık değildir). Antropologlar ise kendi yaşadıkları toplumda dansı fark ederler fakat çok azı çalışma alanı olarak görür. Dans etnokoreolojik açıdan ele alındığında ‘otantik olan’dır, kültürel mirasın en önemli bölümüdür. Kırsal, köylü toplulukların saf, temiz, gerçek ve doğru görünümüdür. Seçilen alan çoğunlukla ulusal çerçevedendir, yapılan çalışma etnikleştirme/millileştirme adınadır. Seçilen örnekler geçmişe uzanır. Dans antropolojik açıdan ele alındığında ise ritüellerin bir parçası olmalıdır. Otantik olanı beyaz adamla karşılaşma öncesinde arama düşüncesi hâkimdir. Sosyal danslar çoğunlukla, yapılan bireysel katkılardan dolayı yozlaşmış kabul edilirler. Folk sözcüğü, 18.yy’a aittir, milliyetçilik,

⁹² Ay. Bkz, Catherine Foley, Georgiana Gore and László Felföldi, “Roadmap to our Disciplines” (Disiplinlerimizin yol haritası), **Ipedak** (International Project Erasmus Intensive Programme), (basılmamış ders notu), Norway Technology University, Trondheim, Norway, April 2008

romantizm ve kırsal toplumlar gibi sözcüklerle özdeştir. Oysa toplanan materyal ‘ilkele’ ait olmalıdır. Dans sözcüğü ise sorun edilmez.

Dansın ‘Bağlamı’* (Context), genellikle “uzaktaki”(yabancı olan), egzotik ve küçük ölçekli yerlerde aranır. Burası genellikle antropolojide bir kabiledir, folklorda ise bir köydür. Kültür ve onun taşıyıcısı toplum, homojen ve tutarlı bir yapı olarak görülür. Antropolojide, araştırmacı dansa akrabalık, politika, din gibi farklı kültürel alanlarla paylaşılan yapılar arar. Etnokoreolojide ise araştırmacı kültürü dansın arka planı olarak ele alır ve dansın yapısına odaklanır. Dans bir mirastır, ‘bağlam’ değildir. ‘Bağlam’ dansa dair bilginin değerlendirilmesinde kullanışlıdır.

‘Alan araştırması’ anahtar bir sözcüktür. Folkloristler için kısa süreli ve değişik aralıklarla tekrarlanan bir araştırma metodudur. Antropologlar için bir defalığına yapılan, uzun süreli (en az bir yıl) ve gerçek (Sömürgecilik öncesine ait) kültürü arama çalışmasıdır. ‘Öteki’ sözcüğü antropologlar için diğer kültürü tanımlarken folkloristler için çoğunlukla araştırmacıların kendi kökenlerine ait köylü topluluklarını betimler. ‘Alan’, açıkça tanımlanmış, nesnel bir yerdir. Alandaki araştırmacılardan antropologlar, kendilerini üstünde çalıştıkları topluluğa kaptırırlar, bir bakıma yeniden kültürleşmiş olurlar. Folkloristler de bağlanırlar fakat aradaki mesafeyi daha uzak tutarlar.

Zaman anlayışında da farklılıklar görülür. Antropoloji için, kendiliğinden biraz tarih bilinci vardır ancak ‘alan’ her nedense tarihin dışındadır. Etnokoreoloji için geçmiş, araştırmanın çatısını oluşturur. Yapılan iş günümüzde çalışmak fakat geçmişe doğru bakmaktır. Antropologlar için Avrupalılarla temas öncesine, folkloristler için kentleşme öncesine hatta sıklıkla Hıristiyanlık öncesine ilgi duyulur. Diğer kültürlerle temas sadece bozulma demektir. ‘Alan’ ve ‘dans’ küresel etkinin dışında görülür.

Karşılaştırma, sosyal bilimlerin birçoğu için doğal bir eğilimdir. Antropolojide insanın doğasını anlamak için kültürlerin kesiştiği alanlarda (cross-

* Bağlam (context): Bir kültür ürününün, bilfiil onu üreten topluluk tarafından kullanıldığı doğal şartlar ve çevre ile örülü, kendine özel sosyal durumudur.

cultural) karşılaştırmalar yapılır. Folklorda ise ulusların ve toplulukların ötesinde, koreografik ve morfolojik yapılar, stiller ve sözlükler karşılaştırılır.

1960 Sonrası: Folkloristlerin dans anlayışında bir değişiklik olmaz. Ancak antropologlar için evrensel değil kültüre özel bir terime dönüşür. Dansın konuşma diline benzer özellikleri nedeniyle ‘yapılandırılmış hareket sistemi’ kavramı ortaya çıkar. Dans ve aynı kökten gelen hareket sistemleri, akrabalık ve politik sistemlerde olduğu gibi kültüre giriş noktalarıdır.

İletişim ve teknolojik gelişmeler nedeniyle ‘bağlam’ anlayışı değişir. Kabile yapısında dışarının etkisi hissedilir ve kültürel saflığı sorunlu hale gelir. Böylece antropoloji her yeri çalışma alanı olarak görmeye başlar. Folklor, kırsal olanla ilgilendiği kadar kentsel olanla da (halk danslarını icra edenlerle ve onların repertuarları ile) ilgilenmeye başlar. Kavramsal bir araç olarak ‘kültür’ terimini koruma fakat onun karmaşıklığını da kabul etme anlayışı gelişir.

Uzarlarda araştırma yapma eğilimi azalır. Göçle gelen ve yeni şehirlileşen topluluklar üzerinde ‘alan araştırması’ yapmak mümkündür. Eski ‘alan’, artık nesnellığı tartışılan, açıkça belirlenemeyen bir yerdir. Araştırmacı uzarlara daha çok kişisel bir nedenle gider.

‘Zaman’ı kabul görmüş, daha geniş bir tarihi perspektif olarak farz etme ihtiyacı ortaya çıkar. Araştırmacılar yeni dansların, hareketlerin, anlamların nasıl yaratıldığı, anonimleştiği ve dönüştüğü ile ilgilenirler. Değişiklikleri gözlemlemek için alana düzenli aralıklarla gitme ihtiyacı doğar.

Antropologlar ‘karşılaştırma’ ile daha az ilgilenirler. Sadece benzer şeylerin, kültürlerin kesişiminde, karşılaştırılabileceğini inancı halen geçerlidir. Dans etnologları sitil, repertuar, yapı ve kompozisyon ile ilgilenirler, artsüremlî (diachronic) ve eşsüremlî (synchronic) karşılaştırmalar yaparlar.

1980 Sonrası: Doğu ve Batıda ‘yazınsal teori’, ‘feminizm’, ‘fenomenoloji’, ‘post modernizm’, ‘post kolonializm’ gibi yeni teorik perspektiflerin açılması ile bir epistemoloji (bilgi bilimi) krizi yaşanır. Bilginin politiği, Somatic (beden kavramına dair çalışmalar), reflexive etnografi, bilişsel yaklaşım ve bilgisayar destekli analizler önde gelen yeni eğilimlerdir.

Ayrıca beş anahtar terimin algılanışında değişiklikler meydana gelir. ‘Dans’ bireysel olana odaklanır; artık okunması gereken bir metin (text) değil, icra sırasındaki anlık deneyimin (dansçı ve seyirci açısından) önem kazandığı bir pratiktir. ‘Bağlam’ etnografla, odaklandığı insanlar arasında geçen konuşmalar aracılığı ile yapılandırılır. Sadece sanat olan dansa değil tüm danslara bakma düşüncesi doğar. Böylelikle dans araştırmalarında bir çeşitlenme görülür. ‘Alan araştırması’, devam eder ve genişleyen ortamda daha çekici hale gelir. ‘Zaman’ın hiçbir disiplinde değeri kalmaz, araştırmayı yapan kuruma bağlı bir zaman anlayışı vardır. ‘Karşılaştırma’, eski değerini taşımaz. Etnokoreolojide ve antropolojide küreselleşme bağlamında ve tutarlı bilimsel yöntemler bağlamında yeniden mütalâa edilir.

Bununla birlikte sosyal bilimlerden dans kavramına ve dans araştırmaları yapan disiplinlere (dans antropolojisi/ etnokoreoloji) karşı direnç gösterilir. Dans, dinamik yapısından dolayı nesnelliği sorunlu bir alan olarak görülür. Epistemolojik (bilgi bilimsel) zorluklar ve araştırma için gerekli analitik araçların elde edilmesindeki güçlükler tartışma yaratır. Bu direnmenin temelinde dansı araştırırken bilimsel olmayan disiplinlere bulaşma kaygısı vardır.

1980 sonrası dansın ve daha birçok sanat dalının bireye odaklanması, bireyi kuşatan, kültürel ve politik bir kimliği yansıttığı düşünülen bedene ilgiyi arttırır. Bedenin nasıl devindiği ve dansın temel bileşeni olan hareketin günlük yaşamdaki kültürel temelleri pek çok araştırmanın konusu olur.

2.3. HAREKET KAVRAMINA KÜLTÜREL YAKLAŞIMLAR

Dans Etnoloğu Deidre Sklar, New Mexico’da her yıl düzenlenen dini bir bayramın ‘hareket etnografisi’ üzerinde çalışırken, hareket ya da dansı kültürel bağlamında değerlendirebilmek için göz önüne alınması gereken parametrelerden söz etmiştir.⁹³ Bu yolla dans ve hareketi kavramsallaştırabileceğimizi belirtir. Araştırmasının temel sorunsalı kültürel alışkanlıkları kendisinden tamamen farklı olan insanların hareket deneyimlerini onlarla aynı düzeyde anlamak/hissetmektir. Çalışmasını üç aşamada gerçekleştirir.

İlk iş olarak hareketi nitelik bakımından detaylı bir şekilde gözlemler. Amacı görsel etkisinin ötesinde hareketin kendi his ve duygusuna yönelik ipuçlarını nasıl açık ettiğini sezmektir. Sonrasında iki sene boyunca, kendini ve kavramsallaştırmaya çalıştığı düşüncelerini buradaki insanların gündelik hayatlarına adar. İnsanlarla yalnızca dans hakkında konuşmaz, hemen hemen her şey hakkında onlarla sohbet eder. Son olarak dansçılara, deneyimlerinin ne olduğunu ve kendi deneyimlerini nasıl yorumladıklarını sorar. Kültürün doğal bir üyesi olmadığı için etik bakış açısının yaratabileceği ‘yansıtma’(reflexivity) tehlikesine karşın, dansçılarla arasında geçen konuşmaları bir önlem olarak görür.⁹⁴

Bu çalışmanın sonunda, hareket performansını sadece görsel bir temsil değil, kültürel öğrenmeye dayanan kinestetik, kavramsal ve duygusal bir deneyim olarak gören yaklaşımını oraya koyar. Bununla birlikte Sklar, hareket analizine etnografik bir yaklaşım için önermeler sunar. Bu önermelerin bizim için değeri, Bale sanatı ile Türk toplumu arasındaki tartışmalı ilişkinin dolaylı yoldan ortaya konmasıdır. Sklar’ın ilk önermesi; hareket bilgisinin, kültürel bilginin bir parçası olduğudur. Ona göre hareketten bir bilme yolu olarak bahsetmek, insanların hareket etme şeklinin, onların kim oldukları hakkında ipuçları verdiğini ima etmektir:

⁹³ Bkz, Deidre Sklar, “Dansa Kültürel Açıdan Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme”, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Ed. Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, çev. İdil Kemer, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul 2007, s. 240-243

⁹⁴ Bkz, **y.a.g.e.**, s.242-243

“..Örnek olarak Piskoposluk Kilisesi'nin toplantısındaki insanların duruş ve hareketleriyle Pentecostal Kilisesi'nin toplantısındaki insanların duruş ve hareketleri farklı olmakla kalmayacak; aynı zamanda farklı sosyal ve dinsel gerçeklikleri de barındıracaktır. Aynı şekilde, bale hareketleri ve duruşları sergileyen bir kişinin bedenleştirdiği bir 'kültürel bilgi'(...)" hula hula gösterisi yapan bir kişinininkinden farklıdır.”⁹⁵

Tabii ki Aydın **Koca Arap Zeybeği**'ni, Artvin **Deli Horon**'unu, Elazığ **Dik Halay**'ını icra eden bir kişinin bedenleştirdiği bilgi de Bale ve benzer batılı dans formlarından tamamen farklı olacaktır. Geleneksel kültür ve onun hareket etme biçimleriyle yetişmiş bir Türk seyircisinin anılan formları alımlama zorluğunun altında yatan neden budur.

*“İnsanların hareket ediş şekilleri biyolojiden, sanattan, eğlenceden öte bir şeydir. Tüm hareketler kültürel bilginin bedenleştirilmesi, bu bilginin kinestetik karşılığı olarak değerlendirilmelidir.”*⁹⁶

Skalar hareket bilgisinin, kinestetik olduğu kadar kavramsal ve duygusal olduğunu belirtir. Dans ve ritüelin kodlanmış ve stilize edilmiş hareketlerinde hayata ve yaşama dair temel sorunların somutlaştırıldığına inanır:

*“(.) Episcopalian Kilisesi ritüelinin bir parçası olan diz çökme, oturma ve ayağa kalkma senaryosu Hıristiyan öğretisinin tanındığının ve kabul edildiğinin bir göstergesidir. Bale biçimleri ve estetiği ise, Joann Kealiinohomoku'nun da belirttiği gibi Avrupa şövalye sınıfının kavramları ve değerlerini taşır. Dolayısıyla bu kavramlar ve değerler de erkeklik ve kadınlık üzerine güçlü kuralları vücuda getirir. Kilisenin ve sahnenin hareketleri gerçekten doğaya toplum ve evrene dair -belli bir kültüre has- fikirleri ifade eder.”*⁹⁷

Kavramların altında yatan hareketler kaçınılmaz olarak belli duyguları içerirler. Hareket etmek en basitinden, beden değiştikçe bir şeyler hissetmek demektir. Daha da önemlisi, alışkanlık haline gelmiş hareket modelleri, ilgili duyguları kendiliğinden doğurur.

*“Her hafta Piskopos kilisesini ziyaret eden bir kişi için kilise performansının duyuşal tetikçisi bacak bacak üstüne atılmamış bacaklar, düz bir omurga, tütsünün kokusu ve diğer bedenlerin yakınlığıdır. Buna benzer bir hissi, bale izlemeye alışkın bir kişinin görüntü ve ses yoluyla duyduğu kinestetik hazda gözlemleriz. Buna rağmen hünerli bir bale düeti, baleyle yatıp kalkmış bir bale seyircisine göz yaşları döktürebilse de, Hula Hula'yla büyümüş bir Hawaii'li dansçıda aynı etkiyi muhtemelen yaratmayacaktır. Somut ve duyuşal, yani bedensel olan sosyal hayat çehreleri; dünya görüşlerini, kozmolojileri, değerleri ve politik inançları birbirine bağlayan tutkaldır.”*⁹⁸

⁹⁵ y.a.g.e, s.240

⁹⁶ y.a.g.e., s. 241.

⁹⁷ y.a.g.e, s.241

⁹⁸ y.a.g.e., s. 241.

Sklar'a göre hareket bilgisi diğer kültürel bilgilerle iç içe geçmiştir ve bir kişi hareketin anlamını kavramak için hareketin ötesine bakmalıdır. Bu durumu şöyle açıklar:

“Kilisede bir adam diz çökerse, yalnızca bedeniyle bir şey yapmakla kalmaz; aynı zamanda yüce bir varlığa hizmet eder. Bir araştırmacı olarak, o varlık hakkında bir şeyler bilmeliyim ki, o adamın diz çökme deneyimini anlayayım. Bu diz çökme eyleminde bir çeşit tevazuu ayırt edebildim belki, ama eğer birine sormamış olsam, diz çöküşün ve tevazuu yaşamakta olan insanlarla Hz. İsa arasındaki karmaşık ilişkiyle alakalı olduğunu bilemezdim. Buna benzer şekilde; birisi bana söylemese yada birkaç kitap karıştırmış olmasam, yani bale hareketlerinin şövalyelik kodlarıyla ve orta çağa özgü saray ritüelleriyle ilgili olduğunu bilmesem; bu hareketlerin bahsi geçen kodlara ve ritüellere gönderme yaptığını bilemezdim. Hareketin içinde olan kavramlar mutlaka hareketin kendisi tarafından açık edilmek durumunda değil. Hareketi kültürel bir mesele olarak algılamak için kişi sözcüklerin dünyasına kaymalı.”⁹⁹

Sklar son önermesinde, hareketin her zaman o anda gerçekleşen bedensel bir deneyim olduğunu belirtir. Bu bağlamda tüm danslara okunacak metinler olarak bakan semiyotik (göstergebilimsel) metaforla arasına mesafe koyar. Hareketin içerdiği kültürel bilginin yalnızca o hareket aracılığıyla bilinebileceğini söyler:

“Metafor kesinlikle yararlıdır, ama görsel olana çok değer atfederken kinestetik olanı görmezden gelir. Bunlardan ikisi birbirine bağlı olsa da; kilisede diz çökmekten öğrendiğim şey incil okuyarak öğrendiğim şeyden farklıdır. Bedenimi diz çöker pozisyona getirmek, dizlerimin üstüne çömelmek bana kelimelerle çoğaltılamayan eşsiz bir haz verir. Harekette konuşlanan bilgiyi anlamak için, kişi harekete anında gerçekleşen bir bedensel deneyim olarak bakmalıdır.”¹⁰⁰

Sklar'ın çalışmasında önemli bir yer tutan 'empatik kinestetik algı' kavramı mimesis ile empatinin birleşimini önerir. İlk bakışta bu birleşme bir çelişkiyi akla getirebilir. Kişinin harekete gözlerini kapayarak bakması, hareketin görsel etkilerini göz ardı etmesi ve kendisini bir diğerinin bedeninde hareket halinde hissetmesi gerekmektedir. Buna karşın görsel algı, sadece gözleri kullanarak belirli bir mesafeden bir nesneye bakmayı öngörür. *“Empatik kinestetik algı ise iki öznelilik arasında bir köprü olduğunu ima eder. Bu tip bir 'bağlantılı bilme' edimi, tıpkı söze dökülemeyen hareket deneyimleri gibi çok mahrem bir bilgi üretir.”¹⁰¹*

⁹⁹ y.a.g.e, s.242

¹⁰⁰ y.a.g.e, s.242

¹⁰¹ y.a.g.e, s.243

2.4. 20.YY'DA 'TÜRK HALK OYUNLARI' GÖSTERİSİNİN TARİHSEL SEYRİ VE HALK OYUNLARININ AKTARIMI

Geleneksel toplumun kendi anlayış ve beğeni ölçülerine uygun olarak ortaya çıkarttığı oyunlar, belirli ortamlarda, bir duygunun, bir tasarımın veya güzelliğin ifadesinde kullanılan, ustalıklı üretilmiş sanatsal yaratılardır. Günümüzde her alanda görülen hızlı değişim yerel oyunları kente taşıyarak halk oyunlarının geleneksel yapısının ve sunuş biçiminin değişmesine neden olmuştur. Çoğunluğun beğenisini kazanma yoluyla sahne sanatına dönüşen 'Türk halk oyunları', yaygın bir faaliyet haline dönüşmüş, kırsaldakinden farklı işlevlerle topluma yeni kazanımlar getirmiştir.

Halk oyunları ilgili ilk örgütlü çalışma, Selim Sırrı Tarcan'ın yurt dışında gördüğü organize olmuş halk dansları ekiplerinden etkilenmesiyle ortaya çıkmıştır. Tarcan, Ege bölgesinden askere gelen yöresel zeybek dansçıları bir araya getirerek bir uyum içerisinde birlikte oynamıştır. Tarcan Zeybeği, daha sonra Atatürk'ün huzurunda 14 Ekim 1925 yılında İzmir Kız Öğretmen Okulu'nda oynanmıştır. Selim Sırrı Tarcan'ın bir kız öğrencisiyle birlikte icra ettiği bu düzenleme, halk oyunlarının kent kültürü içerisinde, çağdaş bir anlayışla ele alındığı ilk çalışma olarak kabul edilebilir.

İstanbul'da üniversite gençliği tarafından kurulan Türkiye Milli Talebe Federasyonu ve ardından Türk Milli Talebe Birliği, 1950'lerde folklor çalışmalarına başlamıştır. Böylelikle, kendi mahalli oyunlarını kent kültürü içerisinde oynama fırsatı bulan gençler sonraki yıllarda çevrelerindeki diğer mahalli oyunlarla da ilgilenmişler ve kendi kültürlerinde yer almayan bu oyunları öğrenip oynamaya başlamışlardır. Bu sebeple yerel oyunlar, oluştukları kültürel alanın dışında büyük kentlerde entelektüel bir çaba ve sosyal bir faaliyet olarak görülmeye başlanmıştır. Sözkonusu yıllarda halk oyunları gösterilerinin seyircileri arasında Halk Evleri geleneğinde olduğu gibi, devlet adamları, eğitimciler, yazarlar ve sanatçılar vardır.

Halk oyunlarının örgütlü ve ciddi anlamda seyirci karşısına çıkışı 1955 yılında Yapı ve Kredi Bankası'nın Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi'ni kurmasıyla başlar. Bu kuruluş sayesinde, 1955-1968 yılları arasında 'halk oyunları bayramları' (şenlikleri) düzenlenmiştir. Bu etkinlik yoluyla, halk oyunları hakkında birçok, yazılı ve görsel malzeme elde edilmiş, ilk defa halk oyunları ilgili bir seminer düzenlenmiştir(1961). Yine bu organizasyon sayesinde 1968 yılında Milli Eğitim Bakanlığı, Türkiye Radyo ve Televizyon kurumu işbirliğinde halk oyunları filme alınmıştır.

1973 yılında ilk profesyonel halk oyunları topluluğu kurulmuştur. Geleneksel oyunlarımızı çağdaş sahne anlayışıyla yurt içinde ve yurt dışında tanıtmak amacıyla kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğu, yaptığı sahne düzenlemeleri ile amatör dernekler üzerinde halk oyunlarının sahnelenmesi açısından çok etkili bir örnek olmuştur. Birçok dernek, uluslararası platformda oyunlarımızı dönemin çağdaş anlayışı içerisinde sunmaya çalışan Devlet Halk Dansları Topluluğu'nu taklit etme yoluna gitmiştir. Derneklerden pek azı oyunları geleneksel çizgide icra etmeye devam etmiştir. Halk oyunlarının sahnelenmesi konusunda pek çok bilgi, bu dönemde yapılan kısa süreli kurslarla ve Bale sanatçılarının desteği ile derlenmiştir. Bu dönemde yapılan taklide dayalı bilinçsiz çalışmalar, halk oyunları alanına zararlar da vermiştir.

90'lara kadar Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun sahneleme sistemi, egemen güç konumunda iken, günümüzde bu denge farklı devlet birimleri tarafından düzenlenen yarışmalara kaymıştır. Bireysellikten uzak toplu ve hatasız dans etme çabası, günümüzde yapılan yarışmaların esasını oluşturmaktadır. Birlik ve beraberlik kıstaslarının boy, sabitlenmiş mimik ve sahne patenlerinin düzgünlüğü gibi detaylara indirgendiği bu tek tipçilik, oyunlarda aranması gereken yöresel özellikler, mahalli icra tarzları vb. gibi temel unsurların önüne geçmiş bulunmaktadır. Bu durumu Öztürkmen şöyle açıklar:

“Sahne düzeni temel olarak ayrı oyun geleneklerinin “Türk Halk Oyunları” adı altında belli bir tek biçimliliğe doğru yönelmesini de beraberinde getirdi. Benzeri bir tekbiçimlilik, sazlarda, kıyafet tasarımlarında da görülebiliyordu. Bölgesel sazların yerini başka sazlar alıyor, özellikle de kapalı mekân gösterilerinde davul ve zurnanın kullanımı azalıyordu.

Kıyafetlere gelince, hemen her yöre için benzer renk ve kumaşlar kullanılıyordu. Bunun bir sonucu olarak, oyunların genel görsel imajı, aynı sahne düzenleri, benzer sazların ve kıyafetlerde kullanılan benzer renklerle birlikte birbirlerinden ayırt edilmesi zor bir hal aldı.”¹⁰²

Bu gibi ortamlarda yapılan sunumlar; etkileyici, stilize ve popüler elemanlar tarafından desteklenirler. Organize edilmiş öğretim, oyununun tüm unsurların sabit bir sıralama içerisine yerleştirir ve sistemleştirir. Adım yapıları standart hale getirilir. Oyunun icrasındaki kişisellik ve oyunda görülebilecek farklılık beğenilmez. Yapılan araştırma ve eğitim faaliyetlerinde danslara eleştirel bakış açısıyla yaklaşılır. Bu görüşleri benimseyen halk oyunları gurupları genelde kendi danslarının diğer kulüplerdeki benzer danslardan ayrı tutulmasını ve farklı olmasını ister. Bu nedenle, bilinen ortak elemanlar çıkartılır, farklı elemanlar vurgulanır. Buna rağmen hâkim sahneleme anlayışı ve eğitim eksikliği nedeni ile tektipleşme kaçınılmazdır. Geleneksel bir sunum amaçlanan uygulamalarda ise, geleneksel kültür içerisinde yer almayan ve yapılabilmesi için eğitim gerektiren, zor (elit) hareketlerin kullanıldığı görülür. Ayrıca gelenekte görülmeyen karmaşık oyun patenlerinin de sahnede uygulandığını görülmüştür.

Günümüzde halk oyunları, eğitim kurumlarının çoğunda katılımı en yüksek etkinlik olarak yer almaktadır. İlkokuldan üniversiteye kadar her eğitim kademesinde halk oyunları faaliyetleri büyük bir taleple sürmektedir. Halk oyunlarına artan talep, aynı zamanda, halk oyunları yarışmalarını da doğurmuştur. Başta Milli Eğitim Bakanlığı, Kültür Bakanlığı olmak üzere birçok kurum ve kuruluş halk oyunları yarışmaları düzenlemeye başlamıştır. Örneğin 2000–2001 öğretim yılında sadece Milli Eğitim Bakanlığı’nın düzenlediği ilköğretim okulları ve liselerarası Halk Oyunları yarışmasına 3697 ekip 208.600 öğrenci ile katılmıştır.¹⁰³

Değişim, kültürün doğası içinde var olan, kaçınılmaz bir durumdur. Dolayısıyla halk yaratılarının birçoğunun aktarımında (transmission) bir değişimden söz etmek gerekir. Günümüzde halk oyunlarının yerel kaynaklardan sahneye ve

¹⁰² Arzu Öztürkmen, “Dansta Millilik ve Yerellik Kavramları Üzerine Düşünceler”, **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, Yapı Kredi Bankası Yayınları -1736, İstanbul, Güz 2002, s. 153.

¹⁰³ Ayrıntılı bilgi için bkz. Mesut Nalçakan- Gülbin Nalçakan, “Folk Dance As Recreational Sport In Turkey”, *Universiade 2005 Izmir FISU Confrence Sempozyum Bildirisi*

akademik ortamlara aktarılmasında da aynı durum söz konusudur. Değişimin düzeyi oyunu aktaran kişi ya da toplumun, birikim ve becerileriyle doğru orantılı olmaktadır.

Geleneksel dansların doğal ortamında aktarımını değerlendirebilmek için, bireyin yaşamını sürdürdüğü ortamı iyi tanımak, toplumsal koşulları doğru bir şekilde gözlemlemek gerekir. Halk bilgisi ürünleri belli bir geleneksel bağlam içinde yaratılırlar ve içinde doğdukları geleneğe bağlıdırlar. Hayatta kalmaları bazı koşullara bağlıdır. *“Geleneği ortaya çıkaran sebepler var oldukça, yani yaratıcı, dinleyici ve nakletme ortamı bulunduğu sürece, bu ürünler yaratılacak ve geleneğe mensup halk gurubunun üyeleri tarafından tekrarlanacaktır. Her halk bilgisi yaratması, içinde bulunduğu geleneğin yerel ve ulusal özelliklerini yansıtmaktadır.”*¹⁰⁴ Kırsal toplumların geleneklerinde, geçmiş yıllardan gelen bu tekrarların ve alışkanlıkların izlerini görürüz. Hemen her ülkede olduğu gibi, evlilik, sünnet vb. gibi erginlenme ve eğlence törenleri, Anadolu’da da halk oyunlarının yaygın olarak icra edilmesine ortam sağlar. Ayrıca Anadolu’da, sosyal dayanışmayı, birlikteliği sağlamak amacıyla, halk oyunlarının içinde yer aldığı yerel toplantılar da düzenlenir. Bu yerel toplantıları iki başlık altında toplayabiliriz.

Ahilik: Ahi sözcüğü Arapça da, kardeşim anlamına gelmektedir. Ahilik, mesleki dayanışma, yardımlaşma, Türk İslam kültürüne göre usta-çırak geleneği içerisinde meslek edinme olgusudur. Ahi toplantılarında, dini ve ahlaki eğitim verilerek iyi bir esnaf olmanın koşulları belirlenmektedir.¹⁰⁵ Osmanlı döneminde çok yaygın olarak işlevi olan ahilik kurumu, günümüzde resmi statüsünü kaybetmiş olsa da, bu gelenek Anadolu’nun bazı bölgelerinde halen yaşatılmaktadır. Ahi toplantılarında müzik ve danslı eğlence bölümleri de yer almaktadır. Bu yöresel oyun ve müziklerin eğlence ortamında sunulma biçimi, ahi toplantısının yöneticiliğini yapan kişi tarafından organize edilmektedir. Oyunların geleneksel formuyla icra edilmesinin gerekliliği üzerinde önemle durulmaktadır.

¹⁰⁴ Metin Ekici, **Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri**, Geleneksel Yayınları, Ankara, 2004, s.13.

¹⁰⁵ Bkz, **Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi**, cilt 1, s.540.

Eğlence Toplantıları: Dayanışma, yardımlaşma, eğlenme vb. sosyal amaçlarla bireyleri bir araya getiren geleneksel buluşmalardır. Bu toplantılar, Dursunbey’de Barana; Soma’da Tarhala; Simav’da Yaren; Çankırı Gerede’de Sohbet, Fırtın; Safranbolu, Kütahya, Kastamonu, Bolu, Konya, Bursa’da Gezek; Muhabbet, Perde, Erfane, Birikme, Oturak; Urfa’da Sıra, Van’da Oturma; Ankara’da Cümbüş; Antalya, Isparta’da Kef, Keyif; Edremit’te Oda teşkilatı, gibi isimler alırlar. Bu toplantılarda, hep birlikte hazırlanıp getirilen yiyecekler eşliğinde sohbet edilerek, müzik ve geleneksel danslardan oluşan bir sosyal ortam oluşturulduğu gözlenir. Bu eğlencelerde kadınlar ve erkekler ayrı ayrı ortamlarda toplanarak geleneksel müzik eşliğinde yerel dansları icra ederler. Yaş, soy, maddi durum gibi toplumsal statüyü belirleyen unsurlar dans geleneğinin uygulanması sırasında önem arz eder.

Geleneksel toplumlarda, düzenlenen törenler sırasında dansların, izleme yoluyla ve bire bir uygulanarak genç nesillere aktarıldığını görürüz. Ancak bu aktarım sırasında izlenmesi gereken geleneksel kurallar vardır. Örneğin, **Halay** türü gibi tutuşmalı sıra danslarında yeni öğrenenler asla sıranın başında yer almazlar. Dansı yöneten kişi sıranın başında bulunmalı ve tecrübeli olmalıdır. Oyundan oyuna geçişler, müzisyenleri yönlendirmek ve oyunu bitirmek onun görevleri arasındadır. Ayrıca çocuklar danslara daima ebeveynleriyle birlikte katılırlar, onları taklit ederek öğrenirler. Dans sırasında verilen direktifler yoluyla dansın bilgisini edinmektedirler.

Geleneksel sanatların temel pratik eğitim metotlarından biri olan usta-çırak ilişkisi, halk oyunlarında da ‘koltuktan öğrenme’ geleneği ile karşımıza çıkar. Usta bir kişiyi takip ederek birebir tecrübe etmek yoluyla bilgilenmek olarak tanımlayabileceğimiz bu yöntem yerel dansların nesilden nesile aktarılmasındaki temel eğitim şeklidir. Geleneksel yaşam içerisindeki genç birey toplumun sosyal aktiveleri içerisindeki oyunları görerek, bilgili kişilerin desteklemeleri ya da uyarımları doğrultusunda oyunun kuralları ve yöresel oynama tavrını beller. Örneğin; Halay oyunları gibi tutuşmalı sıra oyunlarında sıranın sonundan başlayan genç, bire bir aldığı bu eğitimin sonucu, yeteneği ile de doğru orantılı olarak, süreç içerisinde ilerleyerek hem oyundaki hem de toplumdaki mertebesini artırır. Halay oyunlarında ‘başaltı’ olmak ileride halay başı olmaya aday kişi olduğunun

belirtisidir. Bir süre sonra ‘halaybaşı’ olduğunda, en bilgili kişi konumunda, toplumun oyun aktivitesinin sorumlusu ve idarecisi olarak yeni bireylerin eğitilmesine öncülük eder. Halay oyunları altında verdiğimiz bu örnek Anadolu’da görülen tüm oyun türleri için geçerlidir. ‘Koltuktan öğrenme’ bazı uygulama farklılıklarıyla, temelde aynı mantık üzerinden, halen yaygın bir şekilde kullanılmaktadır.¹⁰⁶

Cumhuriyet sonrası Türk toplumunda oluşan örgütlenme eğilimi kırsal kesime de yansımıştır. Daha önceleri sadece eğlence amaçlı oynanan oyunlar köylülerce bir forma konarak mahalli ekipler oluşturulmuştur. Devlet ve özel kurumlar tarafından desteklenen bu yapılaşmadaki hedef, bir taraftan yaşayan geleneksel oyunları yaymak, diğer taraftan kaybolmuş veya kaybolmaya yüz tutmuş oyunları canlandırarak tekrar kazanmaktır. Bu amaçla 1954 yılında ilk halk oyunları yarışması düzenlenmiştir. 1955 yılında kurulan Yapı ve Kredi Bankası ‘Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi’nin düzenlediği organizasyonlar sayesinde birbirleriyle karşılaşan ekipler daha önce hiç görmedikleri diğer mahalli gurupların, dansları icra tarzından etkilenmişlerdir. Seyircilerin oyunlara gösterdiği tepkileri de göz önüne alarak kendi oyunları üzerinde değişiklikler yapmışlardır. Örneğin; kadın erkek ayrı ayrı oynayan guruplar, birlikte oynayan guruplardan etkilenmişlerdir. Ortak oyunları olmamasına rağmen kadınlara erkek oyunları öğretilerek kadın-erkek birlikte oynamayı sağlamışlardır. Birbirlerinin yöresel el tutuşmalarından, bağırışlarından ve oyun formlarından etkilenmişlerdir. Geleneksel toplumun üyeleri olan bu bireyler köylerine döndüklerinde, edindikleri yenilikleri kendi sosyal ortamlarına da aktarmaya çalışmışlardır. Kimi zaman bu yenilikler toplum tarafından kabul görmüş kimi zaman ise, kabullenilmemiştir. Bu durumda bu ekiplerin kendi özgün kültürlerini temsil etme rolü bitmiş, mahalli sahne ekipleri haline dönüşmüşlerdir.

¹⁰⁶ Ayrıntılı bilgi için bkz., Mehmet Öcal Özbilgin, “*Differences of Creative Processes in Local Communities On Stage With the Example of Aegean Region Zeybek Dances*” **ICTM 20th Ethnochoreology Symposium Proceedings 1998**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2000, ss. 324-325.

Köy Enstitüleri, neredeyse tüm Anadolu'nun okulsuz ve öğretmensiz olduğu gerçeği gözönüne alınarak, köylerden ilkokul mezunu zeki çocukların bu okullarda yetiştirildikten sonra yeniden köylere giderek öğretmen olarak çalışmalarını düşünmesiyle kurulmuştur. Öğrenim süresi beş yıl olan enstitülerde kültür dersleri, ziraat dersleri ve teknik dersler yer almıştır. Öğrencilere öğretilmesi ve kazandırılması gerekli görülen beceri ve alışkanlıklar arasında; mandolin, flüt gibi bir müzik aletini çalma; yerel oyunlardan başlayarak milli oyunları oynama etkinlikleri de bulunmaktadır. Her gün derslere başlamadan önce sırayla jimnastik ya da halk oyunları ile sabah sporu yapılmaktadır. Ayrıca, Köy Enstitüleri'nde her hafta sonu düzenlenen cumartesi eğlencelerinde müzik, küçük piyesler, fıkralar ve monolog gibi sözlü etkinlikler yanında, halk oyunları ve köy seyirlik oyunları da yer almıştır.¹⁰⁷

Cumhuriyetin ilk yıllarında, birçok alanda, diplomalı eleman bulmak olanaksızdır. Ahlâk yönünden güvenilir olmaları koşuluyla, hiçbir öğrenim belgesi aranmaksızın, halk arasından kendini yetiştirmiş usta kişilerden köy enstitülerinde öğretici olarak yararlanılmıştır. Halk oyunlarının öğretimi için, o çevrede iyi oynadıkları düşünülen kişiler usta öğretici olarak görevlendirilmişlerdir. Bu usta öğreticiler yöre oyunlarını ilk kez öğretme amacıyla kullanacakları için, oyunları kendilerince irdeleyip bir forma koyarak her zaman aynı şekilde oynama kaygısını gütmeye başlamışlardır. Böylece, daha önceleri doğaçlama ve kişisel icra edilen geleneksel oyunlar, bir forma sokularak, Köy Enstitüsü öğrencilerine aktarılmaya başlanmıştır. Yöre oyunları, o oyuna ait hareket dizgesinin defalarca tekrarlatılması yoluyla öğretilmiştir.

Köy Enstitüleri komşu birkaç ilin birleşim merkezine kurulmuş oldukları için, bölgesinde bulunan her ile ait yöresel türküler ve oyunlar burada toplanarak birbirine kaynaştırılmıştır. Toplam 21 adet olan Köy Enstitüleri arasında geziler düzenlenmiştir. Bu ziyaretler nedeniyle, bir yörenin türkülleri, oyunları öteki enstitülere götürülmüş ve sergilenmiştir. Faaliyet gösterdiği süre içerisinde köy enstitülerinden birçok öğretmen yetişmiştir. Bu öğretmenler ülkenin farklı illerinde görev alarak kendi yöre oyunlarını başka illerdeki kitlelere öğretmek halk

¹⁰⁷ Ay. Bkz., Seval Deniz Karahaliloğlu, <http://www.elelebize.com.tr>, Erişim Tarihi: 23.02.2006

oyunlarının yayılmasını ve çeşitlenmesini sağlamışlardır. Böylece, Ege bölgesinin zeybek oyunları Doğu Anadolu'da, Doğu Anadolu halayları, Akdeniz bölgesinde söylenir, oynanır olmuştur. Bu gün Çanakkale orijinli Harmandalı Zeybeği tüm Batı Anadolu'da yaygın biçimde oynanmaktadır. Köy enstitülerinin repertuarında olan bu oyunun öğretmenler kanalıyla tüm Anadolu'ya da yayıldığı düşünülmektedir. Bu şekilde, köylerdeki ilkokullarda başlayan halk oyunları faaliyetleri, zaman içerisinde toplumun oyun stilini etkileyerek daha önceleri o bölgede görülmeyen oyun tiplerinin geleneksel dans kültürü içerisinde yer almasına sebep olmuştur. Tersine bir etkileşim de kent merkezlerinde yürütülen çok farklı motivasyon ve koşullara sahip uğraşlardır.

Türk halk oyunlarının aktarımının kentsel yapı içerisinde gerçekleştiği ortamları şu şekilde sınıflandırabiliriz: Kent içinde gerçekleşen geleneksel törenler; gösterive yarışma gibi sahne sunumları; sosyal aktivite olarak organize edilmiş öğretim çalışmaları; dernekler tarafından yürütülen bilgilendirme ve eğitim çalışmaları; bilimsel kurumlar tarafından ele alınan araştırma ve eğitim faaliyetleri.

Aktarımdaki bu çeşitliliğe rağmen, gösteriler biçimsel olarak iki kutupta toplanır. Bir tarafta Devlet Halk Dansları Topluluğu ile başlayan adım ve sahne düzenlemeleri ile manüpile edilmiş çoğunlukla kalabalık ve eşit sayıda farklı cinsten oyuncular gerektiren ve renk uyumu için yeniden tasarlanmış giysilere ihtiyaç duyan yeni üretimler yer alır. Diğer tarafta ise oyunlardaki değişimlere (çoğunlukla yozlaşma olarak tanımlanır) karşı bir kalkan olarak görülen 'otantiklik' anlayışı vardır.

Geleneği yeniden canlandırma ve eldeki hareket mirasını koruyarak gelecek kuşaklara aktarabilme kaygısı, bu anlayışı paylaşanları oyunların 'en otantik' yani 'en eski' halini bulup ortaya çıkarma çabasına yöneltmiştir. Oysa etnokoreolojist Laszlo Felfoldi 'otantiklik' kosunu şöyle açıklar:

"Otantik, kendi zamanından deliller sunan, zamanın insanların en içsel hayat meselelerini ifade eden ve işin tanımlanamayan bir iç tınısını içeren bir müzik bestesidir; bilinçsizlik halinde elde edilen tecrübenin sade bir ifadesi kadar çıplaktır. 'Otantik sanat' işinin başırası

için, otantik performansçılar, otantik performans ve bunu benimseyip anlayacak seyirci lazımdır.”¹⁰⁸

¹⁰⁸ Laszlo Felföldi; Theresa J.Buckland; **Authenticity, Whose Tradition?** (Otantiklik, Kimin Geleneği?), European Folklore Institute, Budapest, 2002, s. 2

2.5. İLETİŞİM ARACI OLARAK GELENEKSEL DANSLAR

Judith Lynne Hanna, dansın, fiziksel bir araç ya da duygu ve düşüncenin sembolü haline geldiğini, dilden daha etkileyici bir iletişim aracı olduğunu kabul etmiş ve şunu yazmıştır:

*“Bütün dans türlerini kavramaya çalışan bir antropolog olarak, dansı şu şekilde kavramlaştırıyorum: -Dansçıların bakış açısıyla- bir amaca yönelik olan, kasıtlı olarak ritmik olan ve kültürel olarak şekillenmiş olan, doğal ve estetik değerlere yani uygunluğa ve yeterliğe sahip olağanüstü sözsüz vücut hareketlerinden oluşan insan davranışları”.*¹⁰⁹

Hanna, sözsüz iletişimin aracı olarak gördüğü dans hakkında daha detaylı ve teknik görüşünü şu şekilde bildirmiştir.

*“Dans, bütün iletişim sembollerinin karışımı, kavramsallaştırmanın bir aracıdır. Kendilerinden başka anlam taşıyan anlaşılır konuşma gibi bir semiotik sistem (simge ve sembol araştırması) ya da paralinguistik (sözsüz ifade-ah, of, vb.) olabilir. Açıkça dans, herkes için aynı iletişim yolu olamayabilir. Bir kültürün içinde, değişik anlamlar taşıyan sembollere dayalı olabilir. Bazen de özel olarak, dansçının yaşına, cinsiyetine, mesleğine, siyasi grubuna, vb. dayanabilir”.*¹¹⁰

Sanatın kökeniyle ilgili bir teori, Walter Abell’in adlandırdığı ‘Ortak Bilinçaltı’¹¹¹ hakkındadır. Bu düşüncede sanat, güzel tasarımları ya da melodik müzik yapılarını basitçe betimlemektense, tarih, gelenek, mitler ve insanın ilkel görünüşü dışında gelişir. Sosyal ilişkiler, tarihi olaylar gibi kültürel gerçeklere, mitler, efsaneler, peri masalları, kahramanlar ve ulusun geçmişinde ortaya çıkan ve sık sık görülmeye devam eden devler gibi folklorun bütün alanlarıyla ilişkilidir, üzeri örtülmeye çalışılmış olsa bile, insan davranışlarını etkilemiştir.

Abell, bir toplumun kültürünü anlayabilmek için, ‘sanattaki ortak rüya’ yı ortaya çıkaran psiko-tarihi metodun uygulanmasının kaçınılmaz olduğunu yazmıştır. Bu yaklaşım, halk masalları ve eski efsanelere dayalı klasik bale çalışmalarına ve modern dansın daha gizli kapaklı ya da dışavurumcu çalışmalarının incelenmesine

¹⁰⁹ Judith Lynne Hanna, “Dance and Ritual,” *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, Kasım / Aralık 1988, s.40.

¹¹⁰ Judith Lynne Hanna, *To Dance is Human: A Theory of Non-verbal Communication*, Austin, University of Texas Press, 1979, s.26

¹¹¹ Walter Abell, *The Collective Dream in Art: A Psychohistorical Theory of Culture*, New York, Schocken Books, 1966, s.45

eşitçe uygulanabilir. Basit bir örnek olarak; geleneksel halk oyunları, şarkılar ve asırlar boyu kuşaktan kuşağa aktarılan çocuk oyunu türlerinin kökeni, dini egzersizlerde, sosyal geleneklerde ya da tarihi olaylarda olabilir.

Dansın daha sonraları, tamamen modern konular, artistik güdülere dayandırıldığı görülse de, dans derinden bir ifade, gizli psikolojik içgüdü ve kültürel etkiyi de içerir. Bazen diğer sanat dalları gibi, şiirsel ve dinsel terimleri anlatır. Panayotis Michelis, sanatın genel işlevini şöyle tarif etmiştir:

*“Sanat, düşünceleri ya da en azından insanın manevi kederleri ve sonsuz sembollerle yüksek ideallerini gerçekleştirir. İnsanı etkiler, endişelerden arındırır ve insanüstü hayalin barış dolu ortamına götürür, ruhunu mutluluk ve neşeyle doldurur”.*¹¹²

Doğu Karadeniz bölgesi **Horon** danslarının iletişim aracı olarak en iyi izlenebileceği yer günümüzde şenlik adıyla düzenlenen (‘Kadırga Şenliği’ gibi) derneklerdir. (‘Hıdırnebi Derneği’ gibi). Dernekler, kökeninde yayla göçü sırasında kurulan ve meta-para ilişkisinin sözkonusu olduğu açık pazarlardır. Alışverişin göçün ve birliktelik duygusunun yaşandığı bu ortamların en önemli unsurlarından birisi kitleler halinde yürütülen horonlardır. Horona katılanların sayısı yüzlerce kişiyi bulabilir. Horon’a çağrı niteliğindeki ezgilerle horoncular yavaş yavaş toplanırlar. Horonu, usta sayılan insanlar kendilerine has komut ve tekerlemelerle yürütürler. Bu ustalar hızlı ve yavaş bölümler arasındaki ilişkiyi horona katılanları da dikkate alarak (kadınları, çocukları ve yaşlıları) kurarlar. Horon saatlerce sürebilir, yeni oyuncular eklenebilir ya da bazıları horondan çıkabilir. Yüzlerce kişiden oluşmuş bir horon halkasının ortasında yaşlılar oturabilir ve horoncuları izleyebilirler. Çocuklar bu ortamlarda koltuktan öğrenme yöntemi ile horonu öğrenirler. Kısacası horon pek çok sosyal faktörün yer aldığı ‘dernek’ geleneğinin merkezinde yer alır.

Horon’daki diğer bir iletişim örneği ise Artvin ilindeki **Düz Horon** oyunundan verilebilir. Düz sözcüğünün buradaki anlamı herkesin oynayabileceği oyundur. Düz Horon halka şeklinde yürütülür. Oyunun başındaki toplanma bölümüne ‘varagele’ ya da ‘varıp gelme’ denir. Oyundaki yöresel bağarışlara ‘kıcına

¹¹² Panayotis Michelis, *Aesthetikos*, Detroit, Wayne State University Press, 1977, s.46

atma' denir. Horonu yürüten komutçu, düğüne farklı köylerden gelen misafirlerin köylerinin ismini tekerlemelerle anar ve onları oyunun nara gerektiren yerlerinde 'kıcına atmaya' davet eder. Örneğin: 'Haypet, Periyet, Nikolat, Çerbiyet...., kırıl gel, canlı canlı..., ses ver ses.' Bu komutun açılımı şudur: -Haypet, Periyet, Nikolat ve Çerbiyet köylerinden düğüne katılmaya gelenler, el çırpma hareketinden sonra bel kırma hareketine geçin ve 'kıcına atın'. Bunu duyan oyuncular gırtlaktan gelen bir sesle komutu yerine getirirler. Eğer ismi unutilan bir köy olursa bu ayıp sayılır. Düğüne sonradan katılan ziyaretçiler içinde misafirler içinde aynı gelenek tekrarlanır. Horon'da komutçuluk aynı zamanda toplumda mevki göstericidir. Onlar toplumda sevilen insanlardır. İyi bir komutçunun yönettiği oyuna katılım artar.¹¹³

Halk dansları, değişen durumlara göre yeni iletişim becerilerini üretebilen bir yapıya sahip canlı organizmalardır. Bir topluluğun tarihini ve yaşanmış tecrübelerini soyut bir şekilde içselleştirebilir. Bu durumlarda kültürün taşıyıcıları için anlamlı olur. Kimi durumlarda da bir yaşanmışlığı ritmik hareketlerle sosyal drama çevirebilir, hüzünlü bir durumu somut bir şekilde dışa vurabilir. Teatral yapıdaki geleneksel danslardan Urfa yöresi **Kımıl** oyunu buna bir örnektir.

Kımıl, buğdayların başak verdiği sırada tanelerine dadanıp, öz suyunu emerek buğdayı mahfeden bir böcektir. Kımıla 'Süne' de denir. Kımıl, boz toprak renginde, 11-12 mm uzunluğunda, tıknaz gövdeli bir haşere böcektir. Kışı yüksek yerlerde geçirir, ilkbaharda ovalara iner, yumurtalarını sıra halinde yaprakların alt yüzüne bırakır. Bir dişi süne 150-180 yumurta yapar. Yumurtadan çıkan böcekler sütlü buğday tanelerini emerek beslenir. Kımıl, geldiği sene yöre için felaket bir hasat yılı yaşanır, bütün karşı koymalara ve çeşitli metotlarla mücadeleye rağmen bu parazit böcekle baş edilememektedir. İşte bir yıl boyunca sürüp ektiği, elleriyle temizlediği ve varını yoğunu verdiği ve tek umudu olan buğdayın kımıl tarafından yok edilmesi çiftçiyi de perişan eder. Kımıla, ilaç mücadelesiyle başa çıkılmaz, bu nedenle kımılları toplama yoluna başvurulur. Toplanan kımıllar kilo ile zirai mücadele kurumlarına satılır. Toplayıcılar kalburla buğday saplarına vurarak buğday başağı üzerindeki kımılların kalbura dökülmesini sağlarlar, kalburda biriken kımıllar

¹¹³ Ö.Barbaros Ünlü, Artvin Alan Araştırması (1997), Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Video Arşivi, (8mm band)

önlerinde bağı olan önlüklere daha sonra da torbalara aktarılır, yine bu esnada yere düşen kımıllar da toplanarak torbaya doldurulur ve ilgili kuruluşlara satılır.¹¹⁴

Bu oyun köy meydanlarında tarlada verilen mücadeleyi anımsatır şekilde çok sayıda kadın ve erkek tarafından birlikte oynanır. Kımıl ile hasat yok olduğunda, köylünün de hasat üzerine kurduğu bütün hayalleri yıkılır, evlilikler, başlık paraları, cep harçlıkları, bayramlıklar da yok olur. Köylüler sosyal yaşamı tamamı ile etkileyen bu trajik olayı yörenin dans kültürü içerisinde teatral hale getirmişlerdir. Burada üzerinde durulması gereken önemli bir nokta vardır. Kımıl oyunu çok eskiden bu yana süre gelir. Ancak kımılların toplanıp ziraat ile ilgili kuruluşlara para karşılığı satılması cumhuriyet tarihinde gelişen bir durumdur. Oyunun içinde kımılların elle toplanması ve satmak için biriktirilmesini gösteren adımlar sonradan eklenmiştir. Yani dönemine göre güncel bir gelişmedir. Bu durumu köylülerin oyunda canlandırması, geleneksel ortamdaki dansların çağdaş durumları yorumlayabilme esnekliğini gösterir.

¹¹⁴ Abuzer AKBIYIK, **Her Yönüyle Şanlıurfa Halk Oyunları**, Şurhoy Yayınları 2, 1989, Şanlıurfa, ss: 44-45.

2. 6. GELENEKSEL DANSLARIN SOSYAL İŞLEVİNE KÜTAHYA'DAN BİR ÖRNEK: 'DAVUL ÇALDIRMA'

'Davul Çaldırma', Kütahya ili Gediz İlçesi Akçaalan köyünde iki ya da üç senede bir tekrarlanan geleneksel askere uğurlama eğlencelerinin adıdır. Asker adayı gençler bu eğlence töreninde güncel olaylardan derlenmiş skeçler, köy seyirlik oyunları ve geleneksel danslardan oluşan bir program hazırlar ve sunarlar. Bu iş için seçilmiş özel bir kimse tarafından geleneksel bir yapı içerisinde eğitilirler.

Kaynak kişiler, beldede ilk olarak 1872 doğumlu asker adayları tarafından başlatılan 'Davul Çaldırma Geleneği'nin 108 kez kesintisiz düzenlendiğini söylemektedirler. Önceleri en geç 2 yılda bir, ortalama 30 asker adayı için gerçekleştirilen eğlenceler, son yıllarda gençlerin genelde dışarıda çalışmasından dolayı üç yılda bir düzenlenmektedir. Örneğin 1978-1979 dönemi asker adayları, birlikte eğitilmişlerdir. Akçaalan köyü davul çaldırma geleneğini Ege bölgesindeki benzer geleneklerden ayıran en büyük özellik, yaklaşık 6 ay öncesinden başlayan hazırlık aşamasının, köy tarafından belirlenmiş bir yerel eğitmen tarafından organize edilmesidir. Bu usta kişiye 'Efebaşı' denir ve bir önceki usta tarafından seçilir. İsteddiği ve sağlığı müsaade ettiği sürece yıllarca bu görevi sürdürebilir. Efebaşı, hem yöresel dansları çok iyi oynayarak aktarabilen hemde çok iyi teatral yeteneğe sahip bir kişi olmalıdır. Eğitim süresince gençlerin sergileyeceği dans ve teatral işlerden bir sahne sanatları yönetmeni gibi sorumludur. Efebaşı, asker adaylarını dönemlerine göre sınıflandırarak çalışmaya başlar. Ancak daha önce, asker adayı gençlerin toplanıp 'davul çaldırma' yapmak istediklerini ilan etmesi gerekir.

Son yıllarda belediye anonsu ile davul çaldırılacağı duyurulmaktadır. Yeterli katılım sağlanıncaya kadar, tertip yılları arttırılarak duyuru tekrarlanır. Yapılan oylama sonucu aralarından başkan, başkan yardımcısı, 3 kişilik muhasebe ekibi ve falaka cezasını uygulayacak 3 kişi seçilir. Genelde yaş olarak en büyüklerden iki, üç kişi başkanlığa aday olmakta ve bu kişiler arasından oylama ile başkan seçilmektedir. Başkan, organizasyonun gerçekleşebilmesi için, öncelikle kaymakamlık oluru, valilik izinleri gibi resmi işleri yerine getirmekle yükümlüdür. Başkandan beklenen,

ortaklaşa kararlarla belirlenen kuralları, kimsenin hakkını çiğnemenen, herkese eşit şekilde uygulamasıdır. Çalışmalar bu hiyerarşik düzen içerisinde gerçekleştirilir. Efebaşı'nın olmadığı durumlarda, eğitim çalışmalarından başkan sorumludur. Çalışmalar sırasında oyunu bozan ya da çalışmalarını aksatıcı harekette bulunanlara falaka cezası verilir. Bu uygulamanın tek amacının; geleneğin en iyi şekilde korunarak gelecek nesillere aktarılması için yaptırım sağlamak olduğu dile getirilmiştir.

Akçaalan Köyü 89/90/91 doğumluların asker davulu eğlencesi için yapılan hazırlık çalışmaları sırasında düzenin korunmasına yönelik yasaklar, gurup tarafından şu şekilde belirlenmiştir:

- 1 *“Mazeretsiz toplantıya gelmemek*
- 2 *Misafire ve birbirine saygısızlık yapmak*
- 3 *Her ne olursa olsun izinsiz bir harekette bulunmak*
- 4 *Başkanın sözünden çıkmak*
- 5 *Toplantıda konuşulan özel konuları dışarıya aktarmak”¹¹⁵*

‘Davul çaldırma’ eğitimi için başlangıçta haftada üç gün yapılan toplantı ve provalar son günlere gelindiğinde sıklaşmaktadır. 14 Ağustosta 2008 de tespit edilen son davul çaldırma eğlencesinin hazırlıklarında son iki ay, gündüzleri her gün ayrı bir adayın evinde yemek yenerek oyunlu eğlenceler düzenlenmiş, haftada beş gün 20.00 den gece 01.00-02.00 ye kadar çalışmalar sürmüştür. Önceleri köy odalarında yapılan hazırlıklar, günümüzde belediyenin düğün salonunda gerçekleştirilmektedir.

Önceleri bir ay günümüzde ise on beş gün süren ‘Davul Çaldırma’ eğlencesinde yer alan oyunlar iki başlık altında toplanabilir.

Skeçler: Asker adayları aralarından birisinin beğenerek önerdiği bir espri, olay ya da fıkra, hep beraber onaylandıktan sonra, metne dökülür. Sahnelenme işi sırasında hiç bir profesyonel uzmandan yardım alınmaz. Geçmişte kuttörenselleşmiş oyunların sergilendiği bu eğlencede giderek güncel konulu skeçlere yer

¹¹⁵ Öcal Özbilgin, Kütahya-Gediz Akçaalan Köyü alan araştırması (2008), basılmamış araştırma raporu.

verilmektedir. Hazırlanan skeçler seyirciye sürpriz olması düşüncesi ile halktan gizli olarak çalışılır. Çalışmaları sadece Efebaşı izleyebilir. Mecbur kalınmadıkça dışarıdan oyuncu alınmaz. Gösteri sırasında her piyes arasında (vurgu, davul çaldıran gençlere ait), asker adayları dışındaki halktan 2 ya da 4 kişi oyuna kalkarlar. Bu durum bir sonraki skecin hazırlıkları için zaman kazandırır. Ayrıca bu eğlencelerde düzenlenen yarışmalarla para toplanır. Bununla müzisyen ücretleri ödenir.. Son olarak 14 ağustos 2008 de silahaltına alınacak olan gençler 15 gün boyunca, geleneksel kıyafetlerini giyerek, yöreye has halk oyunlarını oynayarak, ev ev dolaşıp mani okuyarak bahşiş toplamıştır. Ev sahipleri de, ip üzerine dizilen bez parçalarına para takarak bu eğlenceye katkıda bulunmuştur.

Halk Oyunları: Danslar usta öğretici (Efebaşı) tarafından belirli geleneksel kurallar içerisinde gençlere aktarılmaktadır. Usta öğretici bu çalışmalardan hiç bir maddi menfaat sağlamamaktadır. Ancak gençler ve aileleri Efebaşı için ellerinden geldiğince iyi hediyeler hazırlamaya çalışırlar. Oyunların aktarımı sırasında gençlerin kendi tertipleriyle beraber dans etmesine özen gösterilir. Çünkü askerlik sonrası yaşamında bir genç, köyünün her türlü eğlencesinde kendi tertipleriyle dans edecektir. Oyun öğretimi önceleri oyun eğitmeninin oyunu tekrarlaması ya da el hareketleriyle yönlendirmesi biçiminde olurken günümüzde adımlar sayılarak ve belli bir sıra düzeni içerisinde aktarılmaktadır. Son Efebaşı Mehmet Memiş, **Kaşıklı Zeybek** danslarının öğretiminde izlenen yolu şu şekilde anlatmıştır:

- 1- "Asla müziksiz oyun öğretilmez Önce müzik belletilir sonra söz kısımları ezberletilir.
- 2- Adımın başlangıcı ve icra ediliş şekli tarif edilerek gösterilir Adımlar öğretilirken grup içinde bilen bir kişi varsa onun hareketleri de takip edilir.
- 3- Müziğin sesi kısılarak komutların duyulması sağlanır. Kaşık kullanmadan temel yürüyüşler yapılır.
- 4- Yöresel tavrı belirten çalışmalar yapılır."¹¹⁶

Son 4 'davul çaldırma'da eğitmenlik yapan yerel Efebaşı Bülent İnci ise yörenin oyun tavrını gençlere şu şekilde belirtmektedir: "Yapman gereken dik durmak, göğsünü gere gere... ve oyunda daima kollar açık aynı bir efe... ne kadar gergin olursak heybetimizi o kadar gösteririz... ilk aşamada kabarık bir duruş.." ¹¹⁷, Cesaret, güç ve yiğitlik duygularının dışavurumunda geçerli olan beden anlayışının

¹¹⁶ Mehmet Memiş ile Eylül 2009'da yapılan görüşmeden alınmıştır.

¹¹⁷ Eski Efebaşı Bülent İnci ile yapılan görüşmeden alınmıştır.

yerel estetiği bu betimlemelerden sezilmektedir. Ancak burada ilginç olan son eğlencelerde **Zeybek** danslarının yanı sıra **Roman, Kolbastı, Çiftetelli** gibi geleneksel kökenli popüler danslara da yer verilmesidir. Ayrıca akademisyen Öcal Özbilgin 2008 yılındaki ‘davul çaldırma’ eğlenceleri sırasında **Hiphop** ve **Rock and Roll** danslarını da kayda geçmiştir.

Oyunlu askere uğurlama halk eğlencelerinin işlevi, bireye ve topluma kazandırdıkları açısından değerlendirilebilir. Eş seçme ya da seçilme konusunda bu tür eğlenceler, özellikle Ege Bölgesi Yörük toplumlarında önemli bir işleve sahiptir. Askere uğurlama vesilesi ile oyunlar içerisinde yer almak, gençler için, evlilik öncesi kendini karşı cinse göstermek için bir fırsattır. Birey bu törenlerindeki dans performansının başarısı sayesinde birçok ortamda daha kolay kabul görmektedir. Ayrıca aldığı dans eğitimi, ilerideki yaşamında dönem arkadaşları ile birlikte geleneksel dansları icra ederken kişiye psikolojik açıdan rahatlama ve özgüven vermektedir.

Akçaalan’da askere gidecek gençler kendi çabalarıyla finans sağladıkları bu eğlence için belediye ile ilişkiye geçerek maddi destek alabilmektedirler. Bu durum, eğlence vesilesi ile birey ve yönetim arasında kurulan ilişkinin bir göstergesidir. Birey ileride yönetimle kuracağı şahsi diyalogunun temellerini bu sayede atmaktadır. Ayrıca idareyi etkileyerek daha çok getiri sağlayabilme çabası, bireye arkadaşları arasında da politik açıdan katkı sağlayacaktır.

Bilinen ve oynanan oyunların dışında yeni oyun çıkarmak isteyenlerin taleplerini kabul ettirmeleri ve bu oyunlarda rol almaları, onların sosyal cesaretinin ve sanatsal becerilerinin bir sonucudur. Seyirlik oyunlarda rol alan usta oyuncular toplum tarafından farklı bir statüde görülmektedir.

Asker adayları Akçaalan davul çaldırma geleneği sırasında düzenlenen yarışmalar sayesinde toplanan paraların bir kısmını asker harçlığı olarak paylaşılır. Kalan para ise beldelerinin acil ihtiyaçlarında ve eksiklerin giderilmesinde kullanılmak üzere belediye başkanı'na teslim ederler. Bu bir çeşit sosyal sorumluluk bilincidir.

Oyunlu geleneksel askere uğurlama eğlenceleri; toplum içi iletişimde önemli bir etken, kültür aktarımı için eğitim hizmeti, sosyal konumların belirlenmesi için bir fırsat, sosyal düzeninin bildiriimi için ideal bir gösterge, toplum bilincinin oluşturulması bağlamında önemli bir araçtır. Toplumun buluşmasına bir vesiledir. Üyelerin ortak bir paydada buluşmasını sağlamaktadır. Yapılan gösterilerle toplumun güncel konulardan ders çıkarması sağlanarak öğretici bir tutum da sergilenmektedir.

3. BÖLÜM

ANADOLU DANSLARINDAN MODEL ÖNERİLERİ

Dansın, görsel değerlendirmelerle örölü bir olgu olduğundan hareketle, ikinci bölümünün ana temasını oluşturan nedenlere dayalı olarak ürettiğimiz örnekler tez çalışmamızın sonunda bir DVD olarak yer almaktadır. Burada belirtilmesi gereken bir konu da aşağıdaki örneklerin yalnızca bu tez çalışması için değil, önerdiğimiz gösteri modelinin daha iyi anlaşılabilmesi için son on yılda yaptığımız çalışmalardan derlenmiş olduğudur.

Bu bölümde yer alan örnekler 1999-2007 yılları arasında koreografisi tarafımızdan yapılmış dans tiyatrosu denemeleridir. Geleneksel yapıdan görece daha modern düşünceye giden bir sıra ile sunulmuşlardır. İzmir Devlet Opera ve Balesi dansçıları ile yapılan doğaçlama çalışma ise bir deney niteliğindedir. Anadolu danslarından ne tür adımların modern dans tekniği ile uyum sağlayabileceği düşüncesi üzerine gelişmiştir. Doğaçlama özel bir tercih sebebi değildir. Zaman kısıtlaması nedeni ile zorunluluk haline gelmiştir. Ayrıca Türkiye ve dünyadan düşüncemizi destekler nitelikteki çalışmalara DVD içinde 'görsel ekler' olarak yer verilmiştir. Bu bölümün sonundaki listede sırası ve isimleri yer almaktadır.

Ayrıca belirtmeliyiz ki üçüncü bölüm, DVD izlenirken takip edilmesi gereken bir yön göstericidir.

3. 1. BALIKÇILAR

Müzik	: Tarkan ERKAN
Koreografi	: Ö. Barbaros ÜNLÜ
Libretto	: Ö. Barbaros ÜNLÜ; Banu AKIN
Giysi Tasarımı	: Talih BURUNCUK
Topluluk	: “EKİN” Topluluğu
İlk Temsil	: Mayıs 1999
Süre	: 5’:10’’

Bir Karadeniz fikrasından fırlatılmıştır sahneye Temel ve onun can dostu İdris...

Oltaları elinde, bir balığın peşinde, kemeçenin ezgisinde yakalarlar, bereketli sulardan Karadeniz’in kızını. Oltaya vuranaysa; vurulur kalırlar daha görür görmez.

Ne de olsa; balık oltasına, güzelliği dillere destan Hamsiye vurmuştur tüm kıvraklığıyla.

Bu güzeller güzeli denizkızıdır ki; onlara can havliyle horon teptiren...

Bu güzeller güzeli denizkızıdır ki; onları bıçak bıçağa, karşı karşıya getiren...

Kahve önüne taşan çatışma, diğer balıkçıların nidaları ve katılımlarıyla iyice alevlenir.

Bıçağını düşüren İdris’in imdadına kemeçeci yetişir, kemeçesinin ezgisiyle, yayıyla. Kavga yeniden hiddetlenir horonuyla, bıçağıyla...

Bıçaklar yerini yumruklara bırakır, horon anbean iyice hiddetlenir.

Tehlike yakındır. Durma, durulma zamanıdır artık!

Hamsiye; balık ağını fırlatıp atar; kendisi için aşka ve kavgaya düşmüş bu iki balıkçının başına...

Balıkçılar sırtlanıp çıkarırlar er meydanından, ava giderken avlanan balıkçıları.

Hamsiye’ye ise; sevgililerinden düşen bıçakları toplayıp terk etmek kalır, kavganın ve dansın eksik olmadığı bu kara parçasını.

Öfkeden köpüren kara, kapkara deniz durulmuştur ve bu muzip gülüştü, kıvrak duruşlu kızını geri çağırıyordur artık...

Balıkçılar isimli “dans tiyatrosu” çalışması Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü EKİN topluluğunun 1999 yılında gerçekleştirdiği Karadeniz dansları projesi için sahnelenmiştir. Benzer yörelerin danslarını bir arada sergileme amacı taşıyan bir halk dansları gösterisinin estetiğini oluşturmak çok zordur. Dansların seçimi ve sıralanışı, tekrarlarla seyirciyi sıkımsama adına adımların ve sahne patenlerinin çeşitlendirilmesi, vurgu ve destek oyunların saptanması, doruk noktasının hesaplanması, metronomların belirlenmesi sahneleme adına yapılması gereken işlerden sadece birkaçıdır. Gösteri içinde estetik açıdan birbirine benzer özellikler taşıyan Rize ve Trabzon horonlarının arasına yerleştirilmiş bu yolla izleyicinin ilgisi mizah yoluyla başka bir düzleme çekilmiştir. Gösteri VCD ye basılmış ve Türkiye’de çeşitli reproduksiyonları yapılmıştır.

Karadeniz folklorunun stereotipleri Temel ve İdris’in balık avında ve sonrasında başlarına gelenler bir Karadeniz fıkrası tadında anlatılmaktadır. Hareket malzemesi olarak Trabzon yöresi horon dansları ve çağrışımları kullanılmıştır.

Kullanılan adımlar:

Sıksara ve varyasyonları,

Aşağı Alma,

Yenlik Horonu,

Bıçak Horonu ve varyasyonları,

Tik Horon,

Sarma

Sıva Sıva

Temel ve can dostu İdris, Horon, Hamsi, çabuk sinirlenen ve durulan insan karakteri, balıkçılık ve hatta doğu Karadeniz’de bir fenomen olan Trabzonspor’un renkleri bordo mavi. Tüm bunlar yöre halkının kolektif belleğinde yer eden değerlerdir.

“Balıkçılar” da olay örgüsü doğrusal bir çizgide gelişir ancak gerçekle gerçek üstü iç içe geçmiştir. Bu yolla bir fıkra tasarımı yapılmıştır. Seyirci, Temel ve

İdris'in nasıl olup ta denizin üstünde "horon teptiğini" ya da Hamsiye'nin karaya çıkabildiğini sorgulamaz. Yere yatarak gövdeleriyle tekneyi oluşturan dansçılar az sonra kahve önünde kavgayı izleyen şaşkın balıkçılara daha sonra da hareketli bir boks ringine dönüşürler. Oyuncuların kimlik değişimleri, sahne tasarımı ile kurulan bedensel ilişkiler, bir dans tiyatrosunda sıklıkla karşılaşılabilecek durumlardır.

3.2. HAYAT AĞACI

Müzik	: Tarkan ERKAN
Koreografi	: Ö. Barbaros ÜNLÜ
Libretto	: Ö. Barbaros ÜNLÜ Banu AKIN
Giyisi Tasarımı	: Talih BURUNCUK
Topluluk	: “EKİN” Topluluğu
İlk Temsil	: Mayıs 1999
Süre	: 11’:12’’

1. Sahne:

Anadolu’nun dillere destan düğünleri vardır; kızların allanıp pullanıp kendilerini eşlerine uğurladığı....

Halaya duranlar gelin ve damadı gerdeğe uğurlarken aynı zamanda kutsarlar kızla oğlanın yeni hayat yolculuğunu....

2. Sahne:

Zill-ü Hayal perdesinde gölgeleriyle can bulan gelin ve oğlan; gerdeğe girerken dedikoducu kadınlar kapı eşiğinde dinlerler bu iki genç ve saf hayatı. Yüz görümlüğü boynuna takılan gelin, eşinin olmaya hazırdır artık. Dışarıdan gelen silah sesleri de bunu müjdeler...

3. Sahne:

Gün olur devran döner. Hayat kaldığı yerden olanca hızıyla akmaya devam eder. Kadınlar gündelik işleri içinde yün eğirir, hamur yoğururlar.

Omuzlarında dünyanın işi, saymakla bitmez.

Çocuk doğurmaksa bütün işlerinden daha da önemlidir bu topraklarda.

Bebekli kadınların mutluluğu ve gururu bundandır. Dua edip şükretmeleri bundandır.

Ama ya doğuramazsa Gelin! Ya kısırca, ya kurumuş topraklar gibiyse rahmi.

Bir dedikodudur alır başını gider. Gelin kısırdır, uğursuzdur. Bereket getirmese çöle döndürür geldiği yeri. Kurutur kendisi gibi.

Vah ki ne vah haline!

4. Sahne:

Doğuramıyorsa bir hiçtir, yoktur tanrıdan başka sığınacak kimsesi...

Elleri gökyüzüne açılır çaresizce.

Günü geceye döner, kara gününün kara düşü başlar.

Ona düşün dernek kuranlar şimdi düşmanı olmuştur.

Her şey kuruyup giderken etrafında, toprağa kapanıp yakarır gelin.

Yakara yakara biter Gelin. Bittiği yerden adak ağacı olarak döner Gelin.

Can vermek için bir ağaçta can bulur O.

Üstünde kendi gibi talihsizlerin adadığı onlarca çaputla döner durur semahını.

Semahın pervazından* sancıyla düşer toprağa.

Gökyüzü yeryüzüne bir can daha vermeyi kabul etmiştir.

Baharın müjdecisi, doğanın uyanışı, bereketin bolluğun, soyun simgesi

Doğum başlar...

Uğruna adaklar adanan Doğum.

‘Hayat Ağacı’ çalışmasında ‘Dans Tiyatrosu’ açısından ele alınması gerekenler 3.ve 4.sahnelerdir. 3.Sahne, Anadolu’nun farklı yerlerinden alınan iş oyunlarından geleneksellik kaygısı güdülmeden oluşturulmuştur. Artvin’deki Teşi oyunu yün eğirmeyi anlatır. Sivas İş Halayında gündelik işi ve sonrasında hamama giden kadınların yıkanması ve geleneksel usullerle süslenmesi tasvir edilir. Gaziantep Terşi oyunu ise ekmek yapımını ve çocuk bakımını konu edinir. Ayrıca Malatya yöresinden Gavuş Vurma (Deme – Çevirme türkülerle ot biçme) sözsüz biçimde canlandırılmıştır. Bu sahnede daha çok verili adımlar kullanılmış, farklı yöre oyunları tek yöre tavrına büründürülmüştür.

Dördüncü sahne ise, gerçek ve gerçek üstü olanın iç içe geçirilmesi ile oluşturulmuştur. Kısırlık imgesi, tanrı, yakarış, şamanistik inançlar, metaforik bir

* Pervaz, Alevi Semahlarının hızlı bölümüdür. Semaha katılanlar kendi eksenlerinde ya da Samah’a katılanların oluşturduğu çember üzerinde (kimi zaman her iki durumda) hızla dönerler.

şekilde anlatılmıştır. Kısır olduğu düşünölen gelinin adak ağacına çaput bağlaması eylem olarak gösterilmez. Gördüğü kabusta kendisinin adak ağacına dönüşmesi, yeni bir hayat aradığı bu ağacın dalları arasında yaptığı astral yolculuk ve sonuçta hissettiği doğum sancıları mistik bir biçimde kurgulanmıştır.

Kâbus sahnesinde yer alan yüzleri ve elleri siyah örtölü kadınların, gelinin doğum sancularına eşlik ettikleri bölüm Van yöresinden seçilen Bablekan oyunundan esinlenilerek hazırlanmıştır. Oyunun tartımı değiştirilmiş, Martha Graham'ın 'kasılma ve gevşeme' tekniğı denenmiştir. 'Hayat Ağacı' konu seçimi ve işlenişi açısından Graham'ın ilk dönem çalışmalarına benzetilebilir.

"İnsanın kendini ifade etmeye başladığı ilk çağlardan itibaren sembollerle düşünme ve bunları kolektif belleğe işleme eğilimi olmuştur. Doğanın ve hayvanların insanın yaşamı üzerinde büyük etkisinin olması insanın kendini doğadaki diğer varlıklardan ayırmadığı bir dönem yaşamasını sağlamıştır. Animistik inançların hâkim olduğu bu dönem, sembollerin en yoğun yaşandığı zaman dilimi olmuştur."*¹¹⁸

Bu dönemde doğa olaylarına ve çevredeki nesnelere gerçeküstü güçler yüklenmiştir. Bunların en önemlilerinden biri ağaçtır:

*"Ulu ağaçlar Türk tarihinin her döneminde saygı görmüş, hayranlık uyandırmıştır. Özellikle yaşı büyük, pek çok koluyla göğe uzanan büyük ağaçlar bu saygıdan nasibini alır, yanlarından geçen insanlar diz çökerek onlara saygılarını sunarlardı (...) Anadolu'da da bu ağaç kültürünün kalıntıları yaşamaya devam etmektedir. Bazı yörelerde hastalıktan kurtulmak için ulu ağaçlar öpölür, onlara dokunulur, kadınlar kısrıktan kurtulmak için ağaçlara sarılır, kutsal sayılan ağacın yanında yere uzanılmaz, kutsal ağaçlar kesilmez."*¹¹⁹

Şamanlar için de ağacın özel bir önemi vardır. Şaman göksel yolculuğuna bir ağaç ya da direk aracılığıyla çıkar. Yakut mitolojisine göre insan ruhları gökteki bir ulu ağacın dalları arasında yaşarlar ve bir insan doğduğunda buradan bir kuş uçarak o insana can verir. Evren tasarımının temelini oluşturan 'dünya ağacı' ve hayat ağacı' şamanın yolculuğunu yaptığı gökyüzüne tırmandığı yerdir. Anadolu'ya uzanan bir başka inanış da günümüzde hâlâ yaşayan 'adık ağacı' inanışdır.¹²⁰

* Animizm: Her nesnenin bir ruhsal varlık tarafından yönetildiğini kabul eden öğretiler.

¹¹⁸ Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, s.215

¹¹⁹ **y.a.g.e.**, s.s, 215-216

¹²⁰ Bkz. **y.a.g.e.**, s. 216

3.3. 'SİMAVNALI ŞEYH BEDREDDİN' İÇİN ÖN OYUN

Yazan	: Orhan ASENSA
Yöneten	: Doğan YAĞCI
Müzik	: Tarkan ERKAN
Koreografi	: Ö. Barbaros ÜNLÜ Tarkan ERKAN
Giysi Tasarımı	: Ebru Çulpan
Topluluk	: İzmir Devlet Tiyatrosu
İlk Temsil	: Ekim 2007
Süre	: 2'

Yazarın tragedya tekniğiyle hazırladığı eser, söze ve uzun tiratlara dayalıdır. Oyunun yazıldığı dönemin Türkiye'deki toplumsal ve siyasal yapısı günümüzden çok farklıdır. Bu nedenle günümüz seyircisinin sıkılmadan izleyebileceği bir rejî tasarımı hedeflenmiş, yaklaşık otuz sayfalık kısaltma yapılmış, kısaltılan yerlerde anlatılanlar oyunun dramaturgu tarafından şarkı sözlerine çevrilmiş, oyun orijinalinden farklı olarak müzikli ve danslı hale getirilmiştir. Ayrıca oyunun girişine yazarın mesajını ve yönetmenin bakış açısını içeren, halk- emek- inanç temaları üzerine kurulmuş iki dakikalık danslı bir ön oyun eklenmiştir. Oyun geliştikçe temalar aydınlanmaktadır.

3.4. KOY-U KIRMIZI

Müzik	: Tarkan ERKAN Serdar KASTELLİ Barbaros BOZKIR
Koreografi	: Ö. Barbaros ÜNLÜ Sema ERKAN Ferruh ÖZDİNÇER
Libretto	: Murat TUNCAY
Görüntü Tasarımı	: Ferruh ÖZDİNÇER
Giysi Tasarımı	: Talih BURUNCUK
Topluluk	: “EKİN” Topluluğu
İlk Temsil	: Mart 2006
Süre	: 20’

“Ölüm denizden geldi Çanakkale’ye
Kuşun kanadında hüznün
Namlunun karasında zulüm gördük.
Yürüyün aslanlar dediler, yürüdük
Ölümün içinden, ölümün üstüne
Kimi kolunu verdi, kimi bacağına
Kimi yirmi, kimi otuz yılını
Bir taze nesil ektik
Boğaz’ın dağına taşına
Özgür ve onurlu yaşasın diye
Bu toprağın çocukları yarın...”¹²¹

¹²¹ Murat TUNCAY tarafından yazılan “Çanakkale Çanakkale” Oratoryosu’ndan

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen
Geleneksel Türk Halk Dansları

1. Sahne

<u>Oyun</u>	<u>Yöresi</u>
- KOZANGEL	(TRABZON)
- BEYLERBEYİ KARŞILAMASI	(EDİRNE)
- REŞKO	(KİLİS)
- AĞIR GOVENT (KÖVENK)	(BİTLİS)
- HEZİN HEZİN	(AFYON)

2. Sahne

<u>Oyun</u>	<u>Yöresi</u>
- AVREŞ	(ELAZIĞ)
- BIÇAK OYUNU	(TURGUTLU)
- DİZ PEŞREVİ	(BURSA KILIÇ-KALKAN)
- HOROMİ	(ARTVİN)
- KOCAARAP	(AYDIN)
- KOSTAK ALİ	(İZMİR)
- HANTUMAN	(İZMİR)
- HEZİN HEZİN	(AFYON)

1.Sahne Karadeniz Bölgesi'nde bir tarlada çalışan çifti anlatmak için Kozangel oyunu kullanılmıştır. Bu oyun araştırmacılar tarafından yanlış gözle değerlendirilmiş, Karadeniz'in dalgalarına benzetilmiştir. Oysa Karadeniz'i betimleyen oyun Horon Kurma oyunudur. Kıyıya gelen dalgaların sahilden geri çekilişi ya da kayalara çarpıp dağılmasını bu oyunda görürüz. Kozangel oyunu ise tarım etkinliğine aittir. Toprağın havalandırılması sırasında kullanılan tahtadan yapılan aracın çalışması ve sert bir bölgeye yada taşa geldiğinde silkelenerek topraktan çıkarılmasını anlatır. Yörenin coğrafi yapısı gereği ekilebilir alanların çok

sarp oluşu bireyler arasında imeceyi zorunlu kılmaktadır. Yukarıda anlatılan işi yan yana yapan insanların görüntüsü bu oyunun doğuşu hakkında açıklayıcıdır. İnceledikleri kültürün doğal üyesi olmayan araştırmacıların geleneksel danslara dışarıdan bakarak (etik bakış) yaptıkları açıklamalar geçmişte de yanlışlıklara neden olmuş ve antropologlar tarafından katılımlı gözlemle çözümlenebilmişlerdir.

Tanımadığı bir kültür topluluğu üzerinde araştırma yapmağa hazırlanan antropoloğun programındaki ilk işi, o topluluğa bir gözlemci olarak katılmanın yollarını aramaktır. Yaşamı onların yaşadığı gibi yaşamak, dünyayı onların gözünden görmeğe çalışmak öncelikli amaçtır. Araştırmacı, kendi dünya görüşü ve değerler dizgesinin kısıtlayıcılığından kurtulmak zorundadır. Farklı bir yaşam düzeni ve onun düzeneklerini, yine onun kendi yapısal bütünlüğü içinde kavrayabilmenin önkoşulu budur. Yani, katılmak ve içerden gözlemlemek gereklidir. Araştırma metodolojisinde bu tür bir yaklaşım, antropolojide emik bakış açısını temsil eder.

Yine birinci sahnede askere uğurlanan gencin başına kına yakılması (yani halk inanışında vatana kurban edilmesi) Afyon **Hezin Hezin** oyununun adımları ile belli belirsiz gerçekleştirilmekte, seyirciye tam olarak açıklanmamaktadır. Oyunun son bölümünde gencin ölümüne çok yaklaştığı bir sırada kına yakma işleminin gerçekleştirildiği film gösterilerek konu açıklığa kavuşturulmakta ve sentimental etki yaratılmaktadır.

Elazığ yöresi **Avreş** oyunu, yörenin gençlerini askere uğurlarken icra edilir. Oyunun hareketleri acemilik eğitimindeki temel yürüyüşlerin abartılarak taklit edilmesidir. Birinci sahnede bu oyun yurdun dört bir tarafından toplanan redif taburlarının (gönüllü askerlerin) talimini göstermek için kullanılmıştır.

Final sahnesinde ise dört katmanlı bir anlatım amaçlanmıştır. Şahadet mertebesine yükselmiş askerlerin oluşturduğu figürler, arkadaki perdeye yansıyan Çanakkale Şehitlik Abidesi, fonda duyulan (sözleri M.Akif Ersoy'un 'Çanakkale Şehitleri' şiirinden alınan) bir arya ve yine perdeye yansıyan şiir eş zamanlı olarak izleyiciye sunulmaktadır. Her izleyici belleğindeki Çanakkale efsanesi ile sahneden

yansıyanı duygusal bir kavrayışla değerlendirmektedir. Bu türden katmanlı anlatımlara 'Dans Tiyatrosu' estetiğinde sıklıkla rastlanmaktadır.

3.5. BİR ULUS YARATMAK

Müzik Düzenleme	: Tarkan ERKAN Serdar KASTELLİ Barbaros BOZKIR
Koreografi	: Ö. Barbaros ÜNLÜ
Libretto	: Ö. Barbaros ÜNLÜ; Banu AKIN
Görüntü Tasarımı	: Ferruh ÖZDİNÇER
Işık Tasarımı	: Ferruh ÖZDİNÇER
Giysi Tasarımı	: Çiğli Halk Eğitim Merkezi
Topluluk	: Çiğli Halk Eğitim Merkezi Dansçıları EGE DANS Topluluğu
İlk Temsil	: Haziran 2007
Süre	: 45'

Bir Ulus Yaratmak adlı dans tiyatrosu çalışması, Çiğli Halk Eğitim Merkezi'nin yılsonu gösterisi olarak, seyirci profili de göz önüne alınarak tasarlanmıştır. Planlandığı tarihte tek temsil oynanmış ve filme alınmıştır. Burada kırk beş dakikalık gösterim içerisinde “dans tiyatrosu” mantığına en uygun olarak değerlendirilebilecek bölüm dokuzuncu sahnedir. Bu nedenle her sahneden özet görüntüler verilirken bu sahnenin tamamı DVD içinde yer almıştır.

1. Sahne

Mondros Ateşkes Antlaşması ile parçalanmış vatan, ulusal isyanın arifesindeki Anadolu halkı...

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen
Geleneksel Türk Halk Dansları

<u>Oyun</u>	<u>Yöresi</u>
- TAM KABA	(GAZİANTEP)
- UZUNDERE	(ERZURUM)
- KABADAYI	(EDİRNE)
-KIRMIZI BUĞDAY	(İZMİR)

2. Sahne

Ödemiş'te efelerin isyanı... Kuvayi Milliye doğuyor...

3. Sahne

Kastamonu'da ilk kadın mitingi...

4. Sahne

Meclisin kuruluşu, düzenli ordu ve Sakarya Zaferi...

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen

Geleneksel Türk Halk Dansları

Oyun

Yöresi

- MİSKET

(ANKARA)

5. Sahne

Cumhuriyetin ilanı, şapka ve kıyafet devrimi

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen Danslar

- TANGO

6. Sahne

Kadının taassuptan kurtuluşu ve kamusal alanda görülmeye başlanması...

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen

Geleneksel Türk Halk Dansları

Oyun

Yöresi

- KEZBAN YENGE

(BURDUR)

- SARI ÇİÇEK

(ARTVİN)

7. Sahne

Sanayi devrimi...

8. Sahne

Ata'nın ölümü...

9. Sahne

Yanık Ömer...

Atatürk'e göre; Kurtuluş Savaşı'nın librettosudur Yanık Ömer Türküsü.

Safiye Ayla'nın sesinden, taş plağın cızırtısıyla yankılanan türkü; bir ulusun kurtuluşuna şahitlik eder gibidir.

Her savaştan bir yara taşıyan Yanık Ömer; bu yaralarla güçlenmiş, bu yaralarla dönmüştür köyüne.

Tıpkı her savaştan, Türkiye Cumhuriyeti'nin başlangıcına yol almış olarak çıkan Mustafa Kemal gibi.

Yanık Ömer'in savaşı, Mustafa Kemal'in savaşıdır.

Mustafa Kemal'in savaşı. Yanık Ömer'in savaşı.

Köylüsüyle, işçisiyle, kadınıyla erkeğiyle aynı son için çalışan bu memleketin insanıdır onlar.

Doğu'dan Batı'ya, Batı'dan Doğu'ya vardırırlar ve çokturlar.

.....

Siperleri aşip sevdiğine kavuşan Ömer için vatan görevi bitmiştir.

Zaferlerin başında yürüyen Mustafa Kemal için ise; Cumhuriyet'i kurunca tamamlanır vatan görevi.

Yanık Ömer, Mustafa Kemal'dir;

Mustafa Kemal, Yanık Ömer...

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen

Geleneksel Türk Halk Dansları

Oyun

- MARO HALAYI

- POMAK GAYDASI

Yöresi

(SİVAS)

(EDİRNE)

10. Sahne

Ülkenin sanatla dirilişi...

Koreografi Sırasında Kullanılan-Esinlenen Danslar

- ARJANTIN TANGOSU

- TEMEL BALE ADIMLARINDAN KURULU DÜET

Dokuzuncu sahnede, Safiye Ayla'nın taş plaktan gelen sesi ile bir döneme gönderme yapılır. Perdeye Atatürk'ün cenaze töreninden görüntüler yansıtılır. Katafalkın önünden saygı geçidi yapan halk sahnedeki halaya katılmaktadır. Çünkü Safiye Ayla'nın sesinden işitilen türkü Yanık Ömer'in savaştan köyüne dönüşünü ve düğününü anlatır. Düğün ve matem karşıt temaları iç içe geçirilir, Yanık Ömer ve Atatürk arasında manevi bir bağ kurulur.

Düğün halayı için Sivas yöresinden Maro halayı seçilmiştir. Oyunun orjinalindeki el hareketleri şöyle tarif edilebilir: Eller omuz başlarına yaklaştırılır, vücuttan uzak noktada alkış pozisyonunda birleştirilir. Bu hareket 9.sahnede başın kederle iki el arasına alınması ve öne uzatılması olarak değiştirilmiştir. Aynı şekilde Pomak Gaydası'nın sağ ve sol tarafa gövde ile yapılan yaylanması bir yılgınlık iç aksiyonu ile yorumlanmıştır. Neşeyi ve coşkuyu barındıran halay formu, keder ve yılgınlık gösterisine dönüştürülmüştür. Ancak, fonda işitilen türkü düğünü anlatmaya devam etmektedir. Karşıtlık prensibi ile oluşturulan imgeler, ses, metin, film, dans ile iç içe geçirilmiştir. Bu durum 'Dans Tiyatrosu'nun' temel tekniklerinden birisidir.

3. 6. İZMİR DEVLET OPERA VE BALESİ DANCILARIYLA YAPILAN DENEYSEL ÇALIŞMALAR

Söz konusu çalışma Banu Çelen, Ilgaz Erdağ, ve Tolga Ergen'in gönüllü katılımlarıyla Nisan 2008 de İZDOB küçük stüdyosunda gerçekleşmiştir. Modern dansa hareket üretmek amacıyla kullanılan tekniklerden biri, seçilen bir tema üzerinde doğaçlamalar yapmak ya da bir hareket cümlesini – kimi zamanda bir motifi- tema olarak kabul edip onun manüpülasyonlarını aramaktır. Biz de Anadolu danslarından farklı adım karakterine sahip yörelerin repertuarından adım cümleleri ve motifler seçtik. Kısa süreli bir öğretimden sonra (5 dakika gibi) seçtiğimiz hareketleri bir tema kabul eden doğaçlama çalışmalar yapıldı ve filme alındı. Bu süreçte bir isteğimiz de dansçıların yeni kontaklar (temaslar) denemesi oldu. Seçilen yerel danslar:

- KOCA ARAP ZEYBEĞİ (AYDIN)
- TAVAS ZEYBEĞİ (DENİZLİ)
- SERENLER ZEYBEĞİ (BURDUR)
- REŞKO (KİLİS)
- ÇAYA VARDIM (SİLİFKE)
- PORTAKAL ZEYBEĞİ (SİLİFKE)
- GARZANE (BİTLİS)
- BERENÇE (MAKEDONYA GÖÇMENLERİ-İZMİR/ALTINDAĞ)
- GİRESUN SALLAMASI (GİRESUN/ ORDU)

SONUÇ

Batı dans tarihi içinde ifade ile teknik virtüöziteyi, saltık (pure) dans ile teatral olan arasındaki ilişkiyi ve bu süreçte geleneksel dansların yerini anlamaya yönelik bir çalışma bize aşağıdaki sonuçları vermiştir:

Köylü dansları, Avrupa'da kent kültürünün başlaması ve Rönesans idealleri ile birlikte sanatsal bir eyleme dönüşmüş, saray kültürü içerisinde estetize edilerek balenin doğuşuna kaynaklık etmiştir. Bale sanatı içerisinde anlatımcılık ve teknik virtüözite her zaman yandaş bulan iki ana eğilim olmuştur. Kimi zaman Antik Yunan ideallerini, kimi zaman da Roma Dönemi pandomim sanatını yeniden hayata geçirme düşüncesi ile oluşan dönemin dramatik anlayışının başarısı yaratılan eserlerin sentimental (duygusal) gücü ile de değerlendirilmiştir.

Baleyi diğer sanatlardan bağımsız, kendine yeter bir sanat dalı haline getirme amacıyla yola çıkan öncü koreograflar, dönemin ünlü tiyatro yönetmenleri ile birlikte çalışmışlardır. Yetersiz kaldıkları anlarda dans tekniğini oyunculuk yeteneği ile birleştirebilmiş dansçılar onlar için kurtarıcı olmuştur. Aynı zamanda bir besteci olan koreograflar da ortaya çıkmış, müziğin dramatik anlatımdaki gücünden yararlanmışlardır. Pandomimin ve teatral olanın dansın önüne geçtiği çalışmalarda seyirci tepkisini göstermiş ve dans isteğini de dile getirmiştir. Böylelikle iki ana eğilimin ustaca dengelenmesi gerektiğini anlayan koreograflar birer dans yönetmenine dönüşmüş, farklı türleri birleştirerek başarıya ulaşmışlardır. Teknik virtüözitenin gelişmesi, dansçı oyuncular ve baleye yeni konuları ele alabilme yeteneğini kazandıran koreograflar birleşerek baleyi altın çağına taşımışlardır. Ancak herşeyin yolunda gittiği düşünülürken Modernizm ortaya çıkar.

Daha iyi bir dünya ülküsü ile yola çıkan modernist eğilimin insan tasarımında romantik olana yer yoktur. Dans sanatçıları, Orta Çağ Şövalye Romansları ve Rönesans saray kültürü içerisinde şekillenmiş olan balenin yeni insanın dramını yansıtamayacağını söylerler ve balenin biçim anlayışına ve havada geçen bir eylem oluşuna toptan karşı çıkarlar, yer çekimini ve zemini farkederek. Varolan dramatik

yapıyı hiç dramatik olmayan yeni bir yapı ile bozarak daha önce görülmemiş bir tiyatroya ulaşırlar. Yeni insanın durumunu bu koşullar altında açıklamaya çalışan bu yeni estetik kategoriye ‘Modern Dans’ denmiştir.

Yaşanan her iki dünya savaşı rasyonel aklın sorgulanmasına ve evrenselci projelerin çökmesine neden olmuştur. Dans sanatı da ortaya çıkan bu kaos ortamından etkilenmiş, çok geçmeden dansı müzikten, edebiyattan ve anlatımdan ayrı düşünen ancak virtüöziteye de hiç önem vermeyen ‘Post Modern Dans’ düşüncesi gelişmiştir. Toplumsal sorunlardan yalıtılmış bu yeni form rastlantıya ve hareketin uzamla ilişkisine önem verir. Ancak, bu süreçte de çağdaş insanın durumunu dans ile anlatmaya çalışan teatral eğilimler devam eder. Almanya’da ortaya çıkan, dışavurumcu dans anlayışından beslenmiş ve epik tiyatronun mirasını paylaşan, çağdaş insanın kapitalizm tarafından parçalanmış yapısını yine parçalı bir estetikle gösteren ‘Tanztheater’ (Dans Tiyatrosu) bunların en ünlüsüdür.

Bu estetik kategori içinde yeni ifade olanakları denenirken, dansın gündelik jestlere ve hatta eylemsizliğe tercih edilmesi yeni tartışmalar başlatmıştır. Bunun sonucunda dansın temel bileşeni olan hareketi, bağımsız bir sanatsal eylem olarak görme düşüncesi belirir. Son dönemde bireysel yönelişlerin çeşitlenmesi ve her geçen gün sayılarının artması eski kategori anlayışını da geçersiz kılmaktadır.

Geleneksel danslar ise tüm bu süreçte varolmuş ve sahne dansına sürekli kaynak teşkil etmiştir. Bu danslar ‘Romantik’ dönemde sahnelenen balelerin son perdesinde kendisine gösterilen yeri almıştır. Yeni hareket ihtiyacı duyulduğunda ise geriye dönerek bakılacak bir adım arşivi olmuştur. Toplumcu gerçekçi anlayış sözkonusu olduğunda ise sınıfsız kaynaşmış bir kitleyi temsil etmek adına balenin önüne geçmiştir. Ayrıca tarihi uluslaşma hareketleri ile birlikte başlayan “Halk Bilimi” çalışmaları ile derlenmiş, canlandırma (revival) hareketleri ile bir sahne gösterisine dönüştürülmüştür. Bu gösteri geleneği günümüzde de devam etmektedir.

Tez çalışmamızın diğer bölümünü oluşturan Anadolu danslarının antropolojik perspektiften değerlendirilmesi ise şu ipuçlarını vermiştir:

Çağdaş antropolojinin eşitlikçi bakış açısı bize batılı dans formları ile Anadolu dansları arasında bir üstünlük farkı olmadığını hatırlatmıştır. Yine bu yaklaşıma göre dansın ilkel ve gelişmiş ayrımı yapılamaz. Tüm danslar kendi dönemleri ve kültürel bağlamları ile değerlendirilmelidir. Hepsinin içinde var oldukları toplumda değişik işlevleri olmuştur. Eğlence bunlardan sadece biridir fakat ilk amacı değildir. Geleneksel dansların amacı öncelikle topluluğun duygularını yeniden üretmek, sürekli kılmak ve güvende tutmaktır. Bireyin semboller dünyası ile arasında bir iletişim aracıdır. Bu danslar beraberinde bir tarihi ve yaşanmışlığı somutlaştırır, dans eden topluluğun kolektif belleğini taşır. Gündelik yaşamın içinde ancak gündelikten farklı bir duygusal boyutta yer alır. Yalnızca dans edenlere değil izleyenlere yani inananlara da tavsiyelerde bulunur. Dans Antropolojisinin bir yaklaşımı da dansı seyircisi ile birlikte ele almaktır. Geleneksel danslar doğal ortamlarında yazıya ve kayda geçirilmezler. Somut olmayan kültür ürünleri sayılırlar ve sözlü kültürle ortak özellikler de taşırlar. Sözlü kültür belleğe güvenir, anımsanabilmesi için tekrarlara ve bu tekrarların oturacağı bir ritme ihtiyaç vardır. Bu durum geleneksel danslar için de geçerlidir. Anadolu insanının aynı dansları defalarca sıkılmadan icra etmesinin ve izlemesinin nedeni budur. Oyuncular ile diğer oyuncular arasında ya da izleyenler arasında duygudaşlığa dayanan bir ilişki söz konusudur. Bu duygular yolu ile kolektif bellek sürekli tazelenmektedir.

Bu bilgiler ışığında, Türkiye de kent seyircisi için, bir ‘dans tiyatrosu’ modeli önerilirken, cumhuriyet tarihi içinde yaygın ve örgün eğitimde sürekli yer alan ve ülkenin pek çok yerinde tanınan bir hareket sistemine dönüşen ‘Türk Halk Oyunları’ adımları çıkış noktası alınmıştır. Kültürel olarak kodlanmış beden dilini taşıyan bu adımlarla hedef seyirci kitlesi aynı hareket mirasını paylaşmaktadır. İzleyici sahne üzerindeki eylemle kinestetik (devim duyumsal) bir empati kurabilirse iletişim kanalları kendiliğinden açılır tema yada temalar anlaşılır hale gelir. Yazarın, yönetmenin ya da koreografin iletmek istediği mesaj yerini bulur. Bu nedenle sözlü kültürün duygudaşlık yoluyla iletişime geçen bireyleri için bir ‘dans tiyatrosu’ kurgusu yapılırken, onların kültürel kodlarında bulunan hareket sistemi ve geleneksel danslar, en elverişli koreografi malzemesidir.

EKLER

EK 1: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü tarafından sahnelenen ‘Dağlarda Kar Sesi’ adlı dans tiyatrosu çalışma krokisinden bir bölüm.

6. BÖLÜM

Tema:

...Yola koyuldular, sanki hiç aceleleri yokmuş...sanki balığa çıkarmış gibi...dağlarda, kar sesi...aradılar...her kuytuyu... ağır ağır...dağlarda, kar sesi...

Yararlanılan Dans: Orta Batum

Alt-Metin:

At binip, yükselen dik yamaçlı sıradağlara sürdüler....Aradıkları balık, yüreklerinde taşıdıkları coşku değildi artık... Gözleri düzlükte, bayırda çatılmış birkaç çalı, yanan bir ateş aranıyordu... ve kafalarında o kızın son fotoğrafı...

yola koyuldular

temel eylem
aradılar

her kuytuyu

ağır, ağır...hiç aceleleri yokmuş...sanki balığa çıkarmış gibi ağır, ağır...dağlarda, kar sesi...

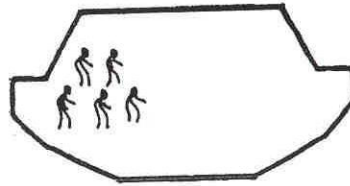
duygusal arkaplana gönderme

aranılan mekanlara ilişkin fiziksel çevre betimlenebilir.

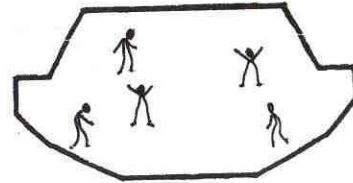
- dağa çıkarlar
- düzlüğe inerler
- uçurumdan geçerler
- sazlıkları ararlar...

Ağlardan oluşan dekor bu sahne başında sahneden kaldırılır.

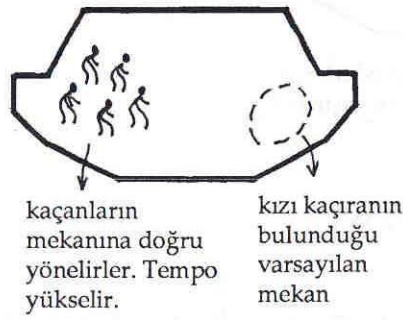
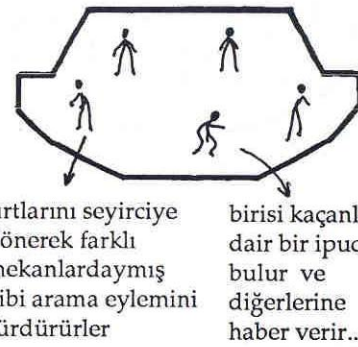
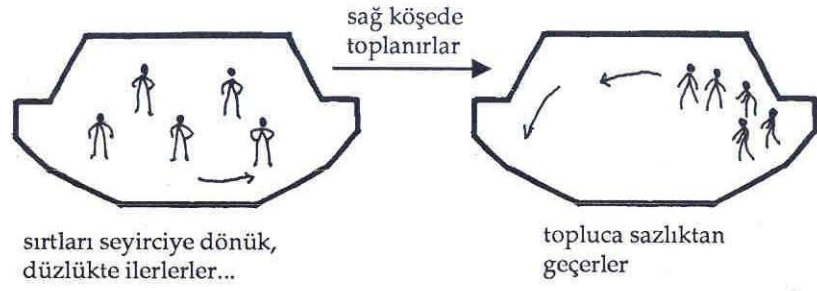
ritm: 5/8



at figürleriyle ilerleyen balıkçılar



atlılar yayılır...belli anlarda imgesel olarak birer ikişer dağa dönüşürler.



İŞIK SÖNER¹²²

¹²² Taner KOÇAK, Mutlu ÖZTÜRK, Cemal DEMİRCİOĞLU, "Büfk Dans Birimi: İki Gösteri Deneyimi ve Bazı sonuçlar", **Folklorla Doğru Dans Müzik Kültür Çeviri/Araştırma Dergisi**, Ekim 1990, Boğaziçi Matbaası, Sayı: 60, İstanbul, ss: 132-133.

OYNAYANLAR

9⁹ ♣ : Deli kız (Serbest: Bağdaş kurmuş oturuyor)

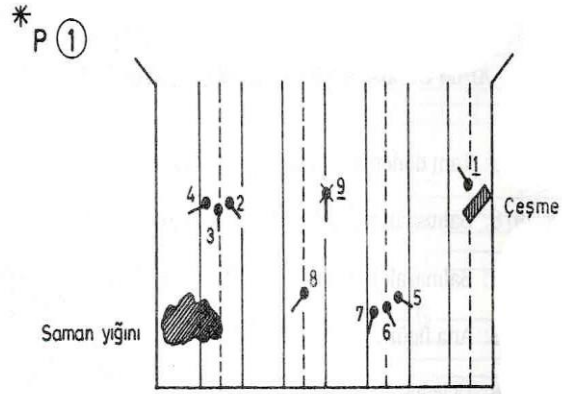
9¹ ♣ : " Serbest: Çeşme başında- ayakta"

9^{2,3,4} ♣ : " Serbest oturmuş beştaş oynayan 3 kız"

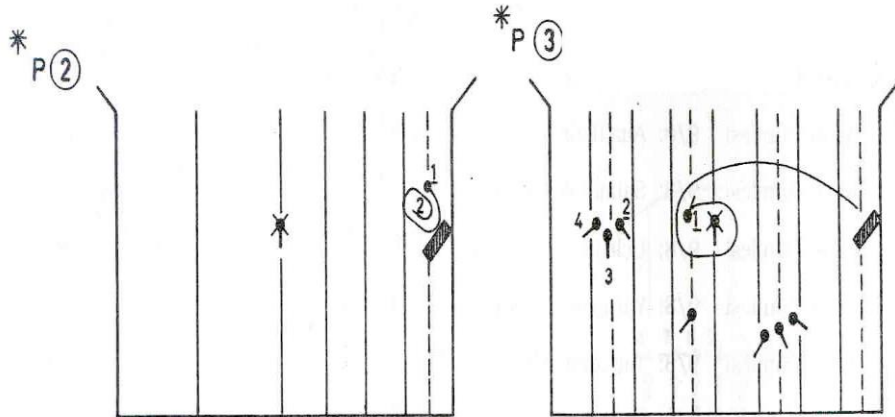
9⁸ ♣ : " Serbest: Umarsız ve ayakta duruyor"

9^{5,6,7} ♣ : " Serbest oturmuş dedikodu yapan 3 kız"

K Ö Y M E Y D A N I



$$\begin{array}{r} (9^{4,3,2}) \quad 3 \times 2,5 = 7,5 \\ \quad \quad \quad 1 \times 0,5 = 0,5 \\ \hline \quad \quad \quad + 8 \end{array} \qquad \begin{array}{r} (9^{7,6,5}) \quad 3 \times 1,5 = 4,5 \\ \quad \quad \quad 1 \times 3,5 = 3,5 \\ \hline \quad \quad \quad - 8 \end{array}$$



Perde|

9 ↑ *P ① 9 ↑ Hareketsiz duruyor

Sipsi müzigi (1 dakika)

HATÇEM

(9/8) 1-12 ③

g⁹ 4 (2,2,2,3) E E Gör; ↑ till * A

g¹ 1.2 1.10

*P ② ② 1 *P ③ ③ 1

g^{2.8} 1.7 - Bekle Serbest hareketlerle till * Gör; ↑¹ ve ↑²

✱

g¹ A A A

g² ④ A Y A Ğ A K A L K ↑ ve ↑¹ B A K

Diğerleri g^{3.4} ⑤ A Y A Ğ A K A L K

g^{5,6,7} BİR BİRLERİNE * ve ↑¹ GÖSTER till * *

g⁸ HÂLÂ KAVİTSİZ DİR till * *

✱

g¹

g^{2,3,4} ✱ ve 1 B A K

g^{5,8} ✱ P 4 (4) A

g^{5,6,7} Serbest; ayağa kalk

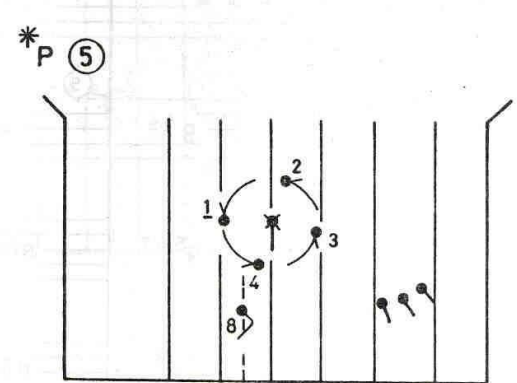
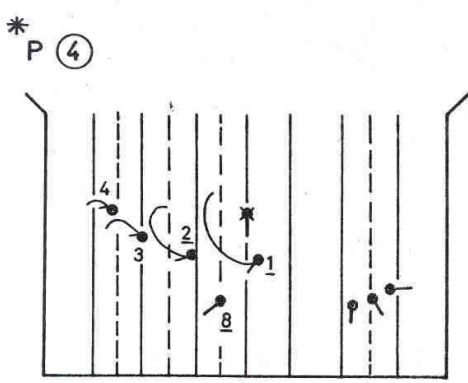
g⁸ Serbest; belli etmeden seyrederek..... ✱ ✱

✱

g^{1,2,3,4}

g^{5,6,7} ✱ P 5 (5) 1 4 A

g⁸ (10) Kasık calarak eslik ederler..... ✱ A



13 1-8

g¹⁻⁴ 5

*P ⑥

g^{5,6,7} 3

3

g⁸ ** -1

18 ④

AYAĞA KALK ve KAŞIKLA EŞLİK E T.....

g¹⁻⁴

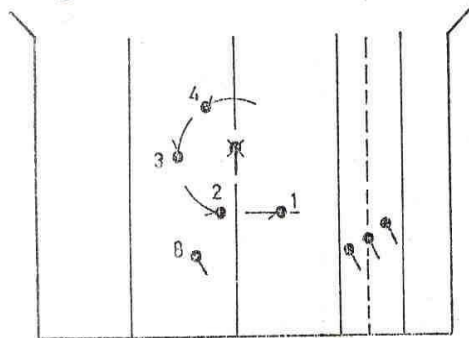
g^{5,6,7}

Serbest aksiyon;

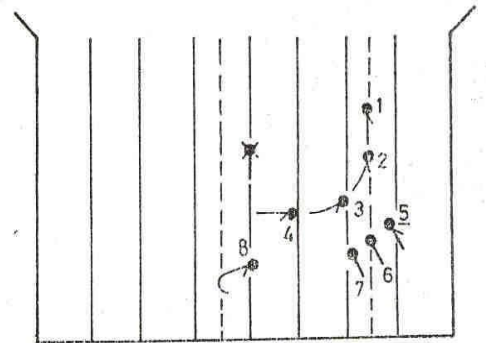
g⁸ -"Benim başım kel mi?"-

*P ⑦

*P ⑥



*P ⑦

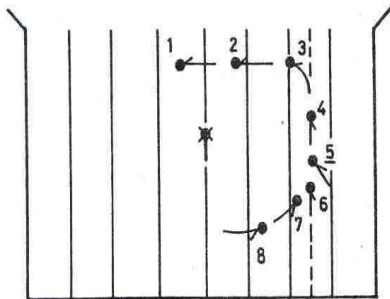


19

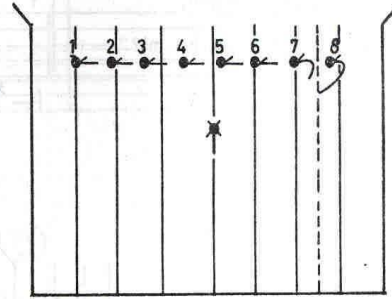
23

28

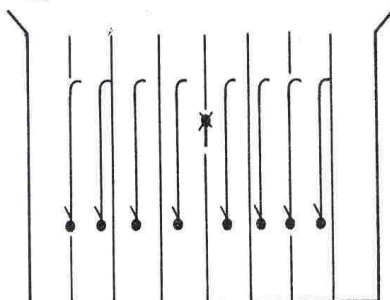
*P ⑧



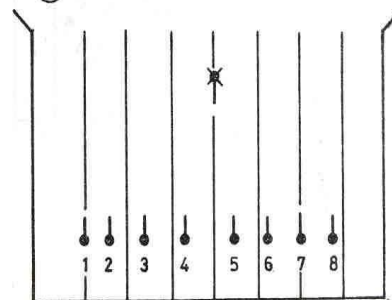
*P ⑨

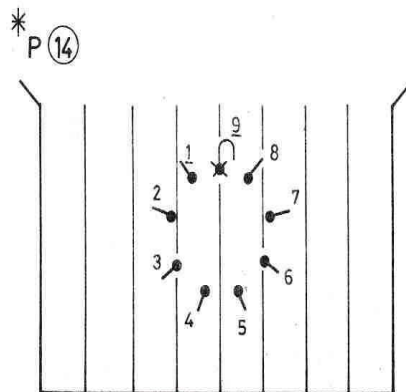
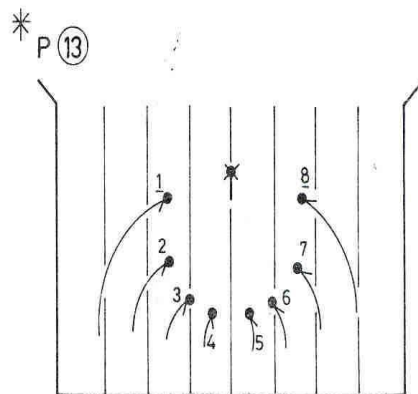
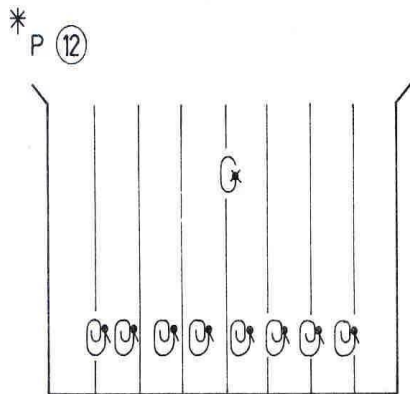
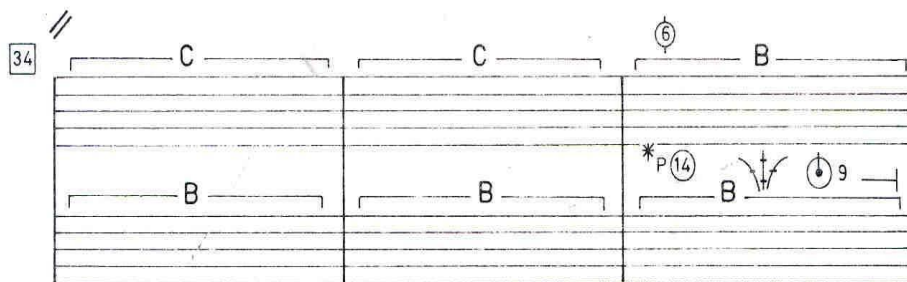
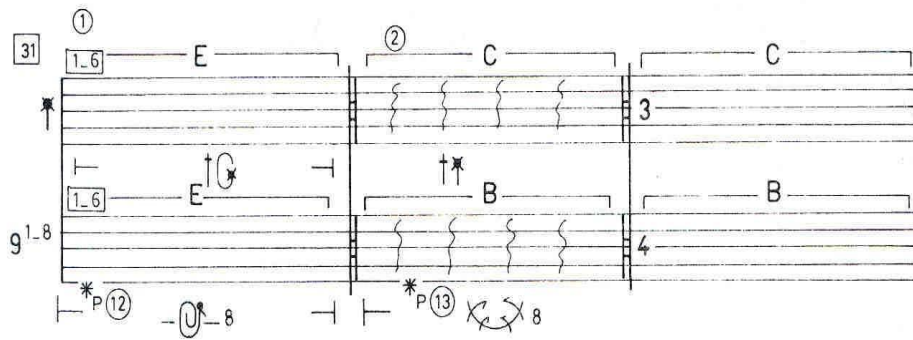


*P ⑩



*P ⑪





A B C C

gibi büyük ve sert ziplamalar

2

8f

E 1,8 E 1,8

2

C

Deli kız kendinden geçmiş gibi zıplar ve

E 1,8

8f

f

YERE YIKILIR

*P (19)

Deli kıza bak

1. Bölümün sonu

*P (19)

IŞIK SÖNER¹²³

¹²³ Suna EDEN ŞENEL, **Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı**, 4. Kitap, Levent Müzikvi Yayınları, İzmir, 1994, ss: 94-101.

GÖRSEL EKLER LİSTESİ

1. **Mirkut** : DVD içinde 1.09'.28"de yer almaktadır.
Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu dansçıları ve Kardeş Türküler Müzik Gurubu'nun ortak çalışmasıdır. Ezel Akay tarafından filme alınmıştır. Doğu ve Güneydoğu Anadolu'dan tarla işçilerinin çalışma hareketleri stilize edilmiş, metinle birleştiğinde 'dans tiyatrosu' özelliği kazanmıştır.
2. **Çek Cumhuriyetinde yapılan çalışmalar** : DVD içinde 1.12'.05"de yer almaktadır.
Çekoslovakya döneminde köylülerden yapılan derleme çalışmaları bunların uluslaşma hareketi içerisinde sahneye taşınması, sonrasında kurulan devlet destekli profesyonel guruplarda dansların yeni temaları anlatacak şekilde stilizasyonu özet şekilde sunulmaktadır. 1.14'.18"deki bölüm İZDOB'de yaptığımız çalışma ile aynı düşüncede gerçekleştirildiği için bizim için ayrı bir önem taşımaktadır. Halk dansı adımları modern dans teknikleri ile stilize edilmiş şekilde sunulmaktadır.
3. **Akram Khan** : DVD içinde 1.16'.23"de yer almaktadır.
Hint asıllı İngiliz 'çağdaş dans' sanatçısı Akram Khan geleneksel Hint dansı 'Kathak' taki sembolik hareketlerin anlamlarını açıklıyor.
4. **Akram Khan** : DVD içinde 1.17'.17"de yer almaktadır.
Akram Khan, Guru'su (bir meslek gurubunun en usta kişisi) ile 'Kathak' dansını icra ediyor.
5. **Akram Khan ve Grubu** : DVD içinde 1.17'.50"de yer almaktadır.
'Kathak' dansının müzikal yapısı ile çağdaş deneme.
6. **Hint kadın dansçı** : DVD içinde 1.18'.09"de yer almaktadır.
Geleneksel Hint dansı tekniği ve batılı modern dans tekniği ile füzyon bir çalışma.
7. **Akram Khan ve Sidi Larbi Cherkaoui**: DVD içinde 1.19'.55"de yer almaktadır.
Akram Khan ve Fas asıllı Belçika'lı dansçı Sidi Larbi 'Zero Degree' isimli çalışmada çağımızın hastalığı olarak gösterilen iletişimsizlik temasını işliyorlar.
8. **Sidi Larbi** : DVD içinde 1.21'.33"de yer almaktadır.
Sidi Larbi'nin kültürler arası (inter cultural) çalışmasına bir örnek : 'Sutra'

KAYNAKLAR

Kitaplar

ADSHEAD-Lansdale, Janet; LAYSON, June; **Dance History**, Second edition, Routledge, USA and Canada 1994, 289 S.

AKBIYIK, Abuzer; **Şanlıurfa Halk Oyunları**, Şurhoy Yayınları-2, Altındağ Matbaacılık, Şanlıurfa 1989, 115 S.

AKSAN, Şebnem Selışık; ERTEM, Gurur; **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Boğaziçi Üniversitesi Yayinevi, İstanbul 2007, 308 S.

AND, Metin; **Gönlü Yüce Türk**, Dost Yayınevi, Ankara 1958, 88 S.

AND, Metin; **Türk Köylü Dansları**, İzlem Yayınları: 26, İstanbul 1964, 112 S.

AND, Metin; **Geleneksel Türk Tiyatrosu**, Anka Ofset A.Ş., İstanbul 1985.

AND, Metin; “Halk Oyunlarımızın Sahneye Uygulanması”, **Türkiye’de İlk Halk Oyunları Semineri**, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul, Aralık 1996.

AND, Metin; **Oyun ve Büyü**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 1974.

ATILCAN, İhsan Coşkun; **Erzurum Barları ve Yöresel Giysileri**, Erzurumlular Kültür ve Dayanışma Vakfı Yayınları, İstanbul, 1991.

AU, Susan; **Ballet and Modern Dance**, Thames and Hudson: London 1988.

- AYDIN, Cengiz; **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, Ege Üniversitesi Basımevi, 1992, 103 S.
- AYDIN, Cengiz; **Halk Oyunları**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları: 3737, Ankara 2002, 120 S.
- BARIN, Nasuh; **Batı Dans Tarihi**, Kültür Bakanlığı Yayınları: 2315, Ankara 1999, 284 S.
- CİHANOĞLU, Selim; **Trabzon'da Oynanan Horonlar**, Eser Ofset, Trabzon 1997, 128 S.
- COHEN, Selma Jeanne; MATHESON, Katy; **Dance As a Theatre Art: Source Readings in Dance History From 1581 to The Present**, Princeton Book Company, NJ, 1992
- COPELAND, Roger; COHEN, Marshall; **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**, Oxford University Press, 1983., 582 S.
- ÇİNE, Hamit; **Burdur'dan Damlalar**, Uyan Matbaası, İzmir 1989.
- DALY, Ann; **Critical Gestures Writings on Dance And Culture**, Wesleyan University Press, USA, 2002, 378 S.
- DELEON, Jak; **Düşten Düşünceye**, İmge Yayıncılık, İstanbul 1985, 276 S.
- DELEON, Jak; **100 Turkish Ballets**, Siemens Leasing, Tıglat Matbaacılık, İstanbul, 1998, 212 S.
- DEMİRSİPAHİ, Cemil; **Türk Halk Oyunları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları:148, Ankara 1975.

DORSON, R.M.; **Günümüz Folklor Kuramları**, Çev. Nermin Ulutaş, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları: 33, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1984, 60 S.

EKİCİ, Metin; **Halk Bilgisi (Folklor) Derleme ve İnceleme Yöntemleri**, Geleneksel Yayınları, Ank., 2004, 128 S.

EROĞLU, Türker; **Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Halk Oyunları ve Halayların İncelenmesi**, Kılıçaslan Matbaacılık, Ankara 1995, 170 S.

ERGÜN, Selda; **Çağdaş Doğaçlama**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 2003, 386 S.

EVCİ, Muzaffer; **Dans, Daima...**, Favori Yayınları, Ankara 2002, 367 S.

FARNELL, Brenda; **Human Action Signs in Cultural Context**, The Scarecrow Pres, Inc. Metuchen, N. J. & London 1995, 309 S.

FELFÖLDİ, Laszlo; BUCKLAND, Theresa J. ; **Authenticity, Whose Tradition** Eouropean Folklor Institute, Budapest, 2002, 164 S.

FENMEN, Beatrice; **Bale Tarihi**, Sevda-Cenap And Müzik Vakfi Yayınları:2, Ankara 1986, 65 S.

GAZİMİHAL, M.Ragıp; **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, II.Cilt, Baskıya Haz.: Nail Tan-Ahmet Çakır, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları:1963, Ankara 1997, 287 S.

GAZİMİHAL, M.Ragıp; **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, III.Cilt, Baskıya Haz.: Nail Tan-Ahmet Çakır, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları:2299, Ankara 1999, 279 S.

GEDİKOĞLU, Haydar; **Akçaabat**, Akçaabat Belediyesi Kültür Yayınları:1, Trabzon, 1996, 471 S.

GRİKUROVA, L.; **Kafkas Halk Dansları**, Çev. Musa Ramazan, Haz. M. Tekin Koçkar, Şamil Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını No:2, İstanbul [y.t.y.], 231 S.

GÜVENÇ, Bozkurt; **İnsan ve Kültür**, 5. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, 398 S.

HANNA, Judith Lynee; **To Dance is Human**, The University of Chicago Press, 1979. 350 S.

KAFESOĞLU, İbrahim; **Türk Milli Kültürü**, Ötüken A.Ş, İstanbul, 1997, 466 S.

KILIÇ, Muhsin; **Geleneksel Köy Seyirlik Oyunları, Halk Dansları ve Ezgileri ile Sivas**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir 2002, 218 S.

KOÇKAR, M. Tekin; **Çağlar Boyunca Beden Dilinde Sanat ve Kültür İletişimi Dans ve Halk Dansları**, Bağrgan Yayınevi, Ankara, 1998.175S

KRAUS Richard; CHAPMAN Sarah; DIXON Brenda; **History of the Dance in Art and Education**, Printice –Hall Inc., New Jersey,U.S.A, 1969, 371S

ÖZGEN, Bekir; **Köy Enstitülerinde Uygulanan Eğitim- Öğretim İlke ve Yöntemleri**. İzmir, 1991

ÖZTÜRKMEN, Arzu; **Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, 298 S.

PAVIS, Patrice; **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Ankara 2000, 396 S.

REYNOLDS Nancy; MCCORMİCK Malkolm: **No Fixed Points: Dance in The Twentieth Century**, Yale University Press, New Haven and London, 2003

ROAN, Carol; **Clues to American Dance**, Starrhill Pres, Washington and Philadelphia, 1993, 80S.

ROYCE, Anya Peterson; **The Antropology of Dance**, Indiana University Press, Bloomington and London 1977, 238 S.

SACHS, Curt; **World History of Dance**, W.W. Norton and Company Inc., New York, 1963, 211 S.

ŞAHİN, Remzi; ŞAHİN, Z.; AKALIN, Z.; **Artvin Yöresi Folkloru Halk Kültürü Araştırması**, Artvin 1997, 264 S.

ŞENEL, Suna Eden; **Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı**, 1. Kitap, Levent Müzikevi Yayınları:3, İzmir, 1990. 58 S.

ŞENEL, Suna Eden; **Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı**, 2. Kitap, Levent Müzikevi Yayınları:4, İzmir, 1990. 73 S.

ŞENEL, Suna Eden; **Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı**, 3. Kitap, Levent Müzikevi Yayınları:5, İzmir, 1990. 69 S

ŞENEL, Suna Eden; **Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı**, 4. Kitap, Levent Müzikevi Yayınları, İzmir, 1994. 102 S.

TEKEREK, Nurhan; **Popüler Halk Tiyatrosu Geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları: 2693, Ankara 2001. 357 S

TERZİOĞLU, Ahmet; **“Türk Folkloru İçinde” Halk Oyunları Oynayanların Psiko-Sosyal Özellikleri ve Oyunların Şahsiyet Gelişimine Etkisi**, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 2000, 116 S.

ÜNLÜ, Aslıhan; **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, 277 S.

Tezler

AKTAŞ, Gürbüz; **Tiyatral Özellikleri Açısından Geleneksel Türk Halk Oyunları**, Basılmamış Doktora Tezi, D.E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, İzmir 2001, 133 S.

ÖZBİLGİN, M. Öcal; **Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları**, (Basılmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2003.

ÜNAL, Şahin; **1900-1950 yıllarında Türk Halk Oyunları Üzerine Yapılan Teorik ve Pratik Çalışmaların Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1995.

ÜNLÜ, Ö.Barbaros; **Stanislavsky'nin Oyunculuk Sisteminin -Karakter Yaratma Tekniklerinin- Türk Halk Oyunlarında Kullanımı**, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, E.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Bölümü, İzmir 1998, 95 S.

Sürelî Yayınlar

The Dancing Times, Vol:LIV,Nr:643, London, April 1964

Tiyatro, Sayı:55, Tiyatro Yapım Yayıncılık, İstanbul Aralık 1995, 74 S.

Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi, Yapı Kredi Bankası Yayınları-1736, İst. Güz 2002

Çeviri Araştırma Dergileri

Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru, Özel Sayı (ICTM 20th Ethnochoreology Symposium Proceedings/19-26 August 1998), Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İst. 2000, 344 S.

Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru, Sayı: 60, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İst. 1990, 333 S.

Dans Müzik Kültür Folkloru Doğru, Sayı: 59, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İst. 1990, 180 S.

Mimesis, Sayı: 4, “Yoksul Tiyatro” Özel Sayısı, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İst. 1991, 282 S.

Mimesis, Sayı: 9, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1991, 553 S.

Sempozyum Bildirileri

V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1997.

NALÇAKAN, Mesut- NALÇAKAN, Gülbin; “*Folk Dance As Recreational Sport In Turkey*”, **Universiade 2005 İzmir FISU Confrence Sempozyum Bildirisi**, 2005.

ÖZBİLGİN, M. Öcal; “Differences of Creative Processes in Local Communities On Stage With the Example of Aegean Region Zeybek Dances” **ICTM 20th Ethnochoreology Symposium Proceedings 1998**, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, 2000

Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler

Sempozyumu Bildirileri, 26-28 Ekim 1987, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 102, Ankara 1988.

İnternet Kaynakları

http://www.youtube.com/watch?v=I_cMBDeIGAE&feature=PlayList&p=083D5429C8112EF7&index=33

<http://www.youtube.com/watch?v=3jKpVKJdWyI&feature=channel>

<http://www.youtube.com/watch?v=nOiGl-JyTVw&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=th3H2h9uukY&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=r2uqmwq3QH4&feature=channel>

<http://www.youtube.com/watch?v=HSYCSxRvT0I&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=oJON5j0fvhc>

<http://www.youtube.com/watch?v=BhCernt1ytM>

<http://www.turkulerle.net/makaleler->

<http://www.tdk.gov.tr>

<http://www.turkforum.net>

<http://kvmgm.turizm.gov.tr>

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Ömer Barbaros ÜNLÜ

Doğum yeri ve yılı: Üsküdar / 1970

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim:

Yüksek Lisans: 1998, Ege Üni. Sos. Bil. Ens. Türk Halk Oyunları Dalı

Lisans:1994, Ege Üni. Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Böl.

Lise: 1987, İstanbul Kabataş Erkek Lisesi

İş tecrübesi:

- 1995-2009, Ege Üni. Devlet Türk Musikisi Konservatuarı, Araş. Gör., Öğretim Görevlisi
- 1990-2009, İzmir Devlet Tiyatrosu, Karakter Dansçısı ve Koreograf

Mesleki Birlik/Dernek/Kuruluş Üyelikleri:

ICTM Dünya Etnokolojistler Birliği Üyesi (2004-2009)

Ödüller:

Dünya Halk Dansları yarışması, 1.lik Ödülü, Zakopane, POLONYA (Dansçı)

Dünya Halk Dansları yarışması, 1.lik Ödülü, Dijon, FRANSA, (Eğitmen)

Bildiriler:

‘ABEZEK: A Choreographic Poem’ ICTM Ethnochoreology Symposium,
Bologna, ITALY, 2002

‘Crossing Point of the Dances: ARTVİN’ ICTM Ethnocoreology Symposium,
Cluj, Romania, 2006