

ISSN: 2146-7765



**EÜ
DEVLET TÜRK MÜSİKİSİ
KONSERVATUVARI
DERGİSİ**

Sayı: 4 Yıl: 2014

Yayın Sahibi

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
(Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı adına)

Editör

Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR

Dergi Yayın Kurulu

Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN
Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ
Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN
Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR
Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY
Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU
Öğr.Gör. Atabey AYDIN

Kapak Fotoğrafları

Öğr. Gör. Abdurrahim KARADEMİR ve Murat ON arşivi'nden

Basım Yeri

Ege Üniversitesi Basımevi
Bornova-İzmir

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı
Sertifika No: 18679

Basım Tarihi

06.11.2014

Baskı Adedi: 150

Yönetim Yeri

Ege Üniversitesi
Devlet Türk Musikisi Konservatuarı
dtmk@mail.ege.edu.tr
0 232 388 10 24

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı tarafından
yılıda iki sayı olarak yayımlanır.

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
HAKEM KURULLARI

| | |
|---------------------------------|-----------------|
| Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ | E.Ü. DTMK |
| Prof. Ş. Şehvar BEŞİROĞLU | İTÜ TMDK |
| Prof. Dr. Mustafa Hilmi BULUT | C.Ü. GSF |
| Prof. Dr. Hakan CEVHER | E.Ü. DTMK |
| Prof. Dr. Ayhan EROL | D.E.Ü. GSF |
| Prof. Songül KARAHASANOĞLU | İTÜ TMDK |
| Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU | İTÜ TMDK |
| Prof. Nihal ÖTKEN | İTÜ TMDK |
| Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN | E.Ü. DTMK |
| Prof. Berrak TARANÇ | E.Ü. DTMK |
| Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY | E.Ü. DTMK |
| Doç. Dr. Türker EROĞLU | G.Ü. EĞİT. FAK. |
| Doç. Dr. Kürşad GÜLBEYAZ | Dicle Ü. |
| Doç. Dr. Belma KURTIŞOĞLU | İTÜ TMDK |
| Doç. Bülent KURTIŞOĞLU | İTÜ TMDK |
| Doç. Dr. Muzaffer SÜMBÜL | Ç.Ü. Eğ. Fak. |
| Doç. Dr. Ö. Barbaros ÜNLÜ | E.Ü. DTMK |
| Doç. Dr. İbrahim Yavuz YÜKSELEN | D.E.Ü. GSF |
| Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN | E.Ü. DTMK |
| Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR | E.Ü. DTMK |
| Yrd. Doç. Dr. Gökhan EKİM | E.Ü. DTMK |
| Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY | E.Ü. DTMK |
| Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU | E.Ü. DTMK |
| Dr. Yücel AÇIN | İTÜ TMDK |

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
YIL: 2014 SAYI: 4

BU SAYIDAKİ HAKEMLER

| | |
|-------------------------------|--------------------|
| Prof. Dr. Gürbüz AKTAŞ | E.Ü. DTMK |
| Prof. Dr. Aylin GÖZTAŞ | E.Ü. İLETİŞİM FAK. |
| Prof. Serpil MÜRTEZAOĞLU | İTÜ TMDK |
| Prof. Nihal ÖTKEN | İTÜ TMDK |
| Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN | E.Ü. DTMK |
| Doç. Dr. Kamile AKGÜL | YENİ YÜZYIL ÜN. |
| Doç. Dr. Türker EROĞLU | G.Ü. EĞİT. FAK. |
| Doç. Bülent KURTİŞOĞLU | İTÜ TMDK |
| Doç. Dr. Feridun ÖZİŞ | D.E.Ü. GSF |
| Doç. Dr. Selda YERDELEN | D.E.Ü. GSF |
| Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN | E.Ü. DTMK |
| Yrd. Doç. Dr. İlhan ERSOY | E.Ü. DTMK |
| Yrd. Doç. Dr. Pınar FEDAKÂR | E.Ü. T.D.A. ENS. |
| Yrd. Doç. Dr. S. Bahadır TUTU | E.Ü. DTMK |

İÇİNDEKİLER

(Sayı 4, 2014)

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| TİYATRAL ÖZELLİKLER AÇISINDAN GELENEKSEL TÜRK HALK OYUNLARI Gürbüz AKTAŞ..... | 1 |
| ZEYBEKLİK KURUMU ve ZEYBEK OYUNLARI Mehmet Öcal ÖZBİLGİN..... | 11 |
| DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA DANS ANTROPOLOJİSİNDEN YARARLANMA YOLLARI ve ANADOLU DANSLARINDAN MODEL ÖNERİLERİ Ömer Barbaros ÜNLÜ..... | 21 |
| TÜRKİYE'NİN ULUSLARARASI TANITIMINDA ARTİSTİK İMAJ: "ANADOLU ATEŞİ" ÖRNEK OLAYI Füsun AŞKAR..... | 37 |
| ANADOLU KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ GÖSTERİ DANSLARINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE YÖNTEM ÖNERİSİ ve BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ Ferruh ÖZDİNÇER..... | 47 |
| BEDEN DİLİ ve DANS EĞİTİMİNİN OYUNCULUK SANATINDAKİ YERİ ÜZERİNE BİR YÖNTEM ÖNERİSİ Sema ERKAN..... | 57 |

Editör'den...

2011'de 1. sayısıyla yayın hayatına başlayan ve Doç. Dr. F. Reyhan ALTINAY'ın editörlüğünde üç sayısı çıkan Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Dergisi'nin 4. sayısı, Türk Halk Oyunları Bölümü'nde 2001-2014 yılları arasında Sahne Sanatları, Türk Halkbilimi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım, Müzik Bilimleri gibi değişik alanlarda onaylanan doktora tezlerinin tanıtımından oluşmaktadır. Disiplinler arası çalışmaların aktarımı ve kurum içi akademik çalışma alanlarının bilinmesi amacıyla yola çıkarak hazırlanan bu çalışma, akademisyenlere ve öğrencilere kaynaklık edecektir. Tezlerden aynen aktarılan ve makale formatında hazırlanan tez tanıtım yazılarının tam metinlerine, ilk sayfada belirtilen Yüksek Öğretim Kurumunun Ulusal Tez Merkezi'ndeki kayıt numarasıyla ulaşmak mümkündür.

Dergimize akademik paylaşımlarla sağlayacağınız destek ve ilginizin sürmesi umduyla...

Yrd. Doç. Dr. Füsun AŞKAR

TİYATRAL ÖZELLİKLER AÇISINDAN GELENEKSEL TÜRK HALK OYUNLARI¹ (Doktora Tezi Tanıtımı)²

Gürbüz AKTAŞ*

Özet

Batı ile doğu arasında bir köprü olan Anadolu, bu önemli coğrafik konumu nedeni ile bünyesinde birçok değişik kültürü barındırmıştır. Bu topraklar üzerinde kurulup göçen her kültür ise, kendi yaşam şekline derin izler bırakmıştır. Bu nedenle geleneksel Türk halk dansları, çeşitlilik açısından çok zengin bir yapıya sahiptir. Bu zengin çeşitlilik yanı sıra, halk danslarının oynanış amaçları, işlevleri, yöresel tavır özellikleri ve konularının soyut ve somut öğeleri, bu danslara yapısal olan değişik özellikler de kazandırmaktadır.

Halk danslarının doğuş nedenleri araştırıldığında bu dansların konularını inanç ve taklide dayalı önemli iki kültürel öğeden aldıkları görülür. İnanca dayalı danslar soyut konulu olup; dinsel, büyüsel ve törensel nedenlerle oynanırken; taklide dayalı danslar, somut konulu olarak hayvanları, doğayı, insanları ve onların meydana koyduğu işleri, kısacası yaşam tarzlarını taklit etmek amacı ile oynanırlar.

Bir anlatımı taklit yoluyla gerçekleştiren danslar, bir konu içerirler. Bu yüzden bu danslar öteden beri dramatik danslar olarak adlandırılmıştır. Ancak, konuları olmaları nedeniyle böyle bir kategoride değerlendirilen bu dansların bir çoğu tiyatral öğe ve özelliklere sahip olmasına rağmen, incelendiğinde, bunlara dramatik yapı kazandıracak öğeyi taşımadığı görülmüştür. Bu çalışmada geleneksel Türk halk danslarının kökeni, gelişimi ve yapısal özellikleri incelenerek hangi dansların tiyatral, hangilerinin ise dramatik özelliklere sahip olduğuna değinilmektedir.

Bu inceleme sonucu, dansların kategorik bir ayrımının yapılması yanı sıra, sahnelemeleri durumunda görsel ve işitsel öğeleri açısından daha zengin bir estetik yapı kazandırılarak sunulmaları ayrıca önerilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Halk oyunları, Türk halk oyunları

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Basılmış Doktora Tezi, Danışman: Yrd.Doç.Dr. Nevin Eritenel, İzmir 2001, 133 s.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no.103899)

² Doktora tezini evirilerek *Tiyatral Halk Danslarının Kurgusal Analizi* başlıklı kitap olarak, Ege Üniversitesi yayın kurulu tarafından yayımlanmıştır. Kitapta özellikle Tiyatral halk danslarının öz ve biçim açısından yapısal analizi hedeflenmiş, sonuçta bir yöntem önerilmiştir.

* Prof.Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, gurbuz.aktas@ege.edu.tr

THEATRICAL ASPECTS of TURKISH FOLK DANCES

Abstract

Anatolia, by the fact of its being an important land bridge is in ancient crossroad between East and West. As such, it has been the home of many different cultures as well as has felt the imprint of countless others passing over its soil. All of these have contributed to the vast variety of traditional Turkish folk dances. Besides their rich variety, aspects of these dances include their community function, their theatrical feature, their regional styles and their significance.

When the origins of these folk dances are researched, it appears that their conception springs from two main sources; one being religions and the other imitative. The religions dances tend to be ritualistic and magical with the intended purpose of pleasing the gods, and as such tend to be abstract. The imitative dances, on the other hand, are more realistic and mimetic as they interpret movements of animals, humans, forces of nature and scenes of everyday life.

The dances which tell a story are generally categorized as dramatic dances; however, when they are analyzed, it will be seen that most of them lack a dramatic component. In the compilation of this doctorate dissertation researching the origins of Turkish folk dances, their evolution, development and theatrical feature have been analyzed.

Through this analyzation these dances have also been separated into two categories; one being theatrical and the other being dramatic. As a result, besides categorizing these dances we also suggest that they should be enriched with more explicit theatrical components before they are staged as an art form.

Key Words: Folk dances, Turkish folk dances

Giriş

Dans herkesin, az veya çok, bir fikir sahibi olduğu, ancak bütünüyle ne anlama geldiğini kolayca anlatamadığı duygusal ve fiziksel davranışların ürünüdür. İnsan dansı, bazen bir ilham sonucu, bazen yaşam ve inançtan kaynaklanan bir bağlılık, bazen bir etkileşim, bazen tamamen özgür duygular ve davranışlar sonucu yaratmış, istediği zaman müzikle ve ritimle süslemiş, istediği zaman da içinden gelen sesle yönlendirmiştir. Bu nedenle, dans hakkında her kişinin kendi yorumuna dayalı olabilecek kadar, geniş bir tanım özgürlüğü de doğmuştur. İşte bu geniş yorum ve anlatım özgürlüğü sonucu, "Dans nedir?" sorusu kolayca yanıtlanabilecek bir soru değildir. Ayrıca, dansın türleri hakkında yapılan yorum ve tanımlamalar da başka bir sorun yaratmaktadır. Kısacası dans, niteliği bakımından, öyle kolay bir şekilde anlatılabilecek bir konu değildir. Dansın tanımlanmasındaki bu zorluktan dolayı, "Dans Nedir?" sorusuna uygun bir yanıt arayan çok sayıda araştırmacı, dansın önemini, niteliğini ve kapsamını açıklayan, kendi bakış açıları çerçevesinde, sayısız tanımlar geliştirmişlerdir. Aşağıda bu tanımların bazılarını örnek alarak, hem bu konuya açıklık getirmeye, hem de kendimize uygun sentez bir tanıma ulaşmaya çalıştık.

Önemli dans tarihçilerinden Curt Sachs "Dünya Dans Tarihi" (World History of The Dance) adlı kitabında dans hakkındaki yorumunu şöyle yapmaktadır: "Dans

bütün sanatların anasıdır. Müzik ve şiir zaman içinde yaşar; resim ve arkeoloji boşlukta veya uzayda; ama dans aynı zamanda hem boşlukta ve hem de zaman içinde yaşar. Yani uzayda yaratılan bir şekli ve o şekli meydana getiren hareketler topluluğunu zamanla bütünleştirir.”³

Yine ünlü bir Amerikalı yazar olan Ruth Lovel Murray “İlk Öğretimde Dans” (Dance in Elementary Education) adlı kitabında dans hakkındaki tanımını ve yorumunu şöyle yapmıştır:

Dans, insan hareketlerinin uzayda meydana getirdiği şekillerin ritme anlatımıdır. Bu hareketler öyle bir düzenle organize edilmiştir ki, bir yazı kompozisyonu gibi giriş, gelişme ve sonuç bölümü vardır. Yalnız burada terimsel açıdan bir tartışma sözkonusu olabilir, çünkü terim olarak “dans” daha birçok şekilde anlatılabilir.⁴

The International Encyclopedia of Curriclum” (Enternasyonel Eğitim Programları Ansiklopedisi) yazarlarından G.Diamondstain ise, dansı şöyle açıklamıştır:

Bir sanat dalı olarak dans, düşüncelerin, duyguların ve hislerin vücudun değişik ve ilginç şekillere sokularak meydana getirilen çeşitli hareketlerle anlatımıdır. Dans, vücudun yaptığı hareketleri zaman, ritm, boşluk ve uzaya bağlı olarak anlatan ve bunu uygulanan bir enerji ve kuvvetle kanıtlayan bir dildir. Dolayısıyla dansı meydana getiren bu dinamiklerin dansın yaratmak istediği estetik görüntüsü açısından büyük önemi vardır.⁵

Halk bilimi dalında çalışan, araştırmacı, Türker Eroğlu da dansı şöyle tanımlamış: “Dans, orijin itibarıyla majik ve kültik (büyü ve tapınmayla ilgili) olan, bütün çağlarda ve bütün ülkelerde duyguların, coşku ve heyecanların, ritmik hareketlerle anlatılmasıdır.”⁶

Yukarıda verilen tanımlardan anlaşıldığı gibi dans hareket, boşluk, zaman ve ritm öğeleri ortaktır. Ancak, dans sadece ortak olan bu öğeleri birleştiren bir takım hareketler dizisi değildir tabii ki. Dans, bu öğeler yoluyla yapılan kişisel öz anlatımın yanısıra, kültürel olan, dinsel ve geleneksel gibi anlamlı öğeleri de içeren davranışlar sonucu meydana gelen bir olgudur.

Görüldüğü gibi, dansla ilgili tanım veya yorumları çoğaltmak oldukça mümkün. Amacımız bu yorumları tek tek sıralamak değil; ancak, bunların ortak noktalarını birleştiren ve sentez niteliğinde, bir tanıma ulaşmanın yararlı olmasıdır. Bu nedenle, biz de dans hakkındaki yorumumuzu aşağıdaki gibi yaptık.

Dans, insanın kendi duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi ve yaşadığı toplumla kültürel bir iletişim kurabilmesi için, estetik, melodik ve ritmik özelliğe sahip hareketlerle yaptığı bedensel davranışların meydana getirdiği bir olgudur.⁷

³ Curt Sachs, **World History of The Dance**, 1963, s.3.

⁴ Ruth Lovel Murray, **Dance in Elementary Education**, 1963, s.7.

⁵ G.Diamondstain, **The International Encyclopedia of Curriclum**, 1955, s. 702.

⁶ Türker Eroğlu, **Halk oyunları ve Halayların İncelenmesi**, Ankara 1995, s. 17.

⁷ Gürbüz Aktaş, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Yayınevi, İzmir, 1998, s. 4.

Dansla ilgilenen araştırmacıların hemen hepsi de dans tarihinin insanlık tarihi kadar eski olduğu konusunda tartışmasız olarak birleşmektedir. Çünkü eski çağlarda yaşayan insanların müzikle uğraşıp, dans ettiklerini, onların mağara duvarlarına yaptıkları resimlerde ve kullandıkları araç-gereçler üstüne yaptıkları kabartmalarda bulmuşlardır. Bu resim ve kabartmalar geçmişin günümüzdeki kanıtsal belgeleridir. Araştırmacılar, ancak bunlardan aldığı bilgiler ışığında geçmiş hakkında yorumlar yaparak, bazı gerçeklere ulaşmaktadır.

İlk çağlarda yaşayan insanlar, deprem, fırtına, yağmur ve gök gürültüsü gibi doğal olayların nedenini anlamakta güçlük çekmişlerdir. Bu nedenle, bu tür doğal olaylardan etkilenmiş, korkmuş ve bu doğal olaylara karşı gösterdikleri tepkiler de tamamen içgüdüsel olmuştur. Öte yandan, kendilerini bu doğal olaylardan korumanın yollarını ilk anda bilemedikleri ve bu olayların meydana gelişini, sonradan, "Gök Tanrıları" olarak kabullendikleri güneş, ay ve yıldızlara bağladıkları için, bu varlıklara itaat etmişler ve onları kızdırmamaları gerektiğine inanmışlardır. Ayrıca, yaşadıkları çevre olan yeryüzünde karşılaştıkları değişik tipli canlılar yine bu ilk insanları etkilemeye yeterli olmuştur. İşte bu etkilere gösterdikleri tepkilerini, duygularını, sevinçlerini ve acılarını çevrelere sözlü olarak anlatamadıkları için, vücut hareketleriyle, yani taklitlerle ifade etmişlerdir. Böylece kendi aralarında belli bir iletişim sağlayan ve sözsüz bir anlatım olan, 'beden dili'ni yaratmışlardır.

İlkeller olarak adlandırılan bu ilk insanlar kendilerine benzemeyen canlılar olan kuşlar, maymunlar, aslan, geyik ve benzeri gibi canlıları gördükleri zaman bu canlıların davranışlarını taklit yoluyla, birbirlerine anlatmak, bunlardan nasıl etkilendiklerini göstermek istediler. Aynı zamanda, içgüdüsel olarak ortaya çıkan sevinç, korku ve acı gibi duygularını da doğal olarak yaptıkları zıplama, dövünme, haykırış ve koşmaları andıran, tedirgin hareketlerle anlatmaya çalıştılar.

İlk insanlar izleme, etki, tepki, deneme ve yanılma sonucu, doğayı biraz anlamaya başlayıp, basit kültürler ve sözlü dillerin oluşumuna kadar olan zaman diliminde aralarındaki iletişimi bu şekilde sağlamışlardır. İşte insanlar ve hatta diğer canlılar arası iletişimi sağlayan bu fiziksel davranışlar, dansı doğuran temel davranışlar oldu. Öyle ki, bu güçlü bedensel iletişim, sadece eski dönemlerde olduğu gibi değil, günümüzde bile geçerliliğini korumaktadır⁸.

İnsanların, doğanın kendileri için bir yaşam çevresi olduğunu ve bu çevrede tutunabilmek için doğayla ve doğadaki varlıklarla bir yaşam kavgası vermelerinin gerekli olduğunu anlamaları, onların giderek ilerleyen, çağdaşlaşan ve değişen kültürler geliştirmelerine neden oldu. Bu değişmelere bağlı olarak da, dansları, müziği ve diğer halk sanatları, yine aynı paralellikte değişime ve gelişmeye uğrayıp farklı yapı ve işlevler kazanmaya başladı. Bu arada coğrafi konumun danslar üzerindeki etkisini de unutmamak gerekir. Zira değişik coğrafi konumda yaşayan insanların oynadıkları dansların kendi coğrafi bölge özelliklerini yansıttığı birçok araştırmacı tarafından ileri sürülmektedir. Zaten ayrı coğrafi bölgelerde yaşayan toplulukların farklı yapı ve özellikte danslar oynaması bu kaniyi az da olsa desteklemektedir.

⁸ Age,, s.5.

Kültürler bütün bu değişmelere paralel olarak, insanların inançlarında da farklılaşmalar olmuştur. Bu nedenle, bazı toplumlar batıl inançlara bağlı kalırken, bazıları da, teknolojilerinin gelişmesinden dolayı, batıl inançlar yerine somut gerçekçiliğe yönelmişlerdir.

Batıl inançlı toplumların dansları genellikle dini ve geleneksel temellere dayanmış, vazgeçilmesi mümkün olmayan davranışlar olarak hayatlarının önemli bir parçası haline gelmiştir. Teknolojik toplumların dansları da yine yaşamlarının bir parçası olarak kalmış, ancak, toplumsal ve kültürel yönden vazgeçilemez bir unsur olarak işlevselliğini koruyamamıştır. Çünkü bu toplulukların sosyal yapıları da değişime uğramıştır. Böylece, danslarındaki inançsal işlev yerini eğlenceye bırakmıştır. Elbette ki, eğlence de bir işlevdir. Ancak, geleneksel ve toplumsal açıdan vazgeçilmesi mümkün olmayan bir işlev değildir.

Bütün toplumlarda dansların oynanma nedenleri toplum içindeki işlevlerine göre incelenmektedir. Bu işlevler, dinsel, büyüsel, geleneksel, sosyal ve sportif gibi işlevler olup her toplumun kültürel yapısına ve değerlerine bağımlı olarak bazı farklılıklar gösterir. Örneğin, bazı toplumlarda, geleneksel olarak, ölümler için dans edilirken, bazılarında matem tutulur. Burada, özellikle batıl inançlı toplumlar için, dansın önemli bir işlevi vardır. Çünkü, dans ederek, yeni ölen birisinin tanrı katına kabulünün, onun için yeni ve daha iyi bir hayatın başlamasının ve ruhunun rahatlıkla eski toplumundan ayrılmasının daha kolay olacağına inanılır. Öte yandan, bu inanca sahip olmayan toplumlar ölümleri için dans etmezler. Dolayısıyla, dansın bu toplumlar için böyle önemli bir işlevselliği olmaz.

Yine bazı toplumlarda gençlerin ergenlik çağına geçişi büyük danslı törenlerle kutlanırken, bazılarında gizli tutulur. Burada da bazı geleneksel toplumlar için, dansın işlevi gençlerin ergenlik çağı gibi önemli bir geçiş dönemini en anlamlı bir şekilde vurgulamak iken, bazıları için, cinsel uyarıların başlangıcı sayılması nedeniyle veya benzeri nedenlerle gizli tutulmaktadır. Bu nedenle, herhangi bir dans kutlaması uygun değildir.

Bazı toplumlar ve gruplar dans etmenin, daha önce de söylediğimiz gibi, tanrıyla bütünleşmek için çok önemli bir yol olduğuna inanırlar. Dolayısıyla, bu toplumlar için dansın önemli bir işlevi vardır. Dünya ve ülkemizde Sema ve Tranz danslarını yapan toplulukları bunlara örnek olarak verebiliriz.

Dansı sportif nedenlerle yapmak, değişik bir işlevselliği doğuruyor. Çünkü dansta yapılan hareketlerden, alınan hazzın yanısıra, fiziksel çalışmanın faydalarına inanmak, dansın gerekliliğini ispatlamaktadır. Dolayısıyla dans, sportif yönden de bir işlevselliğe sahiptir. Dansın sosyal işlevselliği de, spor gibi yine gerekliliğini vurgular. İnsanların toplumsal yönden birbirleriyle sosyal bağlar kurmalarında da dansın önemi büyüktür.

İşte sözünü ettiğimiz bu işlevlerin bir çoğu, toplumdaki teknolojik gelişmeden önce büyük benzerlikler gösterirken, teknolojik gelişmelerden sonra farklılıklar göstermeye başlamıştır. Bu nedenle, henüz inançlarında ve geleneksel yapılarında bir değişiklik olmayan batıl inançlı, toplumlar ile, teknolojik olarak gelişmiş ve inançları ve geleneksel yapılarında değişiklik olan çağdaş toplumların

yaptıkları dansların işlevleri ve türleri, günümüzde, farklılıklar göstermektedir. Örneğin, daha önce dini veya geleneksel işlevi nedeniyle yapılan bir dansı, yalnızca eğlence amacıyla yapmak gibi. Günümüzde bu değişime sıkça rastlanmaktadır.

Dans etnolojisi yönünden incelendiğinde, bir toplumda oynanan sanatsal ve sosyal danslar dışında kalan dansların hepsi de, bir toplumun kültürel yaşam felsefelerinden kaynaklanan ve gelişen geleneksel danslar kapsamında yer alır. Ancak, bu danslar, işlevleri nedeniyle, ayrı kategorilerde incelenirler.

Bu incelemeye göre, bir toplumda oynanan dansları öncelikle, *Geleneksel danslar*, *Sosyal danslar*, *Sanatsal danslar* olarak üç ana grupta toplayıp sonra da her kategoriye kendi kapsamında değerlendirmeliyiz. Yaptığımız gruplamaya göre, yukarıda sözü edilen her kategori aşağıda sıralandığı gibi alt birimlere veya dallara ayrılır.

1) Geleneksel danslar

- Dinsel Danslar
- Büyüsel danslar
- Törenselle danslar
- Taklidi danslar

2) Sosyal danslar

- Salon dansları
- Sportif amaçlı danslar

3) Sanatsal danslar

- Bale
- Modern dans
- Caz (Jazz) dans
- Avangard ve benzerleri gibi yaratıya dayalı danslar

Yukarıda da görüldüğü gibi, maddeler halinde sıralanan her kategori kendi kapsamında da çeşitlilik göstermektedir. Örneğin, Geleneksel danslar kapsamında yer alan "Dinsel danslar" sadece bir çeşit değildir. Daha önce de sözü edildiği gibi, bunlar batıl inanca yönelik olarak, büyüseliği, tanrıya yalvarış, tanrıya gösterilen sevgi, tanrıyla bütünleşme işlevleri nedeniyle yapılan değişik danslardır.

'Törenselle danslar' için örnek olarak ölüm, evlenme, ava çıkma, savaşa hazırlık veya savaş sonrası zaferi kutlama, yağmur yağdırma, güneş çıkartma, ergenlik çağına gelmiş gençler için yapılan danslar ve bir kültür içinde önem verilen mevsimleri belirleyen diğer geleneksel olayları törenler hazırlayarak kutlamak için yapılan danslar sayılabilir. Bu dansların da inançsal boyutu vardır, ancak, özellikle dini anlamda yapılan danslardan ayrıcalık gösterirler. İlerleyen konularımızda bunlara ayrıntılı bir şekilde değinilip bu dansların ne tür danslar olduğu, soyut ve somut öğeleri incelenerek açıklanmaktadır.

'Taklitli danslar' için örnek olarak insan taklidi, doğa taklidi, hayvan taklidi, günlük yaşamı taklit ve güldürü amaçlı yapılan taklit danslarını sayabiliriz. Yine, ileride göreceğimiz konularda bu ayırım ve danslar hakkındaki bilgiler daha detaylı anlatılmaktadır.

'Sosyal danslar' için bir toplumda insanlar arası sosyal bağları geliştirmek amacıyla yapılan salon danslarıyla, düğünlerde ve benzeri gibi çeşitli etkinliklerde, doğaçlama olarak yapılan dansları örnek olarak sayabiliriz. Ayrıca, sportif amaçla yapılan dansları bu alanda da örnek olarak verebiliriz. "Sanatsal danslar" için ise, öncelikle, bale, modern dans ve jazz, vb. gibi yaratıya dayalı, bir koreograf tarafından geliştirilmiş, dansların yanı sıra, bu dansların kendi içinde gösterdiği gelişmeye dayalı olarak doğan, 'Post Post Modern', 'Avangard', 'Performans Art', 'Break Dans', 'Hip Hop' ve benzeri gibi dansları örnek olarak sayabiliriz.

Tezde *Dans ve Türk halk dansları* hakkında verilen tanımlar ve bilgiler birinci bölümü oluşturmaktadır. Konulu halk danslarının anlatıldığı ikinci bölümde danslar soyut ve somut konulu yapılarıyla iki yönden incelenmiştir; soyut konulu danslar: dinsel, büyüsel ve törensel; somut konulu danslar ise taklitlere dayalı olmaları yönünden ele alınmıştır. Hayvan, insan, doğa, günlük yaşam, savaş/dövüş öykünmelerinden doğan anlatımlı danslar üçüncü bölümde tiyatral ve dramatik özellikleri açısından anlatılmıştır. Dördüncü bölümde tiyatral ve dramatik dansların incelenmesinde yöntemler açıklanmış, Kalaycı dansı, Hançer barı, Türkmen kızı, Kartal dansı, Tavuk barı, Kurt kuzu, Gallu, Kıskaç ve Harkuşta oyunları örneklenmiştir.

Tiyatral danslarımızın hemen her yörede bulunmaktadır. Ancak, bu çalışmada bu dansların hepsini inceleme yerine konumuzu en iyi şekilde belirleyen, özellikle de dramatik nitelikli tiyatral danslara yer verilmiştir. Bu nedenle de, ele aldığımız dans örnekleri özellikle belirli sayıda tutulmuştur.

Danslar incelenmeye başlanırken, ilk olarak, metinleri yazılıp konularının niteliği saptandıktan sonra tiyatral ve dramatik yapılarını belirleyen öğeleri incelenmiştir. Böylece, öncelikle, dansların pek sık bulunmayan, yazılı birer metinleri elde edilirken, tiyatral ve dramatik özellikleri de tek tek ele alınmıştır. İncelemeyi sağlıklı bir şekilde gerçekleştirmek için izlenmesi gereken bir de yöntem geliştirilmiştir. Bu yöntem dansların yapısal özelliğini belirleyen öğelerin kolayca bulunması ve yerlerine koyulmasında yardımcı olmaktadır. Bu yöntemde uyulması gerekli inceleme sırası aşağıdaki gibi düzenlenmiştir:

- 1- Dansın Konusu
 - 2- Dansın Tiyatral ve Dramatik Yapısı
 - 3- Tiyatral ve Dramatik Yapının Dansa Yansıması
- a- Görsel Öğeler
- Hareket düzeni
 - Giysi
 - Aksesuar
 - Makyaj
 - Dekor

b- İşitsel Öğeler

- (Melodik ve tartımsal nitelikler (güçlü melodi, lirik melodi, vs.)
- Kullanılan müzik aletleri ve kullanım özellikleri (aletler arası karşıtlık, lirik, hüzünlü ve güçlü sesleri yapan aletlerin uyumu)

Yukarıdaki maddeler sırasıyla irdelendiğinde, ilk olarak, dansın konusundan, tiyatral ve dramatik yapı veya nitelikler çıkartılmakta; sonra da, bu niteliklerin dansa ne şekilde etki ettiği, sahip olduğu öğeler incelenerek, sonuca ulaşılmaktadır.

Sonuç

Türk halk danslarının tiyatral özelliklerini incelemek amacıyla başladığımız bu çalışma, ister istemez boyutlarının dışına taşmış, bu dansların tarihsel gelişimi, oynanış amaçları, işlevleri ve yöresel tavır özellikleri ile soyut ve somut kavramlarına kadar uzanmıştır. Bu genişlemenin önemli nedenlerinden ilki, bu dansların çok çeşitli oluşu ve değişik konuları kapsamasıdır. Öyle ki, aynı isimli dans farklı yörede farklı anlam ve kurguyla oynanmaktadır. Örneğin, Bingöl yöresi 'Kartal Halayı' tamamen bir hayvan taklidi olup kartalların avlanmalarını ve yakaladıkları av için aralarındaki çatışmayı anlatır. Buna karşın, Eskişehir, yöresi 'Kara Kuş' veya 'Kartal' ise, rivayete göre, kartalın hareketlerinden etkilenecek yaratılan bir halk dansıdır. İsimlerindeki uyuma karşın, kurgu ve içerik olarak, bu iki dans tamamen farklıdır.

Bingöl yöresi 'Kartal Halayı' tam bir avlanma ortamını anlatan görünüm ve ortamda oynanırken, Eskişehir 'Kara Kuş' dansı, kaşık oyunları yapısında, kıvrak bir tavırla oynanmaktadır. Açıkçası, 'Kara Kuş' dansının ne taklitle ilgisi vardır, ne de, kartalı andıran bir tavır veya konusu. Bu dans tamamen kaşık oyunları tavrında ve zaten kaşıklarla ritm tutularak oynanan bir danstır.

İşte inceleme sırasında karşılaştığım bu isim, konu ve tema farklılığı beni bu oyunların kökeni, gelişimi, kültürel ve coğrafi konumdan etkilenişi hakkında genel bir bilgi edinmeye adeta zorladı. Sanırım bu kaonolaudan sözetmek faydalı da oldu. Çünkü neticede dansların yaratılış amacı, süreci, işlevleri, konuları ve oynanış nedenleri bunların incelenmeleri açısından, bilinmesi gereken önemli unsurlardır.

Geleneksel halk danslarının oynanış nedeni ve amaçlarının bir toplumun kültürel yaşam tarzını yansıtmaları açısından önemli bir yeri vardır. Çünkü, bu danslar, işlev ve amaçlarına göre, bazen dinsel bir inancı, bazen kültürel bir geleneği, bazen toplumsal açıdan önemi olan bir konuyu işlemeyi, bazen de sosyal bir eğlence ihtiyacını giderme görevini üstlenir. Bu nedenle, bu çalışmayla, bu dansların konularını incelemeye ve vermek istedikleri mesajlara ayrıntılı bir şekilde değinip, bunların halk dansları arasındaki yerini de belirlemek istedim.

Dansların konularına değinirken, inanç kaynaklı dansları soyut, taklitli dansları da somut konulu olarak ayırma gereği duydum. Çünkü bu dansların oynanış amacı, işlev, konu ve tema farkları bunlara soyut ve somut özellik kazandırıyor. Örneğin, soyut konulu danslarda, tanrısal olan, gizemli bir amaç vurgulanmaktadır. Bu nedenle, başkaları tarafından seyredildiğinde, dinsel, büyüsel ve törensel dansların oynanış amaçları ve işledikleri konularını anlamak pek de kolay değildir. Ancak bu

danslar hakkında gerekli bilgiler verildiği zaman dansların ne amaçla yapıldığı ve ne anlatmak istediği anlaşılmaktadır. Örneğin, bir semazenin veya yağmur duasına çıkmış bir şamanın, hareketlerinden, ne amaçla dans ettiği anlaşılamaz. Çünkü onlar, içlerinden gelerek yaptıkları doğal hareketlerin büyüüne inanarak dans ederler. Dolayısıyla, hareketleri, belli bir taklit niteliğinde olmayıp, karmaşık ve soyut şekiller görünümünde olabilmektedir. Buna karşın, hayvan taklidi yapan dansçının ne anlatmak istediği kolaylıkla anlaşılır. Çünkü yaşamda var olan tanınan ve gerçek varlığı hissedilen bir nesnenin taklidi yapılmaktadır.

İşte taklit yoluyla bir anlatımın gerçekleştirildiği bütün bu danslar konulu danslar olarak adlandırılır. Ancak, bazı araştırmacılar bu dansları öteden beri dramatik danslar olarak adlandırmıştır. Oysa ki bu dansların, tiyatral ve dramatik olarak iki değişik kategoride incelenmeleri gerekir. Çünkü yapısal özellikleri açısından aralarında fark vardır. Bu nedenle, bu incelemede yukarıda sözü edilen ayrılıkları belirleyip, tiyatral ve dramatik olan danslar arasındaki fark açıklanmaya özen gösterilmiştir. Bunun için de, öncelikle, tiyatral ve dramatik kavramlarının kökeninden başlayarak, günümüze kadar değişim ve gelişimine yer verilmiştir. Ayrıca bu kavramların danslara nasıl yansıdığı, geliştirilen inceleme yöntemiyle sağlanmıştır. Bu yöntemle göre, bir dansın konusundan başlayıp, yapısal özellikleri olan tiyatral ve dramatik öğeleri irdelenerek sonuca varılmaktadır.

Dansların konusundan soyut ve somut kavramları, bu kavramlardan tiyatral ve dramatik özellikleri, bu özelliklerden de görsel ve işitsel öğeleri incelenip dansların kategorik bir ayrımı yapılmıştır. Burada danslara tiyatral özellik kazandıran öğeler saptanırken öncelikle dansın konusunun soyut veya somut oluşu ile birlikte, taklit öğesinin varlığı incelenmiştir. Daha sonra dansın yapısına etki eden görsel ve işitsel etmenlerin tiyatral ve dramatik yapıya katkısı olup olmadığı saptanıp, buradan yola çıkılarak, konulu bir dansın tiyatral veya dramatik olduğu sonucuna varılmaktadır.

Yapılan inceleme sonucu, konulu dansların, öncelikle tiyatral özellik taşımak zorunda olup, ancak bu kapsamda, içerdikleri tiyatral öğelere göre, dramatik yapı kazanabilecekleri anlaşılmıştır. Bu nedenle halk danslarının sınıflandırmasında, bunları tiyatral ve dramatik özellikleri açısından, gruplara ayırmak faydalı olmuştur. Böylece öteden beri dramatik olarak adlandırılan, konulu halk danslarının çoğunda dramatik özellik olmadığı da ortaya çıkmıştır.

Yukarıda yapılan saptama ve değerlendirmeye dayanarak, konusu olan, bir anlatım ve temsili canlandırmayı gerektiren, geleneksel halk dansları öncelikle, tiyatral danslar olarak adlandırılmalı; bunun yanı sıra, bünyesinde, dramatik öğe taşıyan, yani konusu içerisinde bir çatışma ve karşıtlık olan tiyatral danslar da dramatik özellikli olarak değerlendirilmelidir.

Günümüzde, sahneye geçiş yapmış halk danslarının, bu geçişle, artık sanatsal bir değer kazandığını biliyoruz. Ancak, tiyatral özellikli halk danslarının büyük bir kısmının, sahnelenmesi yapıldığında, sözü edilen bu özelliklerin bir bütün olarak göz önüne alınmadan yapıldığı da gözden kaçmıyor. Oysa ki, bu danslar yukarıda sözü edilen sanatsal değerler dikkate alınarak sahnelenirse, hem anlam bütünlüğü yönünden, hem de estetik yönden daha güçlü bir görseleliğe sahip olurlar. Özellikle

de, tiyatral ve dramatik dansların görsel ve işitsel sahne etmenleriyle donatılmaları, bu dansların sanatsal yönden önemli bir aşama kaydetmesini sağlar.

Dolayısıyla, bu dansların sahnelenmeden önce, tiyatral özelliklerinin tek tek incelenip, konusundaki anlam bütünlüğünün sağlanması, sonra da görsel ve işitsel etmenlerle süslenerek sahnelenmeleri gerekir. Çünkü yine bu incelemelerden çıkan sonuca göre, tiyatral halk danslarının, kostüm, aksesuar, araç ve hareket bütünlüğü gibi görsel etmenlerin, bir bütün olarak, dikkate alınmadan sahnelendiği görülmüştür. Örneğin, Kalaycı dansının, görsel özellikleri yönünden, zengin olmasına karşın, daha sade bir şekilde sahnelenmesi gibi. Oysa ki, dansın hareket bütünlüğü, aksiyon ve karakterleri vurgulayıcı kostüm, makyaj, aksesuar ve araçların eklenmesi, bu dansı daha güçlü bir görseleğe ve sunuya taşır.

Kalaycı dansı için yapılan öneriler diğer bütün tiyatral dansları da içerir. Çünkü dans ne tür bir dans olursa olsun, sahneye aktarıldığı zaman, mutlaka belli bir estetik anlayış içerisinde sahnelenmelidir ki, hem sanatsal değerlere, hem de yapısal bir bütünlüğe sahip olsun.

Görüldüğü gibi, bu çalışmada başından sonuna kadar öncelikle üzerinde durulan konu, tiyatral özelliklerine göre halk danslarının incelenmesi ve bu açıdan bir sınıflandırma yapılması olmuştur. Şu ana kadar eksik kalan böyle bir çalışma yapmakla, geleneksel halk danslarının tiyatral ve dramatik özelliklerini saptamanın yanı sıra, geleneksel Türk tiyatrosuna olan katkısı da vurgulanmış oldu.

Çeşitlilik açısından, Türk halk danslarının sahip olduğu zenginlik tartışılmaz bir gerçektir. 1960'lı yıllardan günümüze değin yapılan ulusal ve uluslararası kültürel çalışmaların geleneksel halk danslarımıza kazandırdığı yer de yadsınamaz seviyededir. Ancak, bu zenginliği daha da üst seviyelere taşıyacak sanatsal çalışmalar henüz gereken seviyede değildir. Bu nedenle, artık ülkemizde bu konuyla ilgili kişilerin ve kurumların geleneksel halk danslarımızı hakkettiği sanatsal mertebeye ulaştıracak çalışmalar yapması gerekmektedir.

Kaynakça

- AKTAŞ Gürbüz, **Temel Dans Eğitimi**, Ege Üniversitesi Yayınevi, İzmir, 1998.
DIAMONDSTAIN G., **The International Encyclopedia of Curriclum**, 1955.
EROĞLU Türker, **Halk oyunları ve Halayların İncelenmesi**, Ankara 1995.
MURRAY Ruth Lovel, **Dance in Elementary Education**, 1963.
SACHS Curt, **World History of The Dance**, 1963.

ZEBEKLİK KURUMU ve ZEYBEK OYUNLARI¹

Mehmet Öcal ÖZBİLGİN*

Özet

Zeybeklik, belirli bir hiyerarşik çete düzeni içerisinde, kendine özgü sosyal kuralları olan, diğer sosyal guruplardan farklı yaşam tarzına sahip bir 'Toplumsal Eşkıyalık' kurumudur. Sağlam, koruyucu anlamına gelen 'Saybek' kelimesinin zaman içerisinde 'Zeybek' kelimesine dönüştüğü düşünülmektedir. Zeybeklerin köken olarak ve Orta Asya'dan göç ederek Ege denizi kıyılarında yerleşerek bölgenin kültürünü benimsemiş Türkmen ve Yörük topluluklar olduğu görüşü ağırlıklı kabul edilmektedir. Zeybeklerin daha önce içerisinde yer aldıkları sosyal toplulukların kültürel değerlerini bünyelerinde yaşatmalarının yanı sıra, yalnızca zeybeklik kurumuna özgü folklorik zenginliklerin olduğu görülür.

Zeybek oyunları, Türkiye'nin batısından doğusuna doğru azalan bir etkiyle Ege Bölgesinin tamamında Akdeniz bölgesinin büyük bir bölümünde Marmara bölgesinin ağırlıklı Anadolu yakasında, Batı Karadeniz ve İç Anadolu'nun bazı bölgeleri de yaygın olarak oynanmaktadır.²

Sosyal şartların değişmesi nedeniyle dağa çıkan zeybeklerin oynadıkları oyunlar doğal olarak konularını ve yapısını, içinde buldukları sosyal ve ekolojik çevre unsurlarıyla belirlemektedir. Bu yapılanmasıyla yaşam çevresini oluşturan lokal halkın oyun tarzından farklı bir oyun tavrı gösterebilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Zeybek, Sosyal Eşkıyalık, Geleneksel Dans

ZEBEK ASSOCIATION and ZEYBEK DANCES

Abstract

The Zeybek Association, in its determined hierarchy, is a 'Social Illegal Group', which has its own rules and which has a lifestyle different from other social groups. The word 'Saybek which means strong and protecting has changed into the word 'Zeybek' in years. By origin, Zeybeks are Turkmen and Yoruk groups and they first settled on the Aegean coast after migrating from Middle Asia. It was found out that Zeybeks not only have kept the cultural properties of the groups they lived in, but also they have had their own folkloric wealth.

Zeybek dances can be found in the Aegean region, in the most parts of the Mediterranean region, in the Anatolian side of the Marmara region, in the western

¹ Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halkbilimi Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Fikret Türkmen, İzmir 2003, 384 s.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>, (Tez no. 135121)

* Prof. Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, ocal.ozbilgin@ege.edu.tr

² Cemil Demirisipahi, **Türk Halk Oyunları**, I. Baskı, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara 1975, s. 346.

parts of the Black Sea Region and in some parts of the central Anatolian Region. Because of social changes, the dances of Zeybeks on the mountains show differences with the dances of the villagers.

Key Words: Zeybek, Social Bandit, Traditional Dance

Giriş

Bu yazı 2004 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü bünye-sinde yapılan doktora çalışmasının tanıtımı niteliğindedir. Araştırmamızda Zeybeklik kurumunun nitelik ve işlev bakımından köken, coğrafik etmenler, ekonomi ve çeşitli medeniyetlerin etkisiyle oluşumu ve bu oluşan yapı içindeki zaman içerisinde ortaya çıkan Zeybek Oyun türüne ait biçim çeşitlenmeleri incelenmiştir.

Derin bir tarihi geçmişe sahip Anadolu oyunlarının, günümüze değin geçirdiği evrimini araştırıp, formlara koymak ve kümelemek çok zor ve karmaşık bir çalışmadır. Bu nedenle, Zeybeklik olgusu hakkında önceden yapılan araştırmaları, kendi elde ettiğimiz bulgularla karşılaştırarak, Zeybeklik Kurumunu ve Zeybek oyun türünde görülen özellikler, sağduyulu bilimsel görüşler doğrultusunda belirlenmeye çalışılmıştır.

Danışmanım Prof. Dr. Fikret Türkmen folklor (halk bilimi) alanında, Türk Halk Oyunları alanında Yrd. Doç. Dr. Cengiz Aydın, Zeybek Oyunları saha çalışmalarında Öğretim Görevlisi Abdurrahim Karademir ve Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü öğretim görevlileri bu çalışmaya büyük destek vermiştir.

Kırsal kesimdeki bilinen folklorik öneminin yanı sıra günümüzde kentsel toplumlarda da sosyal aktivite spor ve bilgilenme açısından *halk oyunları* ülkemizde yapılan en büyük kitlesel uğraşlardan birisidir. Bu sebeple halk oyunlarının folklorumuz içinde kapladığı kültürel hacim de oldukça büyüktür. Türk Halk Oyunları Halk Biliminin bir alt dalı olarak bilim olma yolunda hızla ilerlemektedir. Kurulan araştırma birimleri ve Konservatuvarların bünyesindeki Halk Oyunları Bölümleri, bugüne değin ampirik yoldan toplanıp sınıflandırılan bilgileri analiz ederek halk oyunlarının kuramlarını geliştirmeye çalışmaktadırlar. Bu çalışma da halk oyunlarımızda ileri sürülen sorunlardan birisi olan Zeybeklik Kurumu ile Zeybek Oyun türünün ve biçimlerinin tanımlanmasına ve sınıflandırmasına bilimsel açıdan bakarak çözümlenmeye çalışılmıştır.

Bilgi alanında bir incelemenin temeli ve ön koşulu sınıflandırmadır. Bu amaçla hazırladığımız çalışmanın konusu;

- Zeybeklik Kurumunun Oluşumu ve değişim evrelerinin belirlenmesi
- Zeybeklik Kurumuna ait kültürel öğelerin ortaya çıkarılması
- Yapılan çalışmalarla belirlenmiş Zeybeklik Kurumuna ait tanımlamalarının doğruluklarının, yanlışlıklarının, eksikliklerinin belirlenmesi;
- Günümüze kadar yapılmış zeybek oyunları tür ve biçim sınıflamalarının bir araya getirilmesi;

- e) Bu konuyla ilgili çözümlenmelerden kapsamlı doğrulara ulaşılması, zeybek oyun tür ve biçim sınıflama çalışması yapılmasından ibarettir.

Konunun genişliği ve karmaşıklığı itibariyle kesin sonuçlar getirmenin oldukça zor olduğu düşünülebilir. Bu yüzden Zeybek oyunların tür ve biçimi karmaşık olmayan bölgelerdeki sınıflandırma ve adlandırmaların oluşturulmasının yanında; karmaşık tür ve biçim yapısına sahip olan bölgelerdeki oyunlar müzik ve adım yapısı yönünden incelenerek analiz edilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamız Türkiye Cumhuriyeti coğrafi alanı içindeki Ege bölgesinde yaşamış olan Zeybekler ve Zeybek oyun türünün yörelere göre adları ve biçimlerinin incelenmesi ile sınırlandırılmıştır. Ege Bölgesinde yoğun biçimde görülen Kadın Zeybek oyunları araştırma alanına dahil edilmemiştir.

Araştırmamızın konusunu ve belirlenen konunun sınırları içindeki denenceler şu şekilde oluşturulmuştur.

- 1) Zeybeklik Kurumu diğer sosyal topluluklardan farklı bir yaşam tarzına sahiptir.
- 2) Yalnızca Zeybeklik Kurumuna özgü folklorik zenginlikler vardır.
- 3) Zeybek oyunları; yöresel adım yapısına ve oynanış formlarına sahiptir.
- 4) Zeybek Oyunları müzikleri, yöresel karakteristik müzik yapısına sahiptir.
- 5) Zeybek oyunları, yöresel giysilerle, bu giysilerin sembolik anlatımlarına sahiptir.

Bu denenceler bağlamında Zeybeklik Kurumu ve Zeybek Oyunları üzerine tanımlamalar ve sınıflamalar yapılmıştır.

Bu çalışmada, belirlenen denenceleri doğrulamak amacıyla değişik yöntemler kullanılmıştır. Zeybeklerin tarihi süreç içinde oluşum nedenlerini, değişimini ve bu değişim sonucunda ortaya çıkan farklılıkları araştırmak için Tarihsel Yöntemden yararlanılmıştır. Şahsen katıldığım alan araştırmaları ve Ege Üniversitesi D.T.M. Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölüm Arşivinde kayıtlı varyasyonlar üzerinde yaptığım mukayese çalışmalarıyla, çeşitli yörelere ait Zeybek oyunlarındaki benzerlik ve ayrılıklar, karşılaştırma yönteminden yararlanılarak tespit edilmiştir. Ayrıca günümüzdeki zeybek oyunlarının oynanış şekli ve nedenleri ise işlevsel yöntemle incelenmeye çalışılmıştır.

Araştırmamızın verilerini toplamak için katılımlı gözlem ve söyleşi tekniklerinden yararlanılmıştır. Toplanan verilerin analizi sonucu Zeybek Oyunlarının Batı Anadolu'daki oynanış biçimleri günümüze kadar değerlendirilerek bu güne kadar yapılan adlandırmalarının doğruluğu araştırılıp sınıflandırılmaya çalışılmıştır.

Zeybeklik Kurumu

İnsanlığın her evresinde otoriter gücün zayıflayarak sosyal ve ekonomik yasaların işlerliğini yitirdiği ortamlarda 'Eşkıyalık' olgusu görülmektedir. Sosyo-

ekonomik yapının çöktüğü, özgürlüğün olmadığı, değerlerin adil paylaşılamadığı her türlü düzende bu olgu karşımıza çıkar.³ Eşkıyalığın kültürel geçmişine baktığımızda, birbirinden tamamen farklı iki insan yapısı görülmektedir. Birincisi; yol kesen, sebepsiz adam öldüren, hırsızlık ve gaspla geçinen, toplumun her sınıfına saldıran gözü doymayan adi suçlulardır. Diğeri ise; ya ekonomik yada ananevi açıdan haksızlığa uğramış, toplumun sosyal katmanları arasındaki adaletsiz dağılımın farkında ve kendince bir adalet sistemi oluşturmaya çalışan, cesur ve tüm bu mezihmetlerinden dolayı saptığı bu yasadışı yola rağmen toplumda saygınlık kazanmış 'Sosyal Eşkıya'lardır. Bu iki eşkıyalık şeklini Cumhuriyet öncesi Batı Anadolu insanı 'Çalıkakıcı' ve 'Zeybek' olarak adlandırmıştır.⁴

Zeybekler, yerel toplumların lehine davranış tutumları ve son olarak Milli Mücadele zamanı Türkiye Cumhuriyetinin kurulması konusunda gösterdikleri yararlılıklar sayesinde, birer kahraman olmuşlardır. Zeybekler hakkında söylenmiş birçok halk edebiyatı eseri, onlarca yakılmış türkü, yüzlerce zeybek oyunu vardır. Bu oyunlar ya Zeybeklerin kendileri tarafından ustaca oynanışlarıyla, ya da Zeybekler hakkında yakılan türkülerle onların hal ve tavırlarını öyküen başkaları tarafından günümüze dek oynanmaktadır.

Herhangi bir sebeple sonradan dağa çıkan Zeybekler, kuşkusuz ki aslen buldukları toplumun bir üyesi olarak o toplumun gelenekleriyle kültürlenmişlerdir. Hiçbir Zeybek, zeybek olarak doğmamıştır. Hatta Çakıcı örneğinde olduğu gibi babası da bir Zeybek çetesinin başı olan Çakıcı Mehmet Efe de köyde büyüdükten sonra dağa çıkmıştı.⁵ Bu yüzden dağdaki Zeybeklik Kurumu içerisindeki yaşam biçiminde köylüye nazaran değişiklikler olsa bile Zeybek oyunlarının icra biçimi dağda yada kırdaki benzer biçimde icra edilmekteydi. Oyun açısından bugün Zeybek yöresi dediğimiz tüm Ege bölgesi ve civarında oynanan oyunlarda yerel halkın icra şekli ve 20.yüz yılın Zeybeklik kurumlarında icra edilen danslarla fazlaca ortak özellikler taşımaktadır.

Zeybeklik kültürünün tarihi derinliği oldukça eskilere dayanmasına rağmen, Zeybeklerle ilgili tarihi belgelerin oldukça kısıtlı olmasından dolayı, bu kurumun geçmişteki yapılanması ile ilgili görüşler, kuvvetli tahminlerden öteye gidememektedir.⁶ Eldeki en eski belgelerin çoğu Osmanlı imparatorluğunun arşivindeki belgelerdir. Hemen hepsi zeybekler hakkında 18-19 yy. ait bilgileri içermektedir. Fakat doğrudan zeybeklikle ilgili olmayan, seyahatnameler vb. gibi günümüze gelebilmiş yazılı belgelerin yanı sıra, bazı sanatçıların resim ve gravürlerine konu ettikleri zeybekleri betimleyen çalışmalar, dolaylı yoldan da olsa bize bu kurumun 16.-17. yy.'lardaki konumları hakkında bilgiler ulaştırmaktadır.⁷

³ Eric J. Hobsbawm, "Eşkıyalar", **Folklor Doğru Dergisi** 59-61, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1990, ss. 35-36.

⁴ Ersal Yavi, **Efeler**, Aydın Valiliği İl Özel İdaresi Yayını No:3, Aydın 1991, s. 9.

⁵ Şeref Üsküp, **Çakıcı Efe**, Hür Efe Matbaası, İzmir 1975, s. 7.

⁶ A. Haydar Avcı, "Bir Sosyal İsyancılık Kurumu: Zeybeklik ve Zeybekler", **Folklor-Edebiyat Dergisi**, Ankara 1997, ss. 47-70.

⁷ Fikret Türkmen, "Egede Efe Hikâyeleri", **Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 56, 1987, ss. 38-40.

Zeybekler hakkında gerek yurt içinde gerekse, başta Yunanistan ve adaları olmak üzere, tüm Balkan ülkelerinden Macaristan'a kadar şahsen giderek, yurt dışında yaptığımız araştırmalarda; Zeybeklik kurumunun ve 'Sosyal eşkıyalık'⁸ olarak tanımlanan benzer yapılanmaların izlerine rastladık.

Anadolu'nun iç ve doğu kısımlarında zeybeklikle ilgili fazla sayıda veri bulunamaması sebebiyle, zeybeklik kurumunun kökeni ile ilgili olarak ortaya atılan iddialar içerisinde bize göre en kabul göreni Orta Asya kökenli Türkmen ve Yörük olan bu toplulukların, Karadeniz'in Doğu kısmından gelerek Anadolu'ya Trakya'dan geçerek yerleşmiş olmalarıdır.⁹ Bu gruplar Ege denizi kıyılarına yerleşerek önceleri denizcilikle uğraşmaya başlamışlardı. Daha sonra devletin sosyal düzenindeki adaletli denge bozuldukça bu toplumun bireyleri, çete tipi bir yaşam biçimi içerisinde başkaldıran küçük guruplar olarak yaşamaya başlamışlardır. Özellikle 16 yy.dan sonra Osmanlı İmparatorluğunda başlayan otorite boşluğu, sosyal sınıflar arasındaki dengeleri oldukça olumsuz yönde etkilemiştir. Vergilerdeki uygulama hataları halkın gittikçe fakirleşmesine yol açmaktaydı. Ekonomik denge tıpkı imparatorluğun hazin sonunu getirdiği gibi, halkın sabrının da sonunu getirmişti. Üstelik uzak ülkelere düzenlenen yorucu seferlerde ardı ardına gelen başarısızlıklar halkın askerlikten kaçmasına yol açmaktaydı. Bu gibi nedenlerle devletin karşısında, yavaş yavaş örgütlenen çeteler oluşmaya başlamıştı. Kuşkusuz isyan etmek düzene baş kaldırmak toplumdaki soyutlanarak dağlarda yaşayabilmek, herkesin başaramayacağı bir güç ve cesaret gerektirmektedir.¹⁰

Son derece verimli topraklara sahip Büyük Menderes nehri civarında yaşamış olan Antik Anadolu Medeniyetlerinin kendi dönemlerinde ulaştığı yüksek yaşam seviyesi Türk toplumlarının kültürel yaşamına büyük katkılar sağlamıştır.¹¹ Zeybek oyun türünde görülen benzersiz yapının Bu topraklarda filizlenen kültürlerden çok etkilenecek biçimlendiği, diğer komşu kültürlerden tamamen farklı bir tavırda oynanmasıyla kanıtlanmaktadır.

Son yıllara kadar, Efe, Zeybek ve Kızan kelimesi denilince, bu kurumun kılık kıyafetleri, oyunları, müziği gibi birçok kültürel değer göz ardı edilerek, sadece Batı Anadolu da, kanun dışı faaliyetlerde bulunan kişiler akla geliyordu. Oysa zeybeklik kurumunun zengin folklorik yapısı çeşitli vesilelerle Anadolu'ya gelen yabancı tacirlerin, araştırmacıların, sanatçıların, seyyahların vb. hemen dikkatini çekmiştir. Bu şahısların yazılarında ve resimlerinde zeybekler hakkında belirttikleri hususlar, bugün zeybeklik kurumunun tarihi geçmişinin aydınlatılmasına büyük ışık tutmaktadır.

Etimolojik olarak 'zeybek' teriminin nereden geldiği hakkında yapılan en detaylı bilimsel çalışma Sayın Akdoğan'ın 1998 yılında İzmir'de yayınladığı, "Zeybek

⁸ Sabri Yetkin, **Ege'de Eşkıyalar**, Numune Matbaacılık, İstanbul 1997, ss. 20-21.

⁹ Sadi Yaver Ataman, "Zeybeklerin Soy ve Zeybek Oyunları", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 258, Yörük Matbaası, Haziran 1970, ss. 11-12.

¹⁰ Fikret Türkmen, "Egede Efe Hikâyeleri", **Milli Kültür Dergisi**, S.: 56, 1987, ss. 38-40.

¹¹ Metin And, **Geleneksel Türk Köylü Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ankara 1969, s. 11.

Kelimesinin Kökeni” adlı makalesidir.¹² Geniş ve detaylı bir araştırmanın sonucu olan yazı; Sayın Gazimihal’in bu konuda yapmış olduğu ilk ciddi çalışmalarla örtüşmektedir. Bu çalışmada, ‘Zeybek’ kelimesinin, *sağlam, koruyucu* anlamına gelen *Saybek* kelimesinden, Türkçe ses uyumu gereği, önce *Saybak* kelimesine dönüştüğü, ardından, *Zaybak*, 19.yy’dan başlamak üzere de, önce *Zeybak*, daha sonra *Zeybek* şeklinde telaffuz edilmeye başlandığı, nedenleriyle belirtilmektedir.¹³

Zeybeklik kurumunun geleneksel yapısına baktığımızda hiyerarşik düzene sahip bir ‘Çete’ yapısı görülür. Bölgelere göre bazı farklılıklar görülse de çeteye mensup üyelerin tümüne genel olarak ‘Zeybek’ denilmekteydi. Yönetici sıfatıyla çetenin başında bulunan, zeybeğe ‘Efe’, çetede yer alan diğer bireylere ‘kızan’ denilmekteydi. Efenin yardımcısı ise ‘Baş kızan’ yada ‘Baş zeybek’ olarak adlandırılmaktaydı. Çete içinde ikinci adam olarak görev yapan bu kişiler, efenin yokluğunda yerine vekâlet ederdi. Kurulan bu hiyerarşiyi belirleyen unsurlar, üyelerin güç, cesaret ve becerileri ile oluşmaktaydı. Kurum içinde ‘erdem’ olarak kabul edilen bu unsurları en güçlü olan kişiler ‘Efe’ olurdu. Efe, Kızanlarını kendisi seçerdi. Belirli güvenilir bir kişinin referansı ile gelen bu şahıslar efenin kendine özgü sınamaları sonucu çeteye kabul edilirdi. Efe Zeybeklerin içindeki en deneyimli ve yetenekli olanını kendisine baş kızan olarak seçerdi. Bu üç mertebe arasında sonsuz bir güven, fakat bir o kadar da katı kuralların olduğu bilinmektedir. Genellikle Efenin ölümüyle boşalan başkanlık mertebesine çoğunlukla Baş kızan gelirdi. Fakat yukarıda da belirttiğimiz gibi gücü ve cesareti olan, ya çetesinden izin alıp ayrılarak yada var olan çetelerle savaşarak kendi düzenini kurabilmekteydi. Bu nedenle zeybeklik hakkında halk tarafından yazılmış hikâye ve yakılmış türkülerde efeler arası kanlı çatışmalar, bir efenin kendinden daha güçlü olduğunu hissettiği efenin yanına efradıyla birlikte kızan olarak girmesi, ihanetler vb. gibi konulara sıkça rastlanmaktadır.

Zeybek Oyunları

Günümüzde toplumlararası ilişkilerde geçmiş dönemin kapalı toplumlarına oranla büyük farklılıklar görülmektedir. Kitle iletişim araçları, geleneklerin günün evrensel şartlarına uygun yönde değişmesi, vb. gibi nedenlerin etkisiyle kültürel değerler, doğal ivmesinin dışında bir hızla değişmektedir. Bu durum belli bir bölge toplumuna ait oyunlarımızın yöresel özelliklerinin belirlenmesini gün geçtikçe zorlaştırmaktadır. Fakat geleneklerine oldukça bağlı olan Türk toplumu ananelerini günümüze kadar koruyabilmiştir. Bu nedenden dolayı, günümüzde oyunlarımızın birçoğunun orijinal halinin tespit edilebilmesi mümkün olmaktadır. Zeybek oyunları Türkiye’nin batısından doğusuna doğru azalan bir etkiyle Ege Bölgesinin tamamında Akdeniz bölgesinin büyük bir bölümünde Marmara bölgesinin ağırlıklı Anadolu yakasında, Batı Karadeniz ve İç Anadolu’nun bazı bölgelerinde halen yaygın olarak

¹² Onur Akdoğu, “Zeybek Kelimesinin Kökeni”, **Karşıyaka Belediyesi Konservatuvarı Dergisi**, Tükelmat A.Ş., İzmir Nisan 1998, ss. 2-8.

¹³ M. Ragıp Gazimihal, **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, III. Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999. ss. 219-220.

oylanmaktadır. Batı Anadolu da halk tarafından çalınan ve oynanan bu oyunlara 'Zeybek Havası', 'Zeybek Oyunları' denilmektedir. Bu tanımlamadan dolayı bu oyunların sadece Zeybekler tarafından oynanan oyunlar olduğu görüşü yanlış bir kanıdır. Sosyal şartların değişmesi nedeniyle dağa çıkan zeybeklerin oynadıkları oyunlar doğal olarak konularını ve yapısını, içinde bulunulan konumdan dolayı, hasret, sevgi, savaş ve ekolojik çevre unsurlarıyla belirlemektedir. Bu yapılanmasıyla normal köylü halkın oyun tarzından farklı bir oyun tarzı gösterebilmektedir. Fakat bir zeybeğin dağda doğarak bölgede bulunan yerleşik toplumla ilişkiye geçmeden yaşamasının mümkün olmadığı düşünüldüğünde, zeybeklerin her konuda olduğu gibi danslarının da içinde bulunduğu sosyal toplumların koşulların etkisi altında şekillendiği görülür. Bu nedenle zeybeklerin oynadıkları oyunlarla halkın oynadığı oyunlar arasında belirlenmiş büyük bir farklılık görülmemektedir. Türkü sözlerinde tema olarak, kahramanlıkları yiğitlikleri savaşçılığı, aşkları ile ağırlıklı Zeybeklerin yaşamının ele alındığı zeybek oyunları, mağrur, gururlu, sert ve ağır bir şekilde oynanmasıyla, sadece *Zeybeklik Kurumuna* ait kültürel değerlermiş gibi görünse de, aynı zamanda, Batı Anadolu'nun tüm yerel halkının icra ettiği mahalli oyunlarıdır.

Sportif açıdan Zeybek oyunlarına baktığımızda; yavaş oynanıyor gibi görünmesine karşılık yapılan adımlardaki çökme, sekme gibi motifler yapılan bilimsel incelemeler doğrultusunda motorsal özellikleri geliştiren sürat, çabukluk ve beceri gerektiren bedensel devinimlerdir. Baleden halk oyununa kadar dansın tüm dalları efor gerektirmektedir. Bu nedenle sporun her dalında olduğu gibi bedeni biraz sonra harcanacak efor için ısıtmak gerekir. Bu ısınma ata sporumuz güreşte peşrev olarak kendini gösterirken zeybek oyunlarında 'gezinleme' olarak karşımıza çıkar. Geleneksel ortamda oynanan zeybek oyunlarında oyun alanına çıkan her oyuncu hem müziğin giderini anlamak hem oyuna konsantre olmak, hem de vücudu oyun için ısıtarak hazırlamak amacıyla ritmik yürüme şeklinde tanımlayabileceğimiz basit adımlar yapar. Daha sonra oyun adımlarını icraya başlayan oyuncu insanın doğasından kaynaklanan bir sıralamayla sportif açıdan, basitten karmaşığa doğru eforu gittikçe arttıran bir şekilde oyun adımlarını sıralayarak icrasını sürdürür. Oyun esnasında yorulan dansçı dinlenerek tekrar güç toplamak amacıyla gezinleme figürüne dönebilir. Süresini yöresel koşulların belirlediği Zeybek oyunları, genellikle yalnız olarak yaklaşık on dakikaya kadar oynanabilmektedir.

Zeybek oyunlarını iki alt tür altında incelemek mümkündür;

Ağır Zeybek Oyunları; 9/2, 9/4'lük usullerden meydana gelmiştir. Metronomu Largo (40-60), Larghet (60-66) ve Adagio (66-76) dur. Ağırlıklı olarak Batı Ege'de görülen (İzmir, Muğla, Manisa, Aydın, Denizli) Ağır zeybek oyunları, genellikle erkekler tarafından ve sözsüz ezgilerle oynanmaktadır.¹⁴ Ağır zeybek oyun müziklerinde Müstezat, Yanık kerem, Muhalif, Garip, Yahyalı Kerem ve Bozlak dizileri kullanılmıştır.

¹⁴ Hamit Çine, "Zeybek Oyunlarına Olumsuz Etki Yapan Metronom (Tempo), Değişiklikleri", **Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri**, Özbek Matbaası, Ankara 1977, ss. 107-110.

Kıvrak Zeybek Oyunları ise; 9/8'lik usulden meydana gelir. Temposu Andante (76-108), Moderato (108-120) ve Allegro (120-168) dur. Kadın ve erkeklerin ayrı ayrı yada birlikte oynayabildikleri Batı Anadolu'nun bütün yörelerinde yaygın bir şekilde görülen zeybek oyunlarıdır. Genelde hem kadın hem erkekler tarafından sözlü ezgilerle oynanan oyunlardır.

Ağır ve Kıvrak Zeybek oyunlarının bir arada görüldüğü yörelerde, genellikle yaşlıların sadece ağır zeybek oynayabildiği görülmektedir. Gençler ise, hem ağır hem de kıvrak zeybekleri oynayabilmektedirler. Zeybeklik kurumunda ise, efenin oyunu ağır bir tempoda, kızanların ise oyunları daha hızlı bir tempoyla oynadıkları sanılmaktadır.¹⁵ Zeybek ezgilerinde; genellikle 'inici' seyirler kullanılıp, diğer seyir şekillerine de (çıkıcı, inici-çıkıcı, çıkıcı- inici) rastlanmıştır.

Cinsiyet açısından zeybek oyunları üç grup altında toplanabilir; Erkekler tarafından oynanan zeybek oyunları, Kadınlar tarafından oynanan zeybek oyunları ve Kadın erkek beraber oynanan zeybek oyunları.

Zeybek müziğine eşlik eden sazlar incelendiğinde halk müziğinin icrasında kullanılan pek çok enstrümanın zeybek oyunlarına da eşlik ettiğini görmekteyiz. Zeybek oyunları genellikle Davul-Zurna eşliğinde oynanır. Özellikle kapalı ortamlarda oynanan zeybek oyunlarına ince saz denilen; bağlama ailesi, cümbüş, keman, kabak kemane, klarnet, kaval, sipsi, def, dümbelek, sazlarının bir bölümünden oluşan çeşitli kombinasyonlarının eşlik ettiği de görülür. Yörelere göre davul ve zurnanın tek davul-tek zurna, tek davul-çift zurna, çift davul-çift zurna olarak değişik sayıda müzisyenle çalındığı tespit edilmiştir. Zeybek oyun müziğinde, en yaygın görülen şekil iki zurnacının, davul yada davullar eşliğinde zeybek ezgisini çalmasıdır. Çift davullu bir ortamda, davulcular tokmak ve çırpıyı aynı anda davula vurmaya azami özen gösterirken, çift zurnanın kullanıldığı durumda her zaman, zurnacının biri ezgisel yapıyı sürdürürken diğeri karar sesinde dem tutar. Zeybek yöresinde görülen davullar genellikle yaklaşık elli cm. genişliğinde ve geniş kasnaklıdır. Zurnalar ise bölgelere göre farklı boyutlardadır.

Zeybeklerin kendi aralarında düzenledikleri eğlencelerinde dağda her zaman müzisyen bulma imkânı bulunmadığından dolayı, kendileri tarafından çalınan oyunları oynadıkları görülmektedir. Davul Zurna gibi yüksek sesli sazların hasımları tarafından yerlerinin belirlenmesini kolaylaştıracağı da düşünüldüğünde, zeybekler eğlencelerinde ses yüksekliği az olan ve taşınması kolay bağlama ailesini kullanmayı tercih etmelerinin haklı sebebi ortaya çıkmaktadır. Eldeki fotoğraflara bakıldığında özellikle curanın bir aksesuar olarak kıyafetlerine asılı bir şekilde zeybek tarafından kolayca her yere taşındığı anlaşılmaktadır.

Sonuç olarak bu çalışmada *Zeybeklik Kurumunun* tarihsel derinliği incelenmiş, zeybeklik kurumuna ait özelliklerin analizi yapılarak, kuruma ait kültürel değerler belirlenmeye çalışılmıştır. Halk Oyunları alanında kabul gören sınıflama kavramlarının ışığı altında tanımlamalar yapıp, erkek zeybek oyun türü ve biçimleri hakkında ilgili kişilerin bu konu üzerindeki görüşleri ve yaptıkları tür ve biçim sınıflandırmalarına yer

¹⁵ Tuncay Keleş, **Anadolu Kültüründe Zeybekler**, Gaziantep 1998, s. 81.

verilmiştir. Günümüze kadar doğru ya da eksik olarak tanımlanmış zeybek oyun tür ve biçimlerini ilgili kişilerin betimlemeleriyle bu sınıflandırmalar içinde bir araya getirilmiştir. Şimdiye kadar bilinen veya kabul edilen zeybek giyim-kuşamı ve takılarını inceleyerek kullanım amaçları belirlenmeye çalışılmıştır. Zeybek oyun müziğinin konusu, ritimsel ve ezgisel yapısını incelenerek Türk Müziği içindeki yeri ve önemi belirlenmeye çalışılmıştır.

Kaynakça

- AKDOĞU Onur, "Zeybek Kelimesinin Kökeni", **Karşıyaka Belediyesi Konservatuarı Dergisi**, Tükelmat A.Ş., İzmir Nisan 1998.
- AND Metin, **Geleneksel Türk Köylü Tiyatrosu**, Bilgi Yayınevi, Ank. 1969.
- ATAMAN Sadi Yaver, "Zeybeklerin Soyu ve Zeybek Oyunları", **Musiki Mecmuası**, Sayı: 258, Yörük Matbaası, Haziran 1970.
- AVCI A. Haydar, "Bir Sosyal İsyancılık Kurumu: Zeybeklik ve Zeybekler", **Folklor-Edebiyat Dergisi**, Başkent Klşe Matbaacılık, Ankara 1997.
- ÇİNE Hamit, "Zeybek Oyunlarına Olumsuz Etki Yapan Metronom (Tempo), Değişiklikleri", **Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan problemler Sempozyumu Bildirileri**, Öztekin Matbaası, Ankara 1977.
- DEMİRSİPAHİ Cemil, **Türk Halk Oyunları**, I. Baskı, Türk Tarihi Kurumu Basımevi, Ankara 1975.
- GAZİMİHAL M. Ragıp, **Türk Halk Oyunları Kataloğu**, III. Cilt, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara 1999.
- HOBBSAWM Eric J., "Eşkıyalar", **Folklor Doğru Dergisi** 59-61, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul 1990.
- KELEŞ Tuncay, **Anadolu Kültüründe Zeybekler**, Gaziantep 1998.
- TÜRKMEN Fikret, "Egede Efe Hikâyeleri", **Milli Kültür Dergisi**, Sayı: 56, 1987.
- ÜSKÜP Şeref, **Çakıcı Efe**, Hür Efe Matbaası, İzmir 1975.
- YAVİ Ersal, **Efeler**, Aydın Valiliği İl Özel İdaresi Yayını No:3, Aydın 1991.
- YETKİN Sabri, **Ege'de Eşkıyalar**, Numune Matbaacılık, İstanbul 1997.

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA DANS ANTROPOLOJİSİNDEN YARARLANMA YOLLARI ve ANADOLU DANSLARINDAN MODEL ÖNERİLERİ (Doktora Tezi Tanıtımı)¹

Ömer Barbaros ÜNLÜ*

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 devinim 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 biresime gidilebilir.

Bu çalışmada, Türk Halk Dansları için yeni bir gösterim modeli araştırılmasına girilmiştir. Yöntem olarak, Anadolu danslarına 'Dans Antropolojisi' açısından yaklaşılmış, 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.

Anahtar Kelimeler: Antropoloji, Dans, Dans Tiyatrosu, Koreografi, Tiyatro, Türk Halk Oyunları.

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd.Doç.Dr. Nevin Eritenel, İzmir 2009, 134 s.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no. 285920)

* Doç.Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, barbaros.unlu@ege.edu.tr

CONCEPT OF DANCE THEATRE, BENEFITS OF DANCE ANTHROPOLOGY METHODS and MODELS FROM ANATOLIA

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.

Key Words: Anthropology, Dance, Dance Theatre, Choreography, Theatre, Turkish Folk Dances.

Giriş

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 doğrumuştur. 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 partiyonu” da bu bölümde yer almaktadır.

İnsan, sınırlı yaşamı ve güçsüzlüğü karşısında, doğanın sürekliliğini ve döngüsellliğini 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 ritmik 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 gereksinimlerin sonucu diğeri ile belli noktalarda benzeşebilir.

Halk sanatının geçmişle organik bağlar kuran sezgisel yapısı modern batı sanatının alımlanma biçiminden farklıdır: “Yabancı 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.”²

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.³

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.⁴

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 değil, Türk plastik sanatlarının yapısal özelliklerinin bulunup çağdaşlaştırılması üzerinde durulmuştur. Bu söylemle başarılı çalışmalar da yapılmış, seyirci ile sıcak ilişkiler kurulmuş, Türk

² Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, s. 24.

³ Haldun Taner, “Yüzyıllık Bir Tartışma”, **Türk Dili Dergisi**, Sayı:178, s.737, Aktaran: Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, TC. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001, s.7.

⁴ Ünlü, **age.**, s.25.

oyun yazarlığının ve sahne sanatlarının başyapıtları 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 tavirlara katkıda bulunmak, bu konularda araştırma ve uygulamayı birlikte yürütmek⁵

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 dışı kapalı olarak icra edilen oyun kültürü, bu dönemde anılan kuruluşlar tarafından yurt genelinde yapılan bir faaliyete dönüştürülmüş ve akademisyen Arzu Öztürkmen'in deyişiyle '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"⁶

⁵ TAL. Bildirisi, İ.B.Ş.T, 13 Ocak 1997, Aktaran: Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, Ankara 2006, s.36.

⁶ 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.

1950'lere geldiğinde 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 Tesis'i'nin (1955), amaçları arasında "Halk oyunları öğreticileri yetiştirmek, milli baleye katkıda bulunmak, Türkiye ve yurt dışında halk oyunlarının tanıtımını yapmak..."⁷ vardır. 1970'lere geldiğinde, 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 anlamak yerine, sunduğu görseleliği 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 ayrımlar gölgede kalmaya başladı. Bunda başlıca neden, oyuncuların yerel figürlere konsantre olmadan, öncelikle dayatılan sahne düzeni içinde değişen yerleri almaya çalışmalarıydı."⁸

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.

⁷ Arzu Öztürkmen, **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yay., İst. 1998, s. 203.

⁸ 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.153.

* Ninette de Valois: Türk Devlet Balesinin kurucusu

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 aerobik 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."⁹

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... İzleyenin 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 güçlüğüne çağdaş gösterimlerin çözümlenmesi 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 ayırmsamadan yol alınan beden sanatlarından oluşmuş bir gökkuşağı önerdiği açıkça görülmektedir."¹⁰

⁹ Arzu Öztürkmen, **age.**, s.153.

¹⁰ Patrice Pavis, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Ank. 2000, s.153.

'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 seyirinin 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.

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 yaklaşır. Onlar için bu sözcük 18.yy'a ait, milliyetçilik, romantizm ve kırsal toplumlar gibi sözcüklerle özdeştir. 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.¹¹

Bu dönemlerde araştırma için genellikle uzaktaki (yabancı), 'egzotik' ve küçük ölçekli, kabile gibi yerler seçilir. En az bir yıl süren 'alan araştırması' yapılır. Amaç katıksız bir kültüre ulaşmaktır. Antropolog dansa, akrabalık, politika, din gibi farklı kültürel alanlarla paylaşılan yapılar ararlar. 'Karşılaştırma yöntemi' ise kültürlerin keştiği 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 önemli bir parçası olduğunu kabul etmişlerdir. Aynı zamanda bu ilkel toplumlarda her konuda olduğu gibi dansa 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. İkel 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 öykünmecici kullanımı söz konusudur.¹²

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 özellikleri hakkında (örneğin dans) bilgi toplamak

¹¹ Bkz, Catherine Foley, Georgiana Gore, László Felföldi, "Roadmap to our Disciplines" (Ipedak basılmamış ders notları),Uluslar arası Etnokoreoloji Yüksek Lisans Programı, Norvay Technology University, Trondheim, Norvay, April 2008.

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

¹² Bkz, Anya Peterson Royce, **The Anthropology of Dance**, Indiana University Press, Bloomington and London 1977, ss.19-20.

yerine önemli önemsiz ayırımında bulunmadan her türlü kültürel özelliklerle ilgili bilgi toplamış, listeler oluşturmuş ve dansla ilişkilendirmeye çalışmışlardır.¹³

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 bulunabileceğine 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.¹⁴

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.¹⁵ 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 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".¹⁶ 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,

¹³ **Age**, s. 22.

¹⁴ Bkz, Anya Peterson Royce, **The Anthropology of Dance**, Indiana University Press, Bloomington and London 1977, ss.25-26.

¹⁵ **Age**, s.25.

¹⁶ Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşina Kitaplar, Ankara 2006, s. 20.

bunun mümkünse nedenlerini, sonuçlarını ve derecesini...¹⁷ 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 Kealiinohomoku, baleye bir etnik dans türü olarak baktığı ünlü makalesi¹⁸ ile dansta evrimciliğe son noktayı koyar. Kealiinohomoku, (Strauss'un 'ilkel' yerine 'yabancı' 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 Kealiinohomoku, etnik dans üzerine yapılmış tanımları ve Bale'nin göstergelerini kullanarak bu iki kategoriye bilimsel bir gözle eşitler. Bu bağlamda Bale'yi ya da batılı herhangi bir dans formunu, Türkiye'deki dans sanatının lokomotifleri 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.

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 hissederek. *"İnsanlar hareket eder ve hareket topluluklarına aittir; tıpkı konuşup konuşma topluluklarına ait oldukları gibi. (Antropolog Ray Birdwhistell)"*¹⁹ 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.

Tez üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde Dans Tiyatrosu konusuna değinilmiş, dansın batıda bir sahne sanatı olarak ortaya çıkışı ve bale olgusu, 20. yy'da Rusya ve Sovyetler Birliği'nde dans, sahne dansında modernleşme hareketleri ve anlatım, ayrıca post-modern süreçte Dans Tiyatrosu ve yeni eğilimler tartışılmıştır. İkinci bölümü oluşturan Dans Antropolojisi konusu içerisinde, Dansa bilim gözüyle bakmak, farklı disiplinlerin kesişiminde geleneksel dansların durumu, hareket kavramına kültürel yaklaşımların değerlendirilmesi, 20.yy da Türk halk oyunları gösterisinin tarihsel seyri ve aktarımına değinilmiştir. İletişim aracı olarak geleneksel Anadolu dansları ve Kütahya'dan bir örnek olan *Davul Çaldırma* geleneği ile geleneksel dansların sosyal işlevine göz atılmıştır. Tezin üçüncü bölümünde Anadolu

¹⁷ Bozkurt Güvenç, **İnsan ve Kültür**, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991, s.88.

¹⁸ Ay.bkz., Joann Kealiinohomoku, "Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı", **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Şebnem Selçuk Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007, s.270-285

¹⁹ Judith Lynne Hana, **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**, University of Chicago Press, 1979, s..s13-20

danslarından örnek modeller sunulmuş, modellerin görüntü ve anlatımları tezle birlikte teslim edilmiştir. Bu modeller, Balıkçılar, Hayat Ağacı, “Simavnalı Şeyh Bedreddin” İçin Ön Oyun, Koy-u Kırmızı, Bir Ulus Yaratmak, İzmir Devlet Opera ve Balesi Dansçılarıyla Yapılan Deneysel Çalışma*

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

* Anadolu danslarından örnek modellerin görüntü ve anlatımları için bakınız: Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü *Ekin Dans Topluluğu* Arşivi ve Doç. Dr. Ö. Barbaros Ünlü Kişisel Arşivi.

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 tiyatrosunun mirasını paylaşan, çağdaş insanın kapitalizm tarafından parçalanmış yapısını yine parçalı bir estetik 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 dansa 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 koreografinin 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.

Kaynakça

- FOLEY Catherine, GORE Georgiana, FELFÖLDİ László, "Roadmap to our Disciplines" (**İpedak** basılmamış ders notları),Ulular arası Etnokoreoloji Yüksek Lisans Programı, Norway Technology University, Trondheim, Norway, April 2008.
- GÜVENÇ Bozkurt, İnsan ve Kültür, Remzi Kitabevi, İstanbul 1991.
- HANA Judith Lynne, **To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication**, University of Chicago Press, 1979.
- KEALIINOHOMOKU Joann, "Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı", **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Şebnem Selişik Aksan, Gurur Ertem, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2007.
- ÖZTÜRKMEN Arzu, **Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik**, İletişim Yay., İst. 1998.
- ÖZTÜRKMEN Arzu, "Dansta Millilik ve Yerellik Kavramları Üzerine Düşünceler", **Sanat Dünyamız Kültür ve Sanat Dergisi**, S: 85, Yapı Kredi Bankası Yayınları-1736, İstanbul, Güz 2002.
- PAVIS Patrice, **Gösterimlerin Çözümlemesi**, Çev. Şehsuvar Aktaş, Dost Kitabevi, Ank. 2000.
- ROYCE Anya Peterson, **The Anthropology of Dance**, Indiana University Press, Bloomington and London 1977.
- TANER Haldun, "Yüzyıllık Bir Tartışma", **Türk Dili Dergisi**, Sayı:178, s.737, Aktaran: Nurhan Tekerek, **Popüler Halk Tiyatrosu geleneğimizden Çağdaş Oyunlarımıza Yansımalar**, TC. Kültür Bakanlığı, Ankara, 2001.
- ÜNLÜ Aslıhan, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, Aşına Kitaplar, Ankara 2006.

TÜRKİYE’NİN ULUSLARARASI TANITIMINDA ARTİSTİK İMAJ: “ANADOLU ATEŞİ” ÖRNEK OLAYI¹

(Doktora Tezi Tanıtımı)²

Fusun AŞKAR*

Özet

İmaj kavramının birçok alanda tanımlanmasının yanı sıra, özellikle sanatsal iletişimin dinamiklerinde yer alan artistik yönünün incelenmesiyle, gösteri sanatlarının ulusal ve uluslar arası tanıtımda bir ülke için geniş ölçüde itibar göstergesi olduğu ortaya çıkmaktadır. Artistik imaj kavramının estetik değerlere yakınlığı, algılama ve yorumlama evresinde psikolojik bir süreç olduğu ile anlaşılmaktadır. Genel *imaj* kavramında bulunan bu algısal süreçle sahne sanatlarının yapısında varolan artistik imaj tanımlaması, özellikle seyircinin ortak duygusal tavırlarıyla ve çoğunlukla aynı anda verdiği reaksiyonla *sanatsal iletişimi* gerçekleştirmektedir.

Çalışmada, sanatçı ve seyircinin sahne kanalıyla, sanat eserinin sunulması aşamasındaki alışverişi ve anında verilen geri bildirim sonucunda oluşan etkileşim üzerine bir iletişim modeli oluşturulmuştur. Toplumsallaşmanın vazgeçilmez bir ögesi olan iletişimin, sanatın bu konudaki ortak özelliğiyle bütünleştiğinde kitlelere ulaşma konusunda oldukça etkili bir türü ortaya çıkardığı önermesini doğurmuştur. Bir sanat eseri, duygusal ve kurgusal aşamaların yanı sıra teknik anlamda destekleyici unsurlara gereksinim duymaktadır. Sanat eserinin sunumu aşamasında seyircinin algısını güçlendirici, estetik anlayışı ve anlatımı destekleyici ses, ışık, dekor, kostüm, makyaj gibi görsel ve işitsel unsurların ve sahnenin algısal değerlerinin dramatik yapıya güçlü etkileri tartışılmaz bir konudur.

Küresel düşünüp yerel yorumlama anlayışla kurgulanan, çalışmanın örnek olayını teşkil eden Anadolu Ateşi'nin, artistik bileşenlerden oluşan kültürel ve sanatsal etkinlik olması, sanatsal iletişim yoluyla geniş kitlelere ulaşma başarısı ve dolayısıyla ülke imajının sanatla yaratılmasına ve geliştirilmesine yönelik etkinliği, elde edilen bulgulardan biridir. Son dönemlerde dünyanın en güçlü pazarlama yöntemi olarak bilinen *ağızdan ağıza pazarlama* etkinliği ile tanınan Anadolu Ateşi, Türkiye için tanıtım ve imaj oluşturma sürecinin sanatsal bir elemanı olmasının yanı sıra, turizme de büyük katkı sağlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: İmaj, Artistik İmaj, Sanatsal İletişim, Anadolu Ateşi

¹ Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Doç. Dr. Mine Saran, İzmir 2010, 216 s.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no.263257)

² Tezin ikinci bölümündeki çalışma konularından biri olan Sanatsal İletişim, **Akademik Bakış** Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi'nde (ISSN:1694-528X), "Sanatsal İletişim Modeli: Sahne (Performans) Sanatları Üzerine Bir İnceleme" başlıklı makale olarak derlenmiş, Temmuz-Ağustos 2011 tarihli 25. sayısında tam metin olarak basılmıştır.

* Yrd.Doç.Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, fusunaskar@gmail.com.

ARTISTICAL IMAGE CONCERNING TURKEY'S INTERNATIONAL REPRESENTATION A CASE STUDY: FIRE OF ANATOLIA

Abstract

In addition to defining the concept of *Image*, it is revealed with the study of its artistic aspect especially appearing in artistic communication dynamics that performance arts are esteem indicator for any country in national and international publicity to a greatest extent. It is understood that the affiliation of the artistic image concept to the aesthetic values are psychological process in the stage of perception and interpretation. The defining of artistic image existing in structure of performing arts with this perceptual process in the scope of general *image* performs the *artistic communication* with especially joint emotional attitudes of audiences and mostly reaction showing at the same time.

In the study, a communication model has been developed on interaction occurring as a result of exchange of work of art in the course of performing it and feedback through the stage of artist and audiences. Once the communication, indispensable element of socialization, becomes integrated with common feature of the art in this field, this leads it to be arisen a suggestion that it reveals an effective type on access to audiences. A work of art requires supporting factors in technical sense in addition to emotional and fictional stages. In course of performance of work of art, it is indisputable that visual and audial elements such as sound, lighting, decor, costume and makeup, strengthening the perception of audience, supporting aesthetic understanding and expression and perceptual values of stage have the powerful effect on dramatic structure.

One of the findings obtained is that the Fire of Anatolia composed with global thinking and local interpreting and constituting exemplary event of the study is a cultural and artistic event consisting of artistic components and that this event is intended for success to achieve broad audiences through artistic communication and so creation and development of country image with art.

The Fire of Anatolia, recently known as most powerful marketing method and recognizing as *word of mouth marketing* (WOMM) activity provides major contribution to the tourism in addition to being artistic element of process of publicity and image creation of Turkey.

Key Words: Image, Artistic Image, Art Communication, Fire of Anatolia

Giriş

Sahne sanatları, iletişimin estetize edildiği en önemli alanlardan biridir. İzlenimi güçlü kılan etkenlerden biri olarak, seyirci ile sanat yapan arasında güçlü bağ oluşturan önemli bir olgudur. Sanat, insanın doğadan, toplumdan ve içinde yaşadığı kültürden aldığı verilerin bilinç düzeyinde ve bilinçaltında harmanlanıp estetik değerlerle buluşmasıdır. Sanattaki tüm estetik yansımalar kitleleri etkileme niteliği taşımaktadır. Günümüzde sanatsal değerlerin ulusal kimlik içerisinde vazgeçilmez unsurlarından biri olarak kabul edilmesi, kültürel ve sanatsal organizasyonlarla ülke tanıtımının yapılmasını, diplomasi ve sportif faaliyetler kadar etkili kılmaktadır.

Kültürel içerikli sanatsal prodüksiyonlar ile ilgili yapılacak her türlü bilimsel çalışma, bu faaliyetlerin işlevlerinin ve etkinliklerinin sorgulanması ve ülke itibarının oluşturulmasına katkısı açısından büyük öneme sahiptir. Ülkenin öz kaynaklarını kapsayan bu tip etkinlikler, yaratıcı potansiyelin evrensel dönüşmesinden önce ulusal boyutta geliştirilmesi gerçeğini ortaya koymaktadır. Adımları çeşitli estetik kategorilerle biresimi sayesinde can bulan halk dansları, yeni gösteri modelleriyle kendini göstermektedir. Günümüzde geleneksel halk dansları gösterileri, sürekliliğini kaybetmemiş ancak eskimiş ve bir tıkanma noktasına gelmiştir. Ülkenin uluslararası alanda tanıtımı fikri, geleneksel Anadolu danslarının koreografik yapısının ve anlatım özelliklerinin çağdaş dans türleriyle nasıl sentezlenebileceği sorununun önüne geçmiştir. Bir ülkenin artistik imajını ülke tanıtımı açısından, iletişimsel perspektifte değerlendiren bu çalışma, alanında ilk olması bakımından, analitik ve eleştirel bakış açısıyla aydınlatıcı bir özellik taşımayı amaçlamaktadır.

Ülke itibarını yükselten değerlerden biri olarak kabul edilen sanatsal değerler, gerek kişisel, gerekse kurumsal bazda ve çeşitli kategorilerle ulusal ya da uluslararası kamuoyuna sunulmaktadır. Sanat eseri, sanatsal kriterlere uygunluğu çerçevesinde hangi kategoride bulunursa bulunsun, o ülkeye saygınlık kazandırır, itibarı güçlendirir. Sanatsal etkinlikler, her dönemin popüler ölçütlerine göre yön değiştirebilir. Buna bağlı olarak artistik imaj yaratma süreci, günümüzün popülerlik anlayışı bağlamında tartışılacak, gösteri sanatlarının ulusal ve uluslararası tanıtımda bir ülke için geniş ölçüde itibar göstergesi olduğu konusu birçok perspektiften değerlendirilecektir.

Seyirci, bir sanatsal ürünün tüketim sürecinde önemli rol oynar. Duygudaşlık yazılı olmayan manevi kültürün iletişimsel boyutunda en etkili unsurdur. Performans gerektiren gösterilerde seyirciyle iletişimin sağlanması çoğunlukla teknik unsurlara bağlı olsa da, öncelikle duygusal doyumdur. Seyircinin duygu merkezine dokundurulan her hamle alkış alır; alkış, estetik yargının destekleyici ve olumlu sonucudur. Böylelikle sahneden seyirciye giden ve ortak bir paylaşımda buluşulan *seyirci-sanatçı görevdeşliğiyle*, seyirciden sahneye giden *duygudaşlığı* interaktif iletişim kurulmasına katkıda bulunmuş olur. Bu etkileşimli iletişim tüm ön yargıları ortadan kaldıracak güçtedir. Bu çalışmada iletişimin etkin bir türü olan sanatsal iletişim ve bu konuda yine öncü bir rolü olan gösteri sanatları ile alanda yapılan uygulamalara yeni bir yaklaşım taşıyabilme gereksinimi ortaya çıkmaktadır.

Diğer taraftan *imaj* kavramının birçok alanda tanımlanmasının yanı sıra, özellikle sanatsal iletişimin dinamiklerinde yer alan artistik yönünün incelenmesi de çalışmanın bir başka konusunu oluşturmaktadır. Bugüne değin *artistik imaj* söyleminin daha çok resim, fotoğraf, heykel vb. statik pozlar üzerinde kullanılması, çalışmayı yeni bir kaynak yaratma anlamında, gösteri sanatları üzerinde de değerlendirilebileceği düşüncesine yönlendirmiştir. Literatürde planlı bir iletişim olan *dans* sanatı üzerine yapılan ve artistik perspektiften yorumlanan çalışmalara rastlansa da, artistik imajın psikolojik değeriyle algılanıp özümsemesiyle, ulusal/uluslararası imaja katkısının ne denli önemli olduğuna dair bir inceleme bulunmamaktadır. Sanatsal bir etkinlik olan Anadolu Ateşi prodüksiyonu aracılığıyla, sanatsal değerlerin, bir ülkenin imajına katkısı yönündeki analitik bir perspektif, tezin temel konusudur.

Tezin hipotezi ve içinde hareket ettiği temel alan, bir ülkenin artistik imajının, aynı zamanda ülkenin itibarını oluşturması üzerine kuruludur. Savunulan temel felsefe, sanatsal değerler taşıyan öğelerin, bir ülkenin imajını oluşturan ana yapılarla bütünleşerek, imajı belirleyici bir etken haline gelmesi çerçevesinde gelişir.

Artistik imajın yaratılması sürecinde halkla ilişkilerin işlevlerini ortaya koymak, uluslararası çapta imaj oluşumunda işlevi olan dans sanatının, ülke imajı oluşturulmasına katkılarını sorgulamak, sanatsal organizasyonlarda tanıtım ve pazarlama stratejilerinin önemini irdelemek, sanat etkinliklerinin (özellikle sahne sanatlarının) iletişim yönetimindeki yerini ve önemini vurgulamak, sanatsal bir etkinliğin organizasyon sürecinin, bu sürecin sonuçlandığı nokta olan sahne kavramının ve etkileşimli iletişim uygulamalarında sahne tasarımının önemini açığa çıkarmak gibi konular çalışmanın amaçlarını oluşturmaktadır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Artistik imaj kavramını ve yaratma sürecini anlayabilmek için genel imaj kavramlarının inceleneceği, *İmaj Kavramı ve İmaj Çeşitleri* başlığını taşıyan birinci bölümde imaj kavramı temel boyutlarıyla ele alınıp çeşitliliği incelenmekte ve bir ülkenin kimliğinin ulusal ve uluslararası boyutta diplomatik, sportif, kültürel ve sanatsal etkileri çerçevesinde değerlendirmeler yapılmaktadır.

İmaj, etkileme aracı olarak objenin, kişinin ya da kurumun iyi niteliklerle ve iyi görünümle kamufle edilmesi değil, doğallığından gelen olumlu karakteristik özellikler bütününe sunuş biçimi olmalıdır. İmaj yönetiminde, dış görüntünün temel alınmasında bilinenin aksine içten dışa bir yolculuk olduğu konusunda üzerinde durulan noktanın doğruluğu, genel geçer bir savdır.

İmaj, bir kişiye, kitleye ya da işletmeye karşı görsel, işitsel ya da zihinsel bilgi sunumları sonucunda oluşan düşüncelerdir. "İmaj, nesnel dünyanın olaylarının öznel tasarımıdır."³

İmaj endüstrisinin yarattığı ürünlerin raf ömrü, muhteviyatıyla doğru orantılıdır. Popüler ürünlerin kapitalist sistem tarafından tüketilmesi için insanlığa sunulup, tüketildiğinde ise yenilerinin yerine konması, imaj endüstrisini hareketlendirmektedir. Popüler akımdan doğan bir ürün, hizmet, kişi ya da kurum, adeta imaj endüstrisine mâl edilmektedir. Ürünün kalitesi, kişinin başarıları, hizmetin içeriği, kurumun anlayışı vb., günün koşullarına uygun ve gereksinimleri karşılayabilecek kriterlere sahipse daha uzun ömürlü olacağı bir gerçektir.

İmaj, sayısız tanımlamalara maruz kalmış bir kavramdır. Türk Dil Kurumu'nun terimler sözlüğünde *görüntü* olarak yer alması, özellikle iletişimsel açıdan değerlendirildiğinde yetersiz kalmaktadır. İmajın çeşitli tanımlamalarının yanında, "çeşitli kanallardan, reklamlardan doğal ilişkilere, içinde yaşanan kültürel iklimden, sahip bulunulan önyargılara kadar elde edilen bilgi ve verilerin değerlendirilmesidir"⁴ yorumu, iletişimsel perspektiften bakıldığında, bu çalışmadaki görüşlere en uygun

³ Himmet Uç, "Ahmet Kutsi Tecer'in Şiirlerinde İmajlar", **Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi**, C.3, S.12, 2005, <http://www.e-sosder.com/dergi/1201-UC.pdf>, Erişim Tarihi: 03.11.2008.

⁴ Sevil Uzoğlu, "Kurumsal Kimlik, Kurumsal Kültür ve Kurumsal İmaj", **Kurgu Dergisi**, S.18, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2001, s.345.

olanıdır. Ancak İsmet Yazıcı'nın "algıyla başlayıp anlamlandırma sürecine geçişte yaşanan toplumsal ve psikolojik etkiler, imajın (imgenin) oluşumunda iki temel belirleyen olarak ortaya çıkmaktadır"⁵ düşüncesi, çalışmanın konusu olan ve tamamen algısal bir evrenin sonucu olarak ortaya çıkan *artistik imaj* kavramına uyarlanabilecek bir tanımlama olarak değerlendirilmektedir

Ahmet Bülent Göksel ve Nilay Başok Yurdakul imajı, dinamik olması ve üzerinde çalışıldıkça kişilerin ve kurumların farklılaşması, algılama biçimlerinin değişmesi, zamanla gelişip değişmesi gibi nedenlerle statik bir kavram olmaktan çıkarıp bir faktör olarak değerlendirmenin mümkün olduğunu savunmaktadır.⁶ Johansen imajı, belli bir görüş objesi ile bağlantılı olan tüm tutum, bilgi, tecrübe, istek, duyu vs.lerin bütünlüğü olarak tanımlarken, C.G. Jung, bir objeye yönelik düşüncedir, bunun bir kısmı gerçek ile örtüşmekte, diğer kısmı ise subjenin kendisinden gelmiş olan malzeme ile örtüşmektedir, şeklinde tanımlama yapmaktadır. İmaj, kişilerin bir obje, kurum veya başka bir kişi hakkındaki düşünceleridir ve bu düşünceleri her zaman için gerçek olanla uyuşmayabilir.⁷ Bir başka çalışmada imaj, "zihinde oluşturulan ve gelecekle ilgili olması en çok istenilen durum, amaçların ve değerlerin tam olarak yerine getirildiğinde neler olacağını gösteren resimdir. İmaj, misyon ve vizyonun görünen yüzüdür..."⁸ şeklinde tanımlanmaktadır.

Algısal evre içine giren imaj kavramında, oluşagelen dışsal izlenimlerin yaşaya yaşaya yitirilebileceği durumlar da söz konusu olabilir. "İmaj, bir kez sahip olunan ve ömür boyu sürdürülen bir kavram değildir. Bireylerin zihinlerinde yavaş yavaş birikimsel olarak oluşan imgelerin bütünüdür."⁹ Ayrıca imaj, magazin dünyasında, insan kaynakları departmanlarında, sanatsal çevrelerde, moda yaşamında sık sık karşılaşılan, çağımızın eğilimi olan bir kavramdır. İmajın algılanması somut ya da soyut sınırlar içerisinde. Gözle görünen ya da görülmeyen bir görüntünün yaratılmasına *imaj* denilebilir ve gösteren ve gösterilenin toplamını ifade ettiği söylenebilir. "Objektif bilgiler ya da subjektif yargılardan oluşan imajın tutum ve davranışlar üzerinde belirleyici rolü bulunmamakla birlikte, politika saptanmasından planlamaya, yürütülecek tanıtım eylemlerinden pazarlama faaliyetlerine kadar pek çok konuda etkili olmaktadır. İmaj bireylerin zihninde, bilgilene düzeyi, sahip olunan yargılar ile sunulan yararlar ve hizmetlerin etkileşimi sonucunda yavaş yavaş oluşmaktadır."¹⁰ Genel anlamda tanımlanan imaj kavramı, özele indirildiğinde aynı kapsamla algılanmakta ve değerlendirilmektedir.

⁵ İsmet Yazıcı, **Kitle İletişiminde İmaj**, Bilim Yayınları, İstanbul 1997, s.10.

⁶ Ahmet Bülend Göksel, Nilay Başok Yurdakul, **Temel Halkla İlişkiler Bilgileri**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayın No. 15, İzmir 2004, s. 198.

⁷ Akt.: Ayla Okay, **Kurum Kimliği**, Media Cat Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2002, s. 242.

⁸ Turan Pekmezci, G. Gökgöz, C. Demireli, "Marka İmajı ve Türkiye'nin İhracatına Etkisi", **Marka Yönetimi Sempozyum Bildiriler Kitabı**, 14-15 Nisan 2005, Gaziantep, MMO Yayın no. E/2005/367, Ank. 2005, s. 243.

⁹ Sevil Uzoğlu, **agm.**, s.345.

¹⁰ Ahmet Tolangüç, "Tanıtım ve İmaj", **Anatolia Turizm-Çevre Dergisi**, Yıl: 3, S. 27, Ank. 1992, s.11.

Herhangi bir uyarıcı olmaksızın bilinçte oluşabilen, belli bir zamanla, belli bir nesneyle sınırlı olmayan ve zihinsel bir tasarım olan imaj, tıpkı algı gibi zihinde kurgulanan bir yapıt olup, içsel dinamiklerin bir sonucudur ve bu sonuca göre şekillenir. İmaj konusunda yapılan tanımlamaların ve yorumların tümü olumlu değildir. Can Kozanoğlu *Cilalı İmaj Devri*¹¹ adlı kitabında, yeni düzenin yarattığı imajlardan ve bu imajların yeni düzeni parlattığından duyduğu rahatsızlıklarını dile getirmektedir. Kozanoğlu'na göre imaj, kamuflajdır; gerçeklerin gizlendiği bir ambalajdan öteye gitmemektedir. Olumlu ya da olumsuz, tartışmasız bir gerçektir ki *imaj*, sahip olunan ya da olunacak en önemli ve etkili pazarlama aracıdır.

İmaj sınıflandırmalarına yönelik birçok çalışma yapılmasına rağmen tezin temel konusu olan *Artistik İmajın* ağırlıklı olarak bağlantılı olduğu kişisel imaj, kurumsal imaj, marka imajı ve ülke imajı ayrıntılı bir şekilde ele alınmaktadır.

Sanatsal İletişim ve Artistik İmaj başlığını taşıyan ikinci bölümde kavram olarak artistik imajın yapısal içeriği ve göstergeleri vurgulanmakta, artistik imajın oluşması sürecinde popüler kültürün etkileri tartışılmakta ve dinamik olan gösteri sanatlarında kullanılan *artistik imaj* kavramı ile ilgili yeni bir tartışma yaratılmaktadır. Çalışmada bu tartışmalar çerçevesinde sanat ve iletişim bir arada ele alınarak bir iletişim modeli oluşturulmaya çalışılmıştır. Toplumsallaşmanın vazgeçilmez bir ögesi olan iletişimin, sanatın bu konudaki ortak özelliğiyle bütünleştiğinde kitlelere ulaşma konusunda oldukça etkili bir türü ortaya çıkardığı önermesi, dayanak noktalarından biridir. *Artistik imaj* bileşenlerinin temel iletişim dizgesindeki anlama sanatsal boyut kazandırması, sanatsal öğeler içeren göstergelerin duylara aktarılmasıyla oluşan sanatsal iletişim, bu bölümde çözümlenmektedir. Artistik imajın algılama evresindeki en önemli işlevinin *imgeler* oluşu, bu bölümde ele alınması gereken bir ayrıntı olarak göze çarpmaktadır. Simgelerin bütünleştiği tasarımsal bir etkinlik olan sanat, duyulur ve görülür özelliğiyle gerçeğin imgeleştirilmiş durumudur. Özel imgelerin nesnelleştiği *artistik* kavramıyla toplumsal bildirişim her dile çevrilebilir bir nitelik taşımaktadır. Ayrıca bir sanat eseri, duygusal ve kurgusal aşamaların yanı sıra teknik anlamda destekleyici unsurlara gereksinim duymaktadır. Literatürde *sahnenin algısal değer alanları* olarak ifade edilen noktaların kullanımı, estetik anlayış ve anlatım, dramatik yapıya etkiyi destekleyerek artistik görünümü istenilen noktaya getirir ya da öneminin yitmesine sebep olabilir. Bu nedenle üzerinde durulması gereken bir diğer konu, sanat eserinin sunumu aşamasında seyircinin algısını güçlendirici, estetik anlayışı ve anlatımı destekleyici ses, ışık, dekor, kostüm, makyaj gibi görsel ve işitsel unsurların dramatik yapıya etkilerinin incelenmesidir. Bu anlayış temel alınarak ikinci bölümde, artistik imajın, sahne tasarımının temel ilkeleri açısından değerlendirildiğinde, görsel ve işitsel katkıların sanatsal ve estetik değerleri arttırdığı gerçeği vurgulanmaktadır.

Anadolu danslarını uyarlayarak kent seyircisi için gelenekselleşmiş halk dansları gösterisinin dışında yeni bir gösteri modeli olan, izleyenin belleğine ve algısal kodlarına didaktik bir girişimden çok, insan bedeni ile zihinde oluşturulan eskizler yardımıyla bireysel uzlaşma sağlayan ve bunların sonucunda sanatsal iletişimi

¹¹ Can Kozanoğlu, *Cilalı İmaj Devri*, 9. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000, 127 sayfa.

kuran Anadolu Ateşi'nin kurgu aşamasından sahnelenmesine kadar uzanan sürecin ele alındığı tezin son bölümünde, sahne tasarımında görsel ve işitsel unsurların kullanım biçimlerinin ulusal ve uluslararası etkilerinin sonuçları, prodüksiyonun oluşumunda birincil görevi olan kişilerle yapılan görüşmeler doğrultusunda yansıtılmıştır. Ayrıca birinci ve ikinci bölümlerde yer alan imaj, sanatsal iletişim ve artistik imaj kavramlarından oluşan kuramsal çerçeve doğrultusunda ülke tanıtımı ve imajına büyük katkı sağlayan Anadolu Ateşi örnek olayı, halkla ilişkiler ve pazarlama faaliyetleri açısından ele alınmıştır.

Ülke imajının bilimsel, siyasi ve ekonomik araçlar aracılığıyla oluşumunun yanısıra, özellikle *kültür ve sanat* kavramının; ulusal çıkarları koruyup geliştirecek, ekonomik kazanımlar elde edebilecek, itibarı sağlayabilecek, hatta dış politika amaç ve hedeflerinin gerçekleştirilmesine katkıda bulunabilecek güçte olduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Bu gizli gücün iletişimsel ağırlığıyla uluslararası arenada diğer milletlerle olumlu ilişkiler kurma olasılığının mümkün olduğu, artistik imaj ve bileşenleri önermesiyle yüksek oranda itibar sağlanabileceği, çalışmada elde edilen verilerden biridir. Anadolu Ateşi'nin kültürel ve sanatsal politikası çerçevesinde halk danslarının yorumlanmasıyla kurgulanan dinamizmi ulusal ve uluslararası platformda ilgi uyandırmış, temelinde büyük oranda halk danslarının yapısal niteliklerinin üzerine kurulan, teknolojik çekicilikle sanatın pazarlanabileceği, üstüne de bir ülkenin imajına kültürel ve sanatsal anlamda güçlü bir vitrin oluşturacağı kanısına varılmıştır. Walter Benjamin 1936 yılında yazmış olduğu tekniğin olanaklarıyla yeniden üretilebildiği çağdaş sanat yapıtı konulu makalesinde sanat yapıtının, teknolojik gelişmeyle birlikte sürekli olarak değişime uğradığını belirtmektedir. Yeni teknolojinin gelişimiyle sanat, kültür gibi toplumsal ve bireysel özerklikler bir küreselleşme sürecine girdiğine, popüler kültürün ve kitle sanatı kavramının giderek yaygınlaştığına değinen Benjamin, bunun doğal sonucu olarak da sanatta (en azından kimi sanatta), pazarda alınıp satılan, pazarın kurallarına göre biçimlenen, yaşayan ve ölen bir mal haline getirildiğine¹² yönelik bir yorumda bulunmuştur.

Sonuç

Anadolu danslarını çeşitli estetik kategoriler aracılığı ile yorumlayan Anadolu Ateşi'nin bir özne olarak ele alındığı bu tezde dayanak noktalarından biri dansın iletişimsel bir davranış olduğu önermesidir. Dans duygu ve düşünce için fiziksel bir araç veya semboldür. Bazen ihtiyaç ve arzuların gösteriminde sözlü dil kadar etkili bir metot haline gelebilir. Gösteride uyarılma şeklinde bulunan geleneksel dansların temel nitelikleri özetlendiğinde, amaçlarının öncelikle topluluğun duygularını yeniden üretmek, sürekli kılmak ve güvende tutmak olduğu söylenebilir. Bireyin semboller dünyası ile arasında bir iletişim aracıdır. Bu danslar beraberinde bir tarihi ve yaşanmışlığı somutlaştırmakta, dans eden topluluğun kolektif belleğini

¹² Aktaran: Fethi Kaba, "Müzik Videolarda Anlatım Dili ve Türkiye'de Müzik Videoları", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı: 5, Anadolu Üniversitesi Yayınları: 916, Eskişehir 1996, s. 89. Ayrıca bakınız: Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.

taşımaktadırlar. Gündelik yaşamın içinde ancak gündelikten farklı bir duygusal boyutta yer almaktadır. Yalnızca dans edenlere değil, izleyenlere yani inanlara da tavsiyelerde bulunmaktadır. Dans antropolojisinin bir yaklaşımı da dansı seyircisi ile birlikte ele almaktır. Geleneksel danslar doğal ortamlarında yazıya ve kayda geçirilememektedir. Somut olmayan kültür ürünleri sayılmakta ve sözlü kültürle ortak özellikler de taşımaktadırlar. Sözlü kültür belleğe güvenmektedir, anımsanabilmesi için tekrarlarla 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 Anadolu Ateşi, Türkiye’de özellikle kent seyircisi için bir model olmuştur.

Cumhuriyet tarihi içinde yaygın ve örgün eğitimde sürekli yer alan ve ülkenin pek çok yerinde tanınan bir hareket sistemine dönüşen Türk halk dansları adımlarının çıkış noktası olarak ele alınmasının, ulusal ve uluslararası tanınmada etkinliği tartışılmaz bir gerçektir. Anadolu Ateşi’nin tezin çalışma konuları kapsamında bir özne olarak yer almasının birincil sebebi de budur. Çünkü kültürel olarak kodlanmış beden dilini taşıyan bu adımlarla hedef seyirci kitlesi aynı hareket mirasını paylaşmaktadır. İzleyici sahne üzerindeki eylemle kinestetik bir empati kurabildiği için iletişim kanalları kendiliğinden açılmakta, tema ya da temalar anlaşılabilir hale gelmektedir; iletilmek istenen mesaj yerini bulmaktadır. Bu nedenle sözlü kültürün duygudaşlık yoluyla iletişime geçen bireyleri için, kültürel kodlarda bulunan hareket sistemi ve geleneksel dansların elverişli koreografi malzemesi olarak kullanımı akılcı bir yaklaşımdır. Anadolu Ateşi’nin başarısının temelinde yatan nokta, beslendiği kaynaklardan uzaklaşmamasıdır. Aslında seyircinin gereksinimlerindeki ve beklentilerindeki çeşitlilik -temelde tek tipleşme içerse de-, dünyada yaşanan post modern kültürün geleneksel kültüre egemenliğinden başka bir şey değildir. Sanatta teknik ve zihinsel düzenin de bu egemenliğe ayak uydurması, dünya insanının zevk alarak izleyeceği görsel ve işitsel düzeneklerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Anadolu Ateşi, özellikle Türk kültürünü yansıtan göstergelerle ulusal ve uluslararası arenada milyonlara ulaşarak yer edinmiş, beraberinde, -temel amacı ülke tanıtımı olmasa da- kültürel ve sanatsal alanda Türkiye’nin imajına katkıda bulunmuştur.

Çalışmanın amaçlarından biri, *artistik imaj* kavramını anlamaya çalışmaktır. Dünya literatüründe fotoğraf, heykel, resim vb. gibi statik öğeler hakkında kullanılan bu kavramın gösteri sanatları açısından değerlendirilmesi, -aslında- *estetik* kavramıyla yakından ilintili olduğu konusunda bir sonuç doğurmuş, iki kavram arasında anlamlı bir farkı ortaya koyamadığı düşünülse de psikolojik olarak algısal çerçeve oluşturduğu anlatılmak istenmiştir.

Kendi dönemleri ve kültürel bağlamları ile değerlendirilen sanatsal yaratıların ülke itibarına katkı sağlayacak kadar önem taşıyan bir süreç içinde yayılarak varoluşu ve ağ kültürünün içine dahil olması, elbette ki başarı faktörünün etkinliği ile doğru orantılıdır. Bu başarı, artistik yaşam biçimi ve sahnedeki estetik öğelerin yerli ya da yabancı seyircinin tüm duygusal bütünlüğüne dokunacak şekilde kurgulanmasına dayanmaktadır. Bir sosyal temsilin sanatsal iletişim modelinde yer alan bileşenlerle

gerçekleşmesi, hem yönetsel alanda bulunanların organizasyonel zekası, hem de bu temsili oluşturan öğelerin kolektif çalışma yetenekleri, gelinen noktadaki sonuçlarla uyumludur.

Tüm artistik göstergeleriyle sanatsal iletişim aracı olarak görülebilecek olan Anadolu Ateşi, teknik, görsel ve işitsel öğelerinin dramatik anlatımdaki gücüyle bu iletişime güç ve anlam kazandırmıştır. Küreselleşmenin etkileri, internetin yaygınlaşması ve ağ kültürü kapsamında kendi tanıtımını yapmıştır. Tüketicilerin aşırı enformasyon yükü nedeniyle kitle iletişim araçlarına karşı duyarlılıklarının azalması, ağızdan ağıza iletişimi güçlü kılmış, Anadolu Ateşi de pazarlama stratejileri uygulamaya gerek duymadan, kendisini dansın evrensel diliyle barış mesajlarını aktarılmasıyla ulusal ve uluslararası platformda tanıtmıştır. İzlenme oranları üzerine oldukça etkili olan bu yöntem sayesinde sayısız seyirciye ulaşan ve ulaşmaya devam eden Anadolu Ateşi, 75 ülkede 2750 gösteri ile 15 milyonu aşan sanatsever tarafından izlenerek ciddi bir istatistik sonucu ile Türkiye için önemli kültürel ve sanatsal bir marka haline gelmiştir.

Kaynakça

- BENJAMİN Walter, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993.
- BLOCH E., LUKACS G., BRECHT B., BENJAMİN W., ADORNO T., **Estetik ve Politika**, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınevi, İstanbul 1985.
- DeVİTO Joseph A., **The Interpersonal Communication Book**, 7.Edition, Harper Collins College Publishers, New York 1995.
- DÜNDAR Can, **Yıldızlar**, 6. baskı, İmge Kitabevi, İstanbul 2004.
- FİSCHER Ernest, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul 1995.
- GÖKSEL Ahmet Bülend ve YURDAKUL Nilay Başok, **Temel Halkla İlişkiler Bilgileri**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayın No. 15, İzmir 2004.
- HAUSER Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, Çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul 1984.
- KARAHAN Kasım, **Hizmet Pazarlaması**, Beta Yayıncılık, İstanbul 2000.
- KOCABAŞ Füsun, ELDEN Müge, YURDAKUL Nilay, **Reklam ve Halkla İlişkilerde Hedef Kitle**, 3. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2002.
- KOCABAŞ Füsun, "İmaj ve Kimlik Araştırmaları", **Düşünceler**, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, Yıl: 12, Sayı: 12, E.Ü. Basımevi, İzmir, Şubat 1999.
- KOZANOĞLU Can, **Cilalı İmaj Devri**, 9. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.
- OKAY Ayla, **Kurum Kimliği**, MediaCat Yayınları, 3. Baskı, İstanbul 2002.
- PEKMEZCİ Turan, GÖKGÖZ G., DEMİRELİ C., "Marka İmajı ve Türkiye'nin İhracatına Etkisi", **Marka Yönetimi Sempozyum Bildiriler Kitabı**, 14-15 Nisan 2005, Gaziantep, Ankara 2005.
- TOLANGÜÇ Ahmet; "Tanıtım ve İmaj", **Anatolia Turizm-Çevre Dergisi**, Yıl: 3, S. 27, Ankara 1992.
- UZOĞLU Sevil, "Kurumsal Kimlik, Kurumsal Kültür ve Kurumsal İmaj", **Kurgu Dergisi**, S.18, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2001.
- YAZICI İsmet, **Kitle İletişiminde İmaj**, Bilim Yayınları, İstanbul 1997.

ANADOLU KÖY SEYİRLİK OYUNLARININ GÖSTERİ DANSLARINA DÖNÜŞTÜRÜLMESİNDE YÖNTEM ÖNERİSİ ve BİR UYGULAMA ÖRNEĞİ (Doktora Tezi Tanıtımı)¹

Ferruh ÖZDİNÇER*

Özet

Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının kökenleri, yüzyıllar öncesi bolluk törenlerine ve doğanın canlandırılması gibi doğa kültlerine dayanır. Bu kaynakların yanında Asya ve Anadolu kültürü, eski uygarlıklar ve İslamiyet seyirlik oyunlarını önemli ölçüde şekillendirmiştir. Bu kaynaklardaki törensel ve büyüsel kalıntılar günümüze kadar sürüp gelmiştir. Bazı oyunlarda ise bu tören ve büyü kalıntılarında rastlanmamaktadır. Bu tür oyunlar, köy yaşamından masallardan, efsanelerden ve günlük olaylardan doğmuştur.

Günümüzde bazı seyirlik oyunların içinde barındırdığı ritüel uygulamalar ve inançların ancak izleri günümüze kadar ulaşabilmiş ve bugün, Türk köylüsünün kentleşme, ulaşım ve iletişim olanaklarının gelişmesiyle bu izler ne yazık ki varlıklarını olduğu gibi koruyamamıştır. İnançların ve oyunlardaki işlevlerin değişmesiyle seyirlikler büyük ölçüde değişikliğe uğramış ve bu uygulamalar eğlence işlevine dönüşmüşlerdir.

Anadolu Köy Seyirlik oyunları, genellikle anonim olup, dans ve müziğe dayalı geleneksel oyunlardır. Göstermecî tiyatro ve açık biçim özellikleri taşıyıp, doğaçlama ve taklide dayanır. Oyunda oyuncu, seyirci ayrı olabildiği gibi aynıdır da. Seyirci çoğunlukla oyunun içindedir. Ak-kara karşıtlığı, ölüp, dirilme ve kız kaçırma temaları ve anlatım motifleri çok kullanılır. Seyirlik oyunlar, bolluk, bereket, üreme, evlilik, cinsellik, esnafılık, hayvancılık ve göç gibi sosyal konuları kendi kültürel yaşamından alan geleneksel tiyatro örnekleridir.

Bu çalışmada, Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının öz ve biçim açısından yapısal değerlendirilmesi, tiyatral ve dramatik özelliklerine göre sınıflandırılması ve bu kapsamda, Bertolt Brecht'in 'epik tiyatro' ve Richard Wagner'in 'ortak sanat yapıtı' kuramı ile 'gösterge bilim' tekniğinden yararlanılarak seyirlik oyunların gösteri danslarına dönüştürülmesi üzerine bir yöntem önerisi sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dans, Dans Tiyatrosu, Epik Tiyatro, Köyler, Sahne Aydınlatması, Sahne Sanatları, Sahne Tasarımı, Sahneye Koyma, Tiyatro, Tiyatro Oyunları, Türk Halk Oyunları.

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd.Doç.Dr. Selda Ergün, İzmir 2011, 168 s.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no. 289467)

* Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, ferruh.ozdincer@ege.edu.tr

DEVELOPING A METHOD FOR TRANSFORMING ANATOLIAN THEATRICAL VILLAGE PLAYS IN TO THEATRICAL STAGE DANCES and A SIMPLE PLAY

Abstract

The roots of Anatolian theatrical villages plays, based on the natural cultures such as abundance ceremonies and the animation of nature which date back to centuries ago. In addition to these sources, Asia and Anatolian cultures have shaped ancient civilizations and Islamic theatrical representations significantly. Ceremonial and magical remnants of these sources have survived until today. However, in some representations, there are not any remnants of ceremonies and magic. Generally, these kinds of presentations have arisen from stories, legends, daily events and village life.

Only the traces of ritual applications and beliefs in theatrical presentations have reached our day and today since the urbanization, transportation and communication opportunities of Turkish villagers have developed, these features could not protect their presence. As the beliefs have reduced and their functions in the plays changed, presentations have changed significantly and have turned into presentations which have entertaining features.

Anatolian theatrical presentations in villages are amateurish and anonym folk dances and traditional plays basing on dance and music. They bear exhibitive theatre and open form features and base on improvisation and imitations. Players and the audience are the same. The audience is in the play. As the contrast of white and black, motives of death and resurrection and abductions of girls are used frequently. Theatrical presentations are the examples of traditional theatre which get the subjects such as abundance, fertility, reproduction, marriage, sexuality, craftsmanship, stock breeding and migration from its own social and cultural life.

In this study, a general evaluation of Anatolian theatrical presentations in villages is executed in terms of its essence and form and they are classified according to their theatrical and dramatic features. After that, a method suggestion is offered on the transformation of theatrical presentations into performance dances by benefitting from the 'epic theatre' theory of Bertolt Brecht, 'common work of art' theory of Richard Wagner and 'semiotics' technique.

Key Words: Dance, Dance Theatre, Epic Theatre, Villages, Stage Lighting, Stage Arts, Stage Design, Staging, Theatre, Representations, Turkish Folk Dances.

Giriş

Bu çalışmada farklı yörelerden Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının farklı varyasyonları inceleme altına alınmıştır. İncelemeler sırasında bölgesel bir ayırım yapılmadan, konu sınırları Anadolu coğrafyası olarak belirlenmiştir. Karşılaştırmalı ve tarihsel yönetime başvurulmuş, bir kısmında da katılımlı gözlem tekniğinden yararlanılmıştır. Yaklaşık olarak farklı yapılarda ve farklı yörelerden 118 seyirlik oyun incelenip, karşılaştırma yapılmıştır.

Bu tezin ilerlemesinde metaryel olarak Anadolu Köy Seyirlik oyunları kullanılmış ve gelenekselden çağdaşa doğru bir yol izlenmiştir. Bu kapsamda hem

kişisel arşivden, hem internet ortamından, hem de kurumsal arşivlerden yararlanılmıştır. Ayrıca, yazılı kaynaklardan alınan bilgiler paralelinde seyirlik oyunlar geleneksel yapısı içinde incelenmiş ve bir tasnife gidilmiştir.



Fotoğraf 1. Abdurrahim Karademir arşivi

Anadolu Köy Seyirlik oyunlarını incelemek ve seyirlik oyunlara sanatsal bir nitelik kazandırarak, günümüz sahne ve seyircisine taşımak amacıyla başlanan bu çalışmada, seyirliklerin tarihsel gelişimine, oynanış amaçlarına, kaynaklarına, konularına ve işlevlerine kadar uzanılmış, seyirliklerin hem soyut hem de somut kavramlarına kadar gidilmiştir. Bu incelemeyle bazı seyirliklerde dinsel bir inanışın izlerini, bazılarında kültürel yansımaları, bir kısmında da bir geleneğin devamını ve bazen de toplumsal bir konunun ya da sosyal bir eğlencenin varlığı tesbit edilmiştir.

Üç bölümden oluşan tezin birinci bölümü, Anadolu köy seyirlik oyunlarının geleneksel yapısı üzerine kurulan bir çalışma olduğundan, seyirlik oyunların kaynakları, gelenekteki yeri, öz ve biçimi, tasniflenmesi, dramatik ve tiyatral yapısının incelenmesini içermektedir.

İkinci bölüm ise, tezin asal konusu olan Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının gösteri danslarına dönüştürülmesi üzerine bir yöntem önerisidir. Bu bölümde, seyirlik oyunların geleneksel özelliklerinden ve yapısından da yararlanarak yeni bir yorum çerçevesinde beden dilini kullanarak bir rejî çalışması öngörülmektedir. Bu çalışma, geleneksel dans adımlarından ve yeni koreograflardan yararlanmak üzerine planlanmıştır. Bunun için de üç teknik düşünülmüştür: Zengin Türk Halk dansları adımlarından olduğu gibi yararlanmak; bu adımlardan kısmen yararlanmak, koreolojik yapılarında değişiklikler yapmak ve bu adımlara farklı anlamlar yüklemek; son olarak da, yeni koreograflar yapmak.



Fotoğraf 2. Abdurrahim Karademir arşivi

Çağdaş sahne sanatlarının kural ve tekniklerinin uygulanması ve günümüz seyirci estetiği ile bütünleşmesi düşünülen bu yeni yorum, üç asal nokta üzerine inşa edilmektedir:

1. Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının geleneksel yapısıyla özdeşleşen epik tiyatronun model olarak alınması ve Bertolt Brecht'in kuramlarından *naivete*, *mesel çalışması*, *epizotik anlatım*, *gestus*, *yabancılaştırma*, *tarihselleştirme*, *anlatıcı yapı* ve *göstermecilik oyunculuğunun* kullanılması.
2. Richard Wagner'in *Birleşik Sanat Yapıtı* anlayışı düşünülerek, gösteri içindeki diyalogları, dans ve müzikleri, dekor, kostüm ve aksesuarları birer sanat eseri olarak görmek, bunları paralel bir anlayışla kullanarak bütünlük sağlamak ve özellikle müzikte geleneksel motiflerin yanında kodlamalara gitmek.
3. Gösterge bilimsel yaklaşımdan yararlanmak. Yani, eseri oluşturan öğeleri seçerken ve birleştirirken, bilimsel titizlikle çalışan sanatsal bir yaklaşımda bulunmak. Sahnedeki her öğenin (dansçı, ışık, dekor, müzik, kostüm, vb...) iletiyi seyirciye aktaran birer gösterge olduğunu düşünmek. Kendi içinde anlamlı ve birbirleriyle uyumlu göstergeler kullanarak bir ileti oluşturmak.

Üçüncü bölümde ise, ikinci bölümde öne sürülen yöntemeye dayalı olarak örnek bir uygulama oluşturulmuştur.

Çalışmada yanıt aranacak temel sorunlar şöyle sıralanmıştır:

- Seyirlik oyunlar gösteri dansına nasıl dönüşür?
- Brecht'in kuramları bu dönüşümde nasıl uygulanır?
- Sahnedeki göstergeler nasıl seçilir ve göstergelerin birbirleriyle ilişkileri nasıl kurulur?
- Sahnede bütünlük nasıl sağlanır?
- İleti seyirciye nasıl ulaştırılır?

Bu tezin amaçlarından ilki, Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının ilkel bir tiyatro örneği olmayıp, ilksel bir tiyatro olarak düşünülmesi gerektiği ve günümüz tiyatrosuna kaynaklık ettiği gerçeğinin bir kez daha vurgulanmasıdır. Diğer amaç da, bu değerli öz kaynaklarımızın uygun sahneleme teknikleri ve çağdaş sanat anlayışıyla ele alınabileceği ve akabinde günümüz seyircisinin profiline uygun olarak sahnelenebileceği düşüncesidir. Bugüne kadar seyirlik oyunların sahneye ve televizyona taşınması ile ilgili birçok çalışma yapılmıştır. Ancak sayıca az olan bu çalışmalar çoğaltılmalı ve çeşitlendirilmelidir.

Bu çalışma; *gelenek, bilim ve sanat* üçgeni içinde hayat bulmayı hedefleyerek ortaya atılan bir yöntem denemesidir. Farklı yaklaşımlarla üretilen uygulamalarla işlenmeye ve geliştirilmeye imkân sağlamaktadır. Bu çalışmadaki yöntem önerisinin hem geleneksel halk tiyatrosuna, hem de sahne sanatlarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.



Fotoğraf 3. Abdurrahim Karademir arşivi

En önemlisi, unutulup kaybolmaya başlayan öz kültür değerlerimizin korunmasıdır. Hızla değişen toplumsal yapının ve uygarlık sürecinin belirlediği hızlı yaşama temposu ve tarzı yeni alışkanlıklar getirirken, geleneksel yaşama biçimi ve buna bağlı olarak geleneksel ürünler unutulmaktadır. Geleneksel ürünlerimizi bu aşamada onları değişen dünyanın yapısına uydurarak kurtarmak ve taze bir soluk getirebilmek için bilimin yapıcılığı ve sanatın yaratıcılığı gereklidir. İkinci bir nokta da, halk geleneğinin ulusal rengini, yapısını bozmadan, tüm insanlar tarafından aynı sevgi ve coşku ile paylaşabilecek evrensel sanat boyutlarına ulaştırmaktır. Bu da, eldeki malzemenin önce tarihsel ve toplumsal gelişimi ile öz ve biçim ilişkilerinin saptanması, sonra da sanatçılar elinde daha üstün bir anlatım gücüne ve görsel güzelliğe erişirilerek tekrar halka ve insanlığa sunulması ile olacaktır.

Tez paralelinde öne sürülen yöntemle göre ele alınan bu çalışma, bilinen rejilere göre farklılık göstermektedir. Bunun başlıca sebebi, seyirlik oyunların ağırlıklı olarak beden dili ile anlatılması yani dans formatına dönüştürülmesi düşüncesidir. Anadolu Köy Seyirlik oyunlarını yeniden yorumlamak ve bu oyunları kendi ilksel yapısından çıkarmak için dans sahneleme tekniklerinden yararlanılmasıdır. Ayrıca bu dans gösterisi anlaşılır ve eğlendirici olmalıdır. Dolayısıyla bu durum dansın yanında gösterge kodlamalarındaki tutarlılığa ve estetiğe de bağlı olmalıdır.

Planlanan gösteride, seyirlik oyunlardaki görünenin ardındaki gerçek özü ortaya çıkarmak, seyirlik oyun hakkında seyirciyi bilgilendirmek ve diğer taraftan da bir ileti oluşturmak düşünülmektedir. Köy seyirlik oyunlarında özü ortaya çıkarma ve bunu bir ileti haline dönüştürmede yeni bir koreografi tek başına yeterli olmayacaktır. Dolayısıyla müzik, metin, kostüm ve dekor gibi diğer unsurlar da bu anlamlı bütünü tamamlayan gösterge araçları olarak önem kazanmaktadır.

Bu tez; seyirlik oyunların bilimsel yöntemlerle ve sahne sanatlarının kural ve teknikleriyle sahnelenebileceği düşüncesiyle yapılmıştır. Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının yapısal özelliklerine göre bir yöntem önerisi sunulmuş ve bunun için de neden-sonuç ilişkisi yaratılmıştır. Seyirlik oyunların gösteri danslarına dönüştürülebilmesi ve bunun sonucunda da bir sanat eseri oluşturulabilmesi için gereken bulgular ve uygulanması gereken yöntem ve teknikler ele alınmıştır. Bu alandaki kültürel değerlerin kaybolmaması ve hak ettiği önemi kazanması, yeni yorumlara kaynaklık etmesi ve dolayısıyla daha fazla kitleye tanıtılması geçmişî geleceğe bağlama açısından büyük önem taşımaktadır.



Fotoğraf 4. Abdurrahim Karademir arşivi

Seyirlik oyunların gösteri danslarına dönüştürülmesi ile hem seyirlik oyun geleneğinin yaşatılması, hem bu geleneğin günümüz seyircisine tanıtılması, hem de dans sanatının yeni bulgularla farklı bir yorum kazanması düşünülmüştür. Dans sanatına bu farklı yaklaşımla, geleneksel dans adımlarının otantik yapısıyla kurgulanabileceği gibi aynı adımlara farklı anlamlar da yüklenebileceği değerlendirilmiştir. Bunun yanında geleneksel adımlarla yeni koreografilerin ve modern dans adımlarının sahnede bir bütünlük yaratmak ve bir ileti oluşturmak için birlikte kullanılabilmesi savunulmuştur.

Dramatik bir gösteri arka arkaya sıralanmış göstergelerin birbirini tamamladığı hareketli bir film karesi gibidir. Bu düşünceyle sahnede göstergebilimden yararlanmak gereği öne çıkmıştır. Bunun için de, bilimsel titizlik gerektiren sanatsal bir yaklaşımla, eseri oluşturan öğeleri seçmek ve birleştirmek gerekmektedir. Bu da, sahne çalışmasının kolektif bir sanat olduğu düşüncesini ve dans, müzik ve tasarımın uyumlu ve doğru etkileşiminin gerekliliğini göstermiştir. Sahnedeki her öğenin (dansçı, ışık, dekor, müzik, kostüm, vb...) iletiyi seyirciye aktaran birer gösterge olduğu ileri sürülmüştür. Bu göstergelerin kendi içinde anlamlı olmaları ve birbirleriyle olan uyumlarıyla sahne üzerindeki yapıyı, dolayısıyla iletiyi oluşturdukları savunulmuştur.

Dans, müzik ve diğer sahne etmenlerinin birlikte uyum içinde olması kadar, yönetmen, koreograf, metin yazarı, tasarımcı ve ışıkçının da birlikte ve uyumlu çalışması gereği vurgulanmıştır. Seyirliklerin geleneksel yapısından öykünerek, sahnedeki dansçılar ve karakterler kadar edilgen bir seyirci yerine etken bir seyirci anlayışı öne sürülmüştür.



Uygulama aşamasının taslağını oluşturan üçüncü bölümde, Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarının biçim özelliklerinden yararlanılarak öne sürülen yöntem ile birlikte bir reji çalışması denenmiş ve Sivas'ın Zara ilçesine bağlı Gümüşçevre Köyü'nden "Saya Gezmesi" seyirlik oyunu ele alınmış ve bu oyun "Saya" adıyla tekrar yorumlanmıştır.



Anadolu Köy Seyirlik oyunlarının çoğunun özündeki “ak-kara” ya da “eski-yeni” çatışması “Saya” oyununda da özü oluşturan temel çatışma ve temel karşıtlık olarak ele alınmıştır. Saya; ana oyun ve oyun içinde oyun yaklaşımıyla planlanmıştır. Ana Oyunda eski düzeni, yani karayı simgeleyen Arap karakteri, oyun içindeki oyunda veya yansılanan oyunda görevsel nitelikten çıkarak, duygularıyla hareket eden bir kişiliğe bürünmektedir. Yeni olan, yani ak olan ise Değirmencidir. Geleneksel oyundaki çatışma bu iki karakter arasında yani Arap ve Değirmenci arasında yaşanmaktadır. Bu aynı zamanda ana oyunundaki çatışmadır. Oyun içindeki oyunda ise Arap karakterinin karşısına daha büyük bir karşıtlık çıkartılarak Değirmenci yerine töre ve toplumsal kurallar karşıt güç olarak getirilmektedir. Bu çatışma yeni yorumda danslara, müziklere, giysilere dek tüm öğelere yansır.



Ana oyunla yansılanan iç oyun birbirinden öncelikle mekân, dans ve müziksel anlatımla ayrılmaktadır. Yeni yorum, tamamen dans ve müzik üzerine kurulmuştur. Dans ve müzik anlatımsal ve yorumsal olarak oyunun bütününe hizmet eden birer öge olarak işlevseldir. “Oyun içinde oyun” ögesi oyunun bütün kurgusunun üzerine kurulduğu temel öğedir ve burada insan bedeni ifadesel olarak kullanılarak, seyirlik oyunun birçok motifi yeniden biçimlendirilmiştir.

Sonuç

Bu çalışmada kültür mirası Anadolu Köy Seyirlik Oyunlarının devamını ve kalıcılığını sağlayacak bir yaklaşımla, yüzyılların birikiminden gelen geleneksel ürünlerden esinlenerek yeni yaratılar oluşturmak amaçlanmıştır. Ortaya sunulan

yöntem ve tekniklerle, sahne-dansçı-müzik-seyirci etkileşiminden törensi özellikler gösteren bir türe varılmıştır. Sahnelenmek için yaratılmamış oyunların alınıp, özgürce sahneye aktarılması denenerek, bir yandan ulusal kimlik bilinci oluşturmak ve diğer yandan da uluslar arası beğeniye açık yapıtlar sunmak hedeflenmiştir.

BEDEN DİLİ ve DANS EĞİTİMİNİN OYUNCULUK SANATINDAKİ YERİ ÜZERİNE BİR YÖNTEM ÖNERİSİ¹ (Doktora Tez Tanıtımı)²

Sema ERKAN*

Özet

Yüzyıllardır kendini değişik biçimlerde ifade eden sahne sanatları; insanın doğadan, toplumdan ve içinde yaşadığı kültürden aldığı değerlerin bilinçli bir şekilde estetik değerlerle buluşmasına imkan tanıyan, planlı bir iletişim şeklidir. Sahne sanatlarında asıl amaç, öncelikle sanatçı-seyirci arasında kurulan iletişim sayesinde sanatçının mesajını seyirciye aktarabilmesi ve onu etkileyebilmesidir. Toplumsallaşmanın vazgeçilmez bir ögesi olan iletişim ile sahne sanatlarının amacı birleştiğinde, temel iletişim dizgesindeki anlam sanatsal bir boyut kazanmaktadır. İletişimin birçok biçimini kullanarak, iletişimi sanatsal boyutta gerçekleştiren Tiyatro ve Dans, her dönemde seyircinin görme işitme ve hissetme duyularında estetik izlenimler bırakan sanatsal yapıtlarla, seyircinin yaşamı anlamasına ve yorumlamasına yardımcı olmuşlardır. Bunu gerçekleştirirken her iki sanat dalının da en önemli anlatım aracı sanatçının bedeni olmuştur.

Beden aracılığıyla oyuncu-seyirci arasında kurulan iletişim sözsüz iletişimin büyük bir bölümünü oluşturmakta ve beden dili iletişimi olarak adlandırılmaktadır. Beden dili iletişimi üzerine yapılan çalışmalar, beden dilini daha iyi kullanabilmek için eğitimin gerekli olduğu sonucunu doğurmuş ve beden dili eğitimi bir çalışma alanı haline gelmiştir. Sözden daha etkili bir iletişim biçimi olan beden dili iletişimini sahne üzerinde seyirciyle kuran oyuncular için de beden dili eğitimi zorunlu bir çalışma alanıdır. Tiyatro ve Dans'ta tarihsel süreçte bedenin değişik biçim ve özelliklerle anlatım aracı olarak kullanılması ve bedeni eğitmek için harekete ve dansa dayalı tekniklerin denenmesi de bunun bir göstergesidir.

Oyuncunun sahne üzerinde kurduğu beden dili iletişimi, günlük yaşamdaki beden dili iletişiminden bazı noktalarda farklı özellikler göstererek varlığını sürdürmektedir. Bu durum, oyuncunun bedenini bilinçli bir şekilde kullanması için tiyatro ve dans sanatının sahne dışında eğitim sürecinde de birlikteliğini şart kılmaktadır. Bedenini birincil anlatım aracı olarak dansçının eğitiminde kullanılan hareket ve dans tekniklerinin oyunculuk eğitiminde de kullanılması oyuncunun bedenini tanımasını ve daha iyi kullanmasını sağlayacaktır. Beden farkındalığı

¹ Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anabilim Dalı, Basılmamış Doktora Tezi, Danışman: Yrd.Doç.Dr. Selda Ergün, İzmir 2012, 139 s.

<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp> (Tez no. 328057)

² Bu çalışmanın birinci bölümünden üretilen bir makale Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi'nin 41. Sayısında **Sahne Sanatlarında Güçlü Bir Anlatım Aracı Olarak Beden** başlığı ile 26. 02. 2014 tarihinde tam metin olarak yayımlanmıştır.

* Dr., E.Ü. DTMK Türk Halk Oyunları Bölümü, sema.erkana@ege.edu.tr

kazanan, sesinin yanı sıra bedensel olanaklarını da geliştiren oyuncu günümüz tiyatrosunda ayrıcalıklı bir yere sahip olacaktır.

Bu çalışmada, oyunculara olması gerektiği düşünülen beden bilincini edindirebilmek için beden dili eğitimi ve dans eğitiminin temel ilkeleri incelenerek, oyunculuk sanatı açısından önemi açıklanmaktadır. Oyunculuk eğitiminde beden dili ve dans tekniklerinin kullanılması gerektiği ve sahne sanatlarının disiplinler arası çalışmaya ihtiyacı olduğu düşüncesi ile oyunculara beden farkındalığı kazandırmak adına kullanılacak bir yöntem önerisi sunulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Beden dili, Dans, Tiyatro Oyunculuğu, Halk Dansları

METHODOLOGICAL ADVICE FOR THE PLACE of BODY LANGUAGE and DANCE EDUCATION IN ACTING

Abstract

Stage art is a designed and planned communication with all of its different variations. In this communicational design, values of human nature, society or culture meets with consciously valued esthetics. The main concern of stage arts is to impress the audience by transferring the message of the creator through an artistic communicational path between the creator and the audience. One branch of communication/socialization happens with arts and adds the concept a specialized artistic dimension. Theatre and dance always helped the audience understand and interpret life through aesthetic viewpoints including seeing, but also hearing and feeling. The most important instrument in that process has always been the human body.

The communication constructed between the creator and the audience with the instrument of the human body is not generally verbal, and is called Body Language Communication. With works about body language communication, body language became an educational disciplinary area especially for the dancers who construct that communicational path delivered to the audience from the stage. For that reason, techniques about movement and dance including concepts of expression by the human body have been discovered and applied in the history of theatre and dance education.

The body language communication on the stage may differ from daily body language communication. For a contemporary actor, an education of acting goes together with the education of body language. The main concepts should include movement and dance techniques for giving the actor more body awareness. Actors who are aware of their body and voice will have a privileged place in their societal arts.

In this work, the main principles of body language education and dance education will be examined and argued giving importance to the art of acting. A methodic proposal of a body awareness program for actors will be presented, which is posited to being very useful in the concept of interdisciplinary education for actors.

Key Words: Body Language, Dance, Theatre Acting, Folk Dance

Giriş

Sanat, duygusal ve düşünsel etkileme gücüne sahip, insanlık tarihinin her döneminde var olan bir olgudur. Çağlar boyunca işlevselliğini kaybetmeden, toplumun değişimine katkı sağlayarak, doğal ve toplumsal yaşam gerçeklerini farklı biçimlerle sunarak varlığını sürdürmektedir. Toplumsal etkilerle ve bireysellikte yaratılan sanat; insanın doğadan, toplumdan ve içinde yaşadığı kültürden aldığı değerlerin bilinçli bir şekilde estetik değerlerle buluşmasıdır.

Tolstoy sanatın, insanın bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, çizgi, renk veya kelimelerle belirlenen biçimlerle ifade etme ihtiyacından ortaya çıktığını söyler. Ernst Fisher'de insanın doğayı tanıyıp değiştirebilmesi, aydınlatması ve eyleme itmesi için sanata ihtiyaç duyduğunu ve sanatla insan yaşamı arasındaki köklü ilişkinin, yaşamın evrensel değerini ortaya çıkaran büyü özelliğine sahip olduğunu³ dile getirir. Sanatın bir başka tanımı ise, "insanın yaşam serüveninde, yaşamın derinliklerine inip onu anlamasını yaşadığı evrenin esrarengiz büyüsunü keşfedip, fark etmesini sağlayan önemli bir olgu"⁴ olduğu yönündedir.

"Sanat, çağının başlıca ifadesi sayılır"⁵ tanımı da sanat dallarındaki değişim ve gelişimin yaşanan dönemlerin özelliklerine bağlı olarak gerçekleştiğini ifade etmektedir. Sanat, insanın yaşam biçimi ile şekillenir ve toplumların tarihsel gelişimleri ile kültürel özellikler kazanır. "Toplum; insanların doğayla ve kendi aralarındaki ilişkilerinin belirlediği kültürel bir ürün olup, daima dinamik bir devinim süreci içindedir."⁶ Bu dinamik devinim ise beraberinde değişimi getirmektedir. İnsanın doğayı keşfetmesi ile de zorunlu bir hal alan bu değişim ve gelişim sürecinde, insanın inançları, eğlenceleri, korkuları ve savaşları sanatı besleyen olgulardır. "Her şeyden önce sanat kültürün bir parçasıdır ve belki daha da önemlisi özellikle inceledikleri bir görüngü türü olan, doğanın kültür tarafından yönlendirilmesinin en üst düzeyini oluşturur."⁷ Bu kültürel değişim sürecinde insanın yaşam biçimi, yaşama bakışı, sanat biçimleri ve sanata bakışı değişmiş, her dönemde ve her toplumda, sanatın ortaya konuşu ve algılanışı farklı olmuştur. Bu farklılık arayışı sahne sanatlarında da aynı şekilde gerçekleşmiştir.

Sahne sanatları; sesin, sözün, hareketin ve müziğin yorumla bütünleşmesi ile sanatçıya zengin anlatım olanakları sunan bir alandır. Estetik bilinç ve duyarlılıkla yaratılmış bir iletişim aracı olarak sahne sanatları "yüzyıllar boyunca insanın çevresiyle iletişim kurması, çevresiyle bütünleşmesi, düşünce ve duygularını paylaşması, kendini

³ Bkz. Ernst Fisher, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İstanbul, 1995, s. 25.

⁴ Geyvan McMillen, "Türkiye'de Dans Sanatına Genel Bakış ve Öneriler", **Dans Daima**, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2002, 220 s.

⁵ E. H. Gombrich, **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1980, s. 485.

⁶ Cengiz Aydın, **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1992, s. 14.

⁷ Levi Strauss, **İrk ve Tarih**, Metis Yayınları, Çev. Işık Abel, İstanbul, 1985, s. 146; Aslıhan Ünlü, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, MedicoGraphics Matbaacılık, Ankara, 2006 s. 24.

kabul ettirebilmesi için en etkin ve önemli araç⁸ olmuştur. Özdemir Nutku sahne sanatlarının gelişim ve değişim sürecini şöyle anlatır:

Sahne sanatı; ilk bakışta yalnızca düşünce ve kültür tarihinin bir bölümü olarak kabul edilebilir. Kendine özgü kuralları içinde ayrı bir bölüm olarak süregelen öz görevinden bırakıldığında da düşünce ve kültür tarihi, durmadan değişen biçimlere uyarak, çağların profil değişimi, düşünce ve yaşam biçimleri, üslup ve konuşmaları, dinsel, siyasal ve toplumsal yazgılarıyla sıkı sıkıya bağlıdır.⁹

Sahne sanatları; insanı, toplumu, yaşamı anlamak ve anlamlandırmak için her türlü malzemenin ustalikle kurgulanmasını gerektirir.¹⁰ Yılları bir saatte anlatmayı da bir dakikayı bir saate genişletmeyi de mümkün kılan, yaşamı göstermenin başka bir yoludur. Zaman, sahnede bilinen şekliyle ölçülemeyen sonsuz bir hal alırken, bu durum sanatın planlı bir iletişim şekli olduğunu göstermektedir.

Sanatsal bir yapıtta, seyirciyle kurulan iletişim içerisinde yer alan her öge, estetik bir atmosfer içinde yer almakta ve sanatçı-seyirci arasında izlenimi güçlü kılan bir bağ oluşmaktadır. Bu bağ ile iletişimin sağlanması, sanatın amacına ulaşması, duygu ve düşüncelerin paylaşımı demektir. Sanatın duyguların dışı vurumu olduğu kabul edildiğinde; sanatçı ile seyircinin gerçekleştirdiği iletişim sanat eserini daha güçlü ve değerli kılmaktadır.

İletişimin, "iletilmek istenen materyalin, ilgili herkes tarafından tamamen anlaşılabilmesi amacıyla bilgi, kanaat ya da düşüncenin, yazı konuşma ve görsel araçlarla ya da bunların bir arada kullanımıyla iletilmesi, alınması ya da değiştirilmesidir"¹¹ tanımı, sanatsal öğelerle oluşturulan bir eserin alıcıya ulaşma sürecini aktarmaktadır. Sanatın gerçekleştirdiği iletişimin bir başka tanımı ise;

Belirli bir coğrafya parçasında aynı doğa koşulları içinde varlıklarını sürdürmek için araç ve gereçler bulan, bu konuda çeşitli bilgiler üretmiş bulunan, bunları belirli iş bölümü yöntemlerine göre kullanan, kendi aralarındaki bu iş bölümünden kaynaklanan farklılaşmaları haklılaştırmak için çeşitli değerler ve inançlar üreterek toplumun farklı kesimlerini ortak üst kimlikler içinde kaynaştırmayı amaçlayan insanların etkinliğidir.¹²

İletişim dizgesinde yer alan iletişim öğeleri üzerinden yapılan bir yaklaşımla ise; sanatsal iletişim "sahne kanalıyla oluşturulan bir iletişim süreci, dinamik olan sanatsal öğelerin dinamik bir şekilde aktarılarak yine bir dinamizm içinde karşılanması

⁸ Murat Tuncay, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro /Kültür Yayınları 100, İstanbul, 2010, s. 133.

⁹ Özdemir Nutku, **Sahne Bilgisi**, Cilt:1, İzlem Yayınları, Bilgi Dizisi:1, İst., 1982, s. 29.

¹⁰ Sevda Şener, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi, 2003, s. 154.

¹¹ Stuart Sillars, **İletişim**, Çev.Nüzhet Akın, 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İst, 1997, s. 1.

¹² Ünsal Oskay, **İletişimin ABC'si**, Der Yayınları, İstanbul, 1997, s. 16.

ile bütünleşmektedir.”¹³ Sanatın bildirim işlevinin olduğu açık bir görüştür ve sanat yoluyla aktarılan bilgiler duygular aracılığı ile kavrandığından daha akılda kalıcıdır. “Sanatsal iletişimde duygu ve düşüncenin karşılıklı akışı ile oluşan etkileşim, paylaşım, gönderilen iletinin hedefteki etkisi, kişinin ya da olgunun kişiyi etkileme başarısı, tümüyle ele alınan göstergeler bütünüyle mümkün olmaktadır.”¹⁴

Sahne sanatları ile sanatsal boyut kazanan iletişim, tiyatro ve dans sanatlarında birden çok biçimi ile varlık göstermektedir. Yıllar boyu sanatçı-seyirci arasında sanatsal iletişimin kurulmasında sanatçının en güçlü anlatım aracı kendi bedeni olmuştur. Beden aracılığı ile kurulan bu iletişim günlük yaşamdan farklı kurullarla sahnede kendini göstermektedir. Beden Dili “*mesajların jest, duruş biçimi, uzamsal ilişkiler v.b. ile iletildiği sözsüz bir iletişim biçimi*”¹⁵ olarak tanımlanırken; sahne beden dilinde belirli sürede, sıkıştırılmış zaman ve seçici hareketlerle bir anlatım söz konusudur.

Tiyatro ve Dans iletişim aracı olarak bedeni en etkin şekilde kullanan sanat dallarından biridir. Bu iki sanat dalı için de beden dili eğitiminin özel bir çalışma alanı olduğu kabul edilmiş, tarihsel süreçte bu sanat dallarının harekete ve bedene dayalı çalışmaları günümüze kadar süregelmiştir.

Tiyatro ve Dans sanatının kaynağı olan ve insanın doğasından gelen hareket, bedensel anlatımı araç olarak kullanan bu sanat dallarının temelini oluşturmaktadır. Hareket’in varlığı, Tiyatro ve Dans’ın ayrılmaz bir bütünlük içerisinde olduklarının da bir göstergesidir.

Bütün sanatsal yaratıların kökeninde hareket ve tartım yatar. Bu iki öge ayrıca, insanoğlunun kendisini ifade etmede, toplum içindeki davranışlarında da doğal olarak yer alır. Hepimiz günlük yaşamımızı sürdürürken ellerimizi kollarımızı kıpırdatırız, eğiliriz, doğruluruz, döneriz, yürürüz... Bütün bu hareketlerin kendine özgü tartımı, duygularımız veya daha geniş anlamda kişiliğimiz tarafından belirlenir. Düşünmeden, hatta farkında olmadan yaptığımız hareket tarzımız, duruşlarımız bizim geçmişimizin ve alışkanlıklarımızın yanılmaz bir göstergesi gibidir.¹⁶

Hareket, günlük yaşamda ve sahnede iletişimin kurulmasında temel, içgüdüsel bir öğedir. Hareket’in mekanik anatomik, alansal ve dinamik içeriklerini irdelemek ve bunları bilinçli bir denetime sokmak beden dili tekniğinin anahtarı niteliğindedir.

Sözden daha etkili olan beden dilini duygu ve düşüncelerini paylaşmada kullanan oyuncu, bedeni aracılığı ile anlatmak istediğini daha içten ve doğal bir

¹³ Füsün Aşkar, **Türkiye’nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: “Anadolu Ateşi” Örnek Olayı** (Basılmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, SBE, Halkla İlişkiler ve Tanıtım AD., İzmir 2010, s. 51.

¹⁴ Füsün Aşkar, **agt**, s. 54.

¹⁵ Erol Mutlu, **İletişim Sözlüğü**, 3. Basım, Cantekin Yayıncılık, Ankara, 1998, s. 55.

¹⁶ Walter Sorell, “The Actor and The Dance”, **The Dance Has Many Faces**, Chicago, IL. A. Capella Books, 1992, s. 144.

şekilde ortaya koymaktadır. Oyuncu için içtenlik ve doğallık, iletişimin gücünü arttıran, ikna edebilmeyi sağlayan olgulardır.

Bu olgular üzerinden hareket eden ve aksiyonu sahnede gerçekmiş gibi gösteren, yazarın kullandığı sözcüklerin iç yapısında yer alan atmosferdir. Sahne üzerindeki bir sessizlik veya bir duruş çoğu zaman sözden daha önemlidir ve sözün yaratamayacağı atmosferi yaratabilir.¹⁷ Oyuncunun bu gücü bedeninden alması, duygusal tepkiyi bedeni aracılığıyla yaratması oyunculuğun gereklerindedir. Tiyatronun bunu fark etmesi ile tarihsel süreçte oyuncunun bedenini farklı kullanma çabaları başlamıştır. Bedeni eğitimi ile ilgili farklı alanlarda araştırmalar yapılmış ve bu teknikler oyunculuk eğitiminde denenmiştir.

Kişinin disiplinli çalışması, birikimleri, deneyimleri ve bedensel uygunluğundan doğrudan etkilenen Tiyatro sanatının, oyuncunun bedenine yönelme girişimleri günümüz de devam etmekte ve aynı önemi taşımaktadır.

Sese ve bedene yönelme, oyuncunun kendini tanımasını ve maskesini parçalayıp, sesini ve bedeninin olanaklarını tam kapasite kullanmasını sağlar. Kendini tanıyan oyuncu kendini dışa açabilir. Çevresindeki insanlar ve nesnelere ilişkileri gelişir. Bunların sonucunda yaratıcılığı artar. Enerjinin iyi kullanımı, tepkilerin gelişimi gibi özellikler kişilik gelişiminde olumlu etkilerde bulunur. Kişi kendini ve çevresine daha iyi gözlemleyebildiği ve tanıdığı için kendi ile diğerleri arasındaki benzerlik ve farkların ayırdına varır.¹⁸

Bedensel yetkinlik ve oyunculuk birbirine bağlı olarak gelişim göstermektedir. Sahne sanatçıları için ikisinin birleştiği nokta oynamaya hazır olduğunu gösterir. Beden çalışması ile oyuncunun tekniğini geliştirmesinde egzersiz disiplinli ve soyut bir çalışma olarak yer alır. Egzersiz teknik için bir önkoşul olsa da oyuncu her ikisini paralel bir şekilde öğrenmek zorundadır. Tekniğin dayatmalarıyla egzersizin anlamı kavranmış olur. Teknik egzersiz için bir özendirme, egzersiz ise tekniğin temelidir. Egzersizler tekniğin içinden çıkar. Beden egzersiz yaptığı süre içerisinde edilgen olarak öğrenme devam ettiğinden başarı her seferinde kendiliğinden artar.¹⁹ Bedensel yetkinliği kazanmak için, oyuncuların bu beden çalışmasına ihtiyaçlarının olduğu bilinmektedir. Bu durumda; bedene egzersizler yoluyla teknik kazandıran ve beden dilini birincil iletişim aracı olarak kullanan dans sanatı, tiyatro oyuncularının yararlanacağı bir kaynaktır. Eğitim alanında her iki sanat dalının da birbirlerine ihtiyacı vardır.

Tiyatronun diğer sanat dalları ile sahne üzerindeki birlikteliğini Özdemir Nutku şu sözlerle dile getirmektedir:

Tiyatro sanatına şöyle dikkatlice bir bakarsak, bütün sanatları kullanan ve bunları uyumlu bir biresime götüren tek sanat olduğunu izleriz. Dansın gövdesel hareketleri ve anlatımları, müziğin tartımı, melodisi ve

¹⁷ Age., s. 144.

¹⁸ Selda Ergün, **Çağdaş Tiyatro**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003, s. 13.

¹⁹ Anke Gerber ve C de Wroblewsky, **Pandomimin Anatomisi**, Çev. Yalçın Baykul, Mitos Boyut Yayınları, 2001, s. 133.

uyumsal bütünlüğü, yazının ölçüleri ve sözcükleri, plastik sanatların çizgi, biçim, yığın ve renk uyumları tiyatro dediğimiz olgunun tamamlanmasında yer alır.²⁰

Sahne üzerindeki bu birlikteliğin yanı sıra eğitim sürecinde de Tiyatro'nun Dans sanatının beden tekniğinden yararlanması, oyuncu açısından farklı birikimler kazanmanın yoludur. "Seyirci oyuncu ilişkisinin canlı, yüz yüze, anında oluşan etki tepki zinciriyle kurulan... bu temel ilişkiyi her seferinde yeniden oluşturabilmek ve günümüz ölçülerinde sağlıklı ve yeterli düzeyini korumak çağdaş tiyatronun temel sorunlarından biri"²¹ olarak görülürken; sanat dallarının birbirlerinin çalışma alanlarına dahil olması, sentez teknikler oluşturulması çağdaş çalışmalar için vazgeçilmez bir ortaklıktır. Sahne sanatlarına bu ortak çalışmalarla denenen farklı sunuş biçimleri eğitimle edinilecek birikimin yanı sıra sahne sanatlarının gelişim sürecine de katkı sağlayacaktır.

Oyunculuk eğitiminde dans türlerinin farklı tekniklerinin yer alması; oyunculara bedenini tanımayı ve bedeni doğru kullanmayı öğrenmede yardımcı olurken, bunun yanında beyin ve beden koordinasyonunu da birleştirerek, analiz ve algılama yeteneği sağlar.

Dans eğitimi hareketteki doğru vurguyu, akıcı yumuşak jestlemeyi bölümden bölüme takılmadan kusursuz geçişi öğretebilir. Tiyatro ile dansın bütünleşmesi, düşüncelerin en açık biçimde anlatımı olan konuşulan dilin, harekette ve tartımda yatan duygusal yöneliş ile bütünleşmesi demektir.²²

Dans içinde bireyselliği, özgünlüğü, toplu hareketi, gösteriyi, ritmi ve müziği barındıran bir oluşumdur. Bu oluşum, her dans türünde farklı özelliklerle kendini göstermekte ve bu farklılıklarla dans, zengin bir hareket dağarcığı kazanmaktadır. Dansın bu zengin türlerinin, uzman kişiler aracılığı ile oyuncunun eğitiminde var olan dans dersleri çeşitlendirilmesi gerekliliği, çalışmanın vurgulamak istediği noktadır.

Çalışmada sanatsal iletişimi gerçekleştiren oyuncunun, bu iletişimde bir araç olarak kullandığı bedenini daha iyi tanınması, bedeninin farkındalığına varabilmesi hareket ve dans eğitimi ile kendini geliştirmeleri ile mümkündür. Çağdaş bir oyuncu dansçı kadar bedenini tanımalı ve kullanmalıdır önermesiyle, bu çalışmada dansın çalışma yöntemlerinin tiyatro oyuncuları tarafından, öğrenilmesi ve uygulanması ile ilgili bir yöntem önermek hedeflenmiştir. Beden dili eğitimi ve dans eğitimi; oyuncunun teknik birikim edinmesine ve bedenin sahip olduğu olanakları ortaya çıkarmasına yardımcı olabilecek bir yöntemdir.

Çalışma dört bölümden oluşmaktadır. *Oyunculuk Eğitiminde İletişim ve Beden Dili* başlığını taşıyan birinci bölümde sözsüz iletişimin en güçlü ögesi olan beden dili ve buna bağlı olarak iletişim kavramlarının genel tanımlarına, özelliklerine ve kullanım alanlarına yer verilmektedir. Beden dilinin iletişim içerisindeki önemi

²⁰ Özdemir Nutku, **Dram Sanatı**, Kocabalı Yayınevi, İstanbul, 2001, ss. 25-26.

²¹ Tuncay, **age.**, s. 136.

²² Sorell, **age.**, s. 144.

anlaşıldığından beri, beden dili üzerine yapılan araştırmalar beden dilini daha iyi kullanabilmek için eğitimin gerekli olduğunu göstermiş ve beden dili eğitimi başlı başına bir çalışma alanı haline gelmiştir. Çalışma, sözün yanında sözden daha etkili olan beden dili aracılığıyla da iletişim kuran oyuncular için beden dili eğitiminin zorunlu bir çalışma alanı olduğunu savunmaktadır. Bu bölümde oyuncunun, beden dilinin bu çalışma alanından nasıl yararlanacağı ile ilgili bilgiler verilmektedir. Eğitimle beden bilincini edinmenin oyuncular açısından yaratıcılığı harekete geçiren, doğallığı sağlayan itici bir güç ve ayrıcalıklı bir özellik olduğu vurgulanmaktadır.

İkinci bölümde hareket ve dans yoluyla kurulan iletişim konu edilmiştir. *Oyunculuk Eğitiminde Dans* başlığı ile bu bölümde, tiyatro ve dansın çıkış kaynağı olan hareket kavramı, insanın neden ve nasıl hareket ettiği, bedenini nasıl kullandığı gerçeğinden yola çıkarak incelenmektedir. Tüm insanların anladığı ortak bir dil olan ve en eski sanat dallarından biri olan dans, genel tanımları, özellikleri, dans eğitiminde özellikle klasik bale ve modern dansın teknikleri tarihsel bir bakış ile ele alınmaktadır. Oyuncu için dans eğitiminin gerekliliği, dansın içerdiği tekniklerin açıklaması, dansın sahip olduğu özelliklerin oyuncuya kazandırdıkları bu bölümde yer alan diğer konulardır.

Üçüncü bölümde; *Bedene ve Harekete Dayalı Oyunculuk Yöntemleri* başlığı ile tiyatro sanatının 1960'lı yıllardan sonra yaşadığı bedeni harekete geçiren, oyuncuyu merkez alan yöntemlerin temel ilkeleri özetlenmektedir. Bu bölümde hareketi ve bedeni çıkış noktası alan bu yöntemlerden; Konstantin Sergeyeviç Stanislavski, Vsevolod Emilyeviç Meyerhold, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadashi Suzuki ve Eric Morris yöntemleri hakkında bilgi verilmektedir. Bu yöntemler dördüncü bölümdeki yöntem önerisini desteklemeleri nedeniyle çalışmada önem taşımaktadır.

Çalışma, ilk üç bölümünden çıkan sonuçla dördüncü bölümde eğitim amaçlı bir yöntem önerisi sunmaktadır. Kültürün özelliklerini coğrafyanın, iklimin, gelenek-göreneklerin yansımalarını birebir barındıran dans müzik ve ritm, söz konusu halk dansları olunca bu özellikleri bir kat daha fazla barındırmakta ve yansıtabilmektedir. Bu nedenle yöntem önerisi, hareketin ve dansın kültürel özelliklerini kapsayan halk dansları çerçevesinde oluşturulmaktadır.

Oyunculuk Eğitiminde Halk Dansları Kaynaklı Bir Yöntem Önerisi başlığını taşıyan dördüncü bölümde, beden dili, dans ve oyunculuk alanlarını kapsayan bir uygulama örneği sunulmaktadır. Bu bölümde çalışma için seçilmiş olan Türk Halk Danslarından Zeybek türü ve Zeybeklik Kurumu ile ilgili bilgiler yer almakta, Zeybek danslarının genel olarak adım özellikleri müzik ve ritm yapısının zenginliğine dikkat çekilmektedir. Uygulama örneği olarak seçilen *Çakıcı Efe* adlı örneğin oyun kişileri üzerinden, beden dili ve dansa yansıyan kişilik mesajlarına zeybeklik kültürü üzerinden açıklık getirmektedir. Eğitimde kullanılan örnek egzersizlerle oyuncunun bedeni ile seyirciye zeybekliğe ait olguları nasıl aktardığı ve bedeninde nasıl oluşturabildiği açıklanmaktadır. Oyuncuların bu örnek çalışma ile eğitilmesinin sonuçları yorumlanmaktadır.

Oyunculuk eğitiminde Beden Dili ve Dans tekniklerinin kullanılmasının gerekli olduğu önermesiyle hareket eden bu çalışmada her geçen gün yeni ve farklı anlatım

biçimi arayışı içinde olan oyuncuların bedensel anlatım olanaklarını geliştirmesine yardımcı olacak yöntem önerisi, alan gereği Halk dansları kaynaklı olarak seçilmiştir. Oyunculuk eğitiminin Beden Dili ve Dans eğitimi ile desteklenmesini vurgulayan ve buna örnek bir uygulamayı aynı zamanda Hareket çalışmalarını da içeren CD ile destekleyerek sunan çalışmanın önerdiği yöntemin ayrıcalığı, diğer dans türleri ile de şekillenebilecek özellikte olmasıdır.

Sonuç olarak; oyunculuk eğitiminde bedensel kullanımın kapasitesini arttırmak amacıyla değişik teknikler kullanarak yapılan çalışmalar, tiyatronun her dönemde değişen koşullara uygun anlayış ve anlatış biçimi bulma çabası içinde olduğunu göstermektedir. İnsanın yaşadığı değişim süreci algılayış biçimini de değiştirdiğinden bu arayışların sürekliliği kaçınılmazdır. Bu durum aynı zamanda oyuncunun çok yönlü bir eğitim sürecinden geçmesini gerekli kılmaktadır. Oyuncunun yeteneğinin yanı sıra sözsöz, sessel ve bedensel olanaklarını arttırması günümüz tiyatrosunun önkoşuludur. Çalışmanın dayanak noktalarından biri de oyuncunun bu olanaklarını arttırabilmesi için dans eğitiminden yararlanması gerektiği önermesidir.

Tiyatronun geçirdiği oyunculuk tarihine bakıldığında bedene yönelen oyuncunun daha özgür ve yaratıcı olmasını hedefleyen çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Çalışmanın içerisinde yer alan bu yöntemler üzerinden yapılan incelemeler sonucunda varılan sonuç; Tiyatro oyunculuğu eğitiminin, dans sanatının beden ve hareket tekniklerinden yararlanması gerektiğinin çok uzun yıllardan beri kabul edildiğidir. Bu yönde çalışmaların her zaman güncelliğini koruduğudur.

Çağdaş tiyatro alanında bedenın olanaklarını arttırmaya yönelik çalışmaların yoğunlaşmasıyla oyuncular kişisel deneyimlerini bedenleri aracılığıyla ortaya koymaya başlamışlardır. Günlük yaşamda iletişim aracı olan beden, sahne üzerinde de etkili bir iletişim aracı haline gelmiş ve oyuncu sahne üzerindeki beden dilini, yaşamdaki kısıtlamalardan da arındırarak iletişim imkânını arttırmayı hedeflemiştir. Çalışmanın ortaya koyduğu diğer bir sonuç ise; bu hedefle bedene ve harekete dayalı gelişen oyunculuk yöntemlerinin, bedenın en doğal haline geri dönmesi gerekliliğini çıkış noktası kabul ettikleridir. Bu sayede yaratıcılığı ve doğallığı yakalamada başarılı olabilecek bir oyuncu için, eğitimin bedenın kültürel gelişimi çerçevesinde gelişmesi gerektiği incelenen tüm yöntemlerin ortak görüşü olarak görülmektedir.

Çalışmanın konusu Beden Dili, Dans ve Oyunculuk olmak üzere üç farklı alanda yoğunlaşmayı gerekli kılmıştır. Her biri kendi içerisinde oyunculuk eğitimi açısından değerlendirmeye alınmış ve sonuçta üç alanında hedeflerinin ortak olduğu görülmüştür. Amaç seyirciyle iletişim kurmak, olaylar ve durumlar üzerinden duygu düşünceleri yansıtabilmek ve seyirci üzerinde etki bırakabilmektir. Hedeflerin aynı olması nedeniyle de bu alanların sahne üzerindeki birlikteliği kaçınılmazdır. Dans ve tiyatronun bedene ve harekete yönelme ihtiyacının günümüzde de devam ettiği düşünüldüğünde disiplinler arası birliktelikler başarılı sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Günümüzde başarı kazanan çağdaş çalışmaların başarısının nedeni de bu birlikteliklerdir. Dans ve Tiyatro sanatları için bu birliktelik hem sahne üzerinde hem de eğitim alanında yıllardır süregelmektedir.

Beden eğitimi konusunda tiyatro ve dans sanatları tarihsel süreçte ortak amaçlarla farklı uygulamalar ortaya koymuştur. Bu uygulamalar sonucunda eğitim amaçlı kullanılan yöntemler ve teknikler gelişmiştir. Bu yöntem ve teknikler sanat dallarının eğitim alanına hizmet etmiş ve gelişimine yön veren bir çizgi izlemiştir. Kendi alanlarına hizmet etmenin yanı sıra birbirleri içinde yararlı olmuşlardır. Sürekli iletişim halinde olan dans ve tiyatro sanatları da birbirlerinin çalışmalarını takip etmiş ve uygulamışlardır. Aynı zamanda oyuncu ve dansçı eğitimine destek veren bu uygulamalar, aynı zamanda birbirleri için de yarar sağlar nitelikte olmuşlardır.

Sanat dallarının iç içe olan yapılanması eğitimde de birlikteliği getirirken, sahne üzerindeki ve eğitim alanındaki bu birliktelikler aynı zamanda çağdaş çalışmaların da başarısının anahtarı niteliğindedir. Bu işbirliğinin sürmesi gerekliliği günümüzde kabul edilir bir gerçektir. Akademik alanda da disiplinler arası eğitim ve çalışmalar da uzmanlaşma anlamında yarar sağlayacağı gibi yeni uzmanlık alanlarını da desteklemektedir. Eğitimde branşlaşmaya yönelik bir hedef belirlenmesinin ihtiyaç olduğu düşüncesiyle de, oyunculuk eğitimine farklı bir öneri sunan bu çalışma ortaya çıkmıştır.

Sonuç

Konservatuvar ve Güzel Sanatlar Fakültesi Tiyatro Bölümlerinin eğitim planlarında var olan dans derslerinin yanı sıra farklı dans derslerinin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Dans bölümleri ile koordineli olarak farklı dans derslerin konulmasının oyuncunun teknik birikimi açısından yararlı olacağı görülmüştür. Uzman kişiler tarafından, dans derslerinin içerikleri çeşitli dans türlerinden örneklerle çeşitlendirilirse, oyuncu için zengin bir hareket repertuarı oluşacaktır. Halk dansları oyunculara hareket repertuarı olarak çok geniş imkanlar sunmaktadır. Farklı türede halk dansı eğitimi alan oyuncu, oynayacağı role gerekli olan beden dili ve hareketlerini, bedeninde var olan o hareket repertuarından kolayca seçebilme imkanı bulacaktır. Bu hareket repertuarını oluştururken oyuncunun yapması gereken dans hareketlerini gözlem ve analiz metodu ile öğrenmektir. Oyuncu için Dans derslerinin amacı; dansın adım cümlelerini ardı ardına birbirine eklemek, sayıları akılda tutmak değildir. Dansın öğrenme sürecinde kullandığı gözlem ve analiz tekniği ile adım cümlelerinin içinde bulunan beden dili duruşlarını, bedeninin aldığı şekillerle karşı tarafa ne gibi mesajların aktarılabilceğini çözümlenektir.

Oyuncu ve dans; bu iki kelimenin akla getireceği ilk şey dans etmek değil, hareket olmalıdır. Çünkü dans eğitimi demek öncelikle hareket ve beden eğitimi demektir. Günlük yaşamda hareket etmek ile bu hareketlerin dansla ifadeye dönüşmesi arasında uygulanma aşamasında farklılıklar vardır. Dansın hareketini öğrenebilmek için öncelikle o hareketin ritmini çözümlenektir. Hangi sayıda? Ne kadar sürede? Nereye kadar? Ayağım, elim, kolum nerede olacak? gibi soruların cevabını bulmak gerekir. Dans adımlarında bu soruların cevabı aynı anda oluşmaktadır. Dolayısı ile hareketin izlenerek vücuda aktarılması sırasında analiz etme zorunluğu bulunmaktadır. Dansı öğrenme sürecindeki bu çok katmanlı yapıyı çözebilmek aynı zamanda konsantrasyon ve koordinasyon gerektiren bir iştir. Hareketleri, dans adımlarını öğrendikten sonra, dans müzik eşliğinde yapıldığında bu kez duygular ve anlatım da dahil olmakta ve dans bir boyut daha kazanır.

Oyuncunun dansı öğrenmesi; dans adımlarını sadece hareket olarak değil hareketin taşıdığı ifadeyi de bedenine aktarması demektir. Dolayısı ile çeşitli dans adımlarını öğrenmek hem beden hareket kapasitesini hem de rol için uygun beden dilini oluşturmaya hizmet edecektir. Oyuncunun eğitimindeki dans dersleri, ayrıca dansın iyileştirici özelliği düşünüldüğünde; kişinin rahatlaması, kendini kısıtlayan engellerden kurtulması için fiziksel bir rahatlama da sağlayacaktır. Dans dersleri oyuncuya hareketi yapmaktan çok görmeyi öğretir. Böylece oyuncunun kinestetik farkındalığı arttırır. Oyuncu, dansın içinde barındırdığı fiziksel, kültürel ve toplumsal özelliklerden edindiği bedensel ve ruhsal desteği karakter yaratma sürecinde mutlaka kullanır. Dansın beden dili duruşları, hareketin barındırdığı kültürel kodlar ve karakteristik özellikler oyuncu için doğallığı yakalamada başlangıç noktası olur.

Çalışmanın içinde hareket ettiği beden dili ve dans eğitimi alanları ile oyuncuların bedenlerinin farkına varmaları, beden sınırlarının bilinçli bir şekilde arttırılabilmesi için saptamalar yapılmıştır. Bu saptamalar çalışmanın son bölümünde yer alan örnek uygulamanın hareket eğitimi ile nasıl sağlandığını göstermektedir. Çalışmanın sonunda görsel ek olarak sunulan CD, sahnelenmesi düşünülen oyunun hareket ve beden eğitimi provalarından kesitler sunan, oyunculuk eğitiminde değerlendirilebilecek nitelikte bir örnektir. Bu aktarma sürecinde kullanılan zeybek adım cümlelerinden oluşturulan bu örnek çalışma, Ege Üniversitesi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümünün zeybek dersi eğitiminde kullanılan yöntemle hazırlanmıştır. Halk Danslarının diğer türleri içinde buna benzer örnek hazırlamak mümkündür. Türk Halk Dansları kendi içerisinde birbirinden çok farklı özellikte dans türlerini barındırdığı için oyunculuk eğitiminin hareket alt yapısını zenginleştirilecek güçtedir. Çalışma Türk Halk Danslarının zeybek türü üzerinden özel bir örnek sunsa da, önerilen yöntem uzman kişiler tarafından diğer ülkelerin halk danslarını esas alarak da uygulanabilir niteliktedir.

Çalışma için seçilen bu örnekte, zeybek danslarını öğrenmiş oyuncuların seçilen bir kadro ile sahnelerden bazıları üzerine doğaçlama zeybek yürüyüşleri denenmiştir. Zeybek danslarından edinilen karakteristik özelliklerin bu çalışmalarda oyuncunun bedeninde doğal olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Zeybek dansı öğrenmeden önce ve sonra tekrarlanan çalışmalarda bu fark açıkça ortaya koymuştur ki dansla kazanılan karakteristik özellikler dans etmediğimiz zamanlarda, rolün gerektirdiği durumlarda kendiliğinden ortaya çıkmaktadır.

Çalışmada oyunların ortak karakteristik adımlarından oluşan adım cümleleri oyunculara öğretilerek, Zeybek tavrının genel özellikleri belirgin bir halde oyuncuya aktarımı hedeflenmiştir. Oyuncunun bu çalışmalardan sonra zeybek tavrını bedenine daha iyi yerleştirmesi için ritim ve müzik eşliğinde de çalışmalar tekrar edilmiş ve oyuncuların zeybek tavrı ile doğaçlama çalışmaları yapmaları istenmiştir. Doğaçlama çalışmalarının sonucunda oyunlardan öğrenilen adımların ritim, denge, vurgu gibi nüansları oyuncuların bedene yerleştirebildikleri gözlenmiştir.

Çalışmanın Ekler bölümünde zeybek fotoğrafları ile oyuncuların dans esnasında çekilen fotoğraflara yer verilmiştir. Bu fotoğraflar, Zeybek beden dilinin oyunlara ve oyuncularının beden diline nasıl yansıdığının karşılaştırılabilmesi

açısından gerekli görülmüştür. Yöntemin amacını destekler niteliktedir. Ulusal temelli, yerel motifli temalar içeren sanat yapıtlarının çalışmanın önerdiği yöntemi kullanması zorunluluğu açıktır. Profesyonel toplulukların ortaya koydukları koreografik-hareket ve beden iletişimi- çağdaş yönelişler bunu kanıtlar niteliktedir. Bu çalışmanın amacı; iletişim, dans ve oyunculuk konuları çerçevesinde incelediği ve sonuç olarak ortaya koyduğu halk dansları kaynaklı yöntemin, tiyatro oyuncularının dans eğitiminde kullanılması ile oyunculuk sanatına katkı sağlamak ve bu konudaki çalışmaların hız kazanmasına yardımcı olmaktır.

Çalışmanın ilk üç bölümünden çıkan sonuçla eğitimde kullanılması önerilen yöntem güncelliğini kaybetmeyen halk dansları çerçevesinde gelişmektedir. Çalışma önerisi dansın analiz edilerek oyuncuya öğretilmesinin bir zorunluluk olduğunun altını çizmektedir. Oyuncuyu sadece dans ettirmeye çalışmak, bedenin anlık çalışmasının ötesinde bir yarar sağlamayacaktır önemli olan hareketlerin oyuncunun bedenine hissederek yerleştirmesidir. Çalışma, farklı türlerde alınan dans eğitiminin oyuncuya daha yararlı olacağı görüşündedir.

Kaynakça

- AŞKAR Füsün, **Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: "Anadolu Ateşi" Örnek Olayı** (Basılmamış Doktora Tezi), Ege Üniversitesi, SBE, Halkla İlişkiler ve Tanıtım AD., İzmir 2010.
- AYDIN Cengiz, **Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma**, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir, 1992.
- ERGÜN Selda, **Çağdaş Tiyatro**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir, 2003.
- FISHER Ernst, **Sanatın Gerekliliği**, Çev. Cevat Çapan, Payel Yayınları, İst., 1995.
- GERBER Anke ve WROBLEWSKY C de, **Pantomimin Anatomisi**, Çev. Yalçın Baykul, Mitos Boyut Yayınları, 2001.
- GOMBRICH E.H., **Sanatın Öyküsü**, Çev. Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, İst., 1980.
- McMILLEN Geyvan, "Türkiye'de Dans Sanatına Genel Bakış ve Öneriler", **Dans Daima**, Ed: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara, 2002.
- MUTLU Erol, **İletişim Sözlüğü**, 3. Basım, Cantekin Yayıncılık, Ankara, 1998.
- NUTKU Özdemir, **Dram Sanatı**, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, 2001.
- NUTKU Özdemir, **Sahne Bilgisi**, Cilt:1, İzlem Yayınları, Bilgi Dizisi:1, İst., 1982.
- OSKAY Ünsal, **İletişimin ABC'si**, Der Yayınları, İstanbul, 1997.
- SILLARS Stuart, **İletişim**, Çev. Nüzhet Akın, 2. Baskı, Milli Eğitim Basımevi, İst, 1997.
- SORELL Walter, "The Actor and The Dance", **The Dance Has Many Faces**, Chicago, IL. A. Capella Books, 1992.
- STRAUSS Levi, **İrk ve Tarih**, Metis Yayınları, Çev. Işık Abel, İstanbul, 1985.
- ŞENER Sevda, **Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı**, Dost Kitabevi, 2003.
- TUNCAY Murat, **Sahneye Bakmak 1**, Mitos Boyut Yayınları, Tiyatro /Kültür Yayınları 100, İstanbul, 2010.
- ÜNLÜ Aslıhan, **Türk Tiyatrosunun Antropolojisi**, MedicoGraphics Matbaacılık, Ankara, 2006.

EGE ÜNİVERSİTESİ
DEVLET TÜRK MUSİKİSİ KONSERVATUVARI DERGİSİ
YAYIN İLKELERİ ve YAZIM KURALLARI

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır.

Amaç: a) Güzel Sanatlar, Sahne Sanatları ve Sosyal Bilimler alanındaki çalışmaları yayımlamak, bunları ulusal düzeyden uluslararası düzeye taşımak, b) Bu alandaki çalışmaları izlemek, c) Bu alanın kuramsal ve yönetsel gelişmesine katkı sağlayacak her türlü çalışmayı Türkçe (Latin harfli olmak kaydıyla öteki lehçeler) veya uluslararası dillerden birinde yayımlamak,

Konu: Güzel Sanatlar, Sahne Sanatları ve Sosyal Bilimler alanlarında araştırmaya, incelemeye veya derlemeye dayanan her türlü kuram ve yöntem sorunlarına yer veren yazılar.

İçerik: a) Alanında bir boşluğu dolduracak, araştırmaya dayalı özgün makaleler, b) Alanın gelişimine katkı sağlayacak tanıtım ve eleştiri yazıları, c) Alanındaki çalışmalara kuramsal ve yönetsel açıdan katkı sağlayacak çeviri yazıları, ç) Alandan veya yazılı kaynaklardan yapılan derlemeler, d) Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayımlanacak yazılarda daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olma ya da yayımlanmak üzere kabul edilmemiş olma şartı aranır. Nerede sunulduğu belirtilmek kaydıyla, bildiriler yayıma kabul edilebilir. Bir araştırma kurumu/ kuruluşu tarafından desteklenen çalışmalarda, söz konusu kurumun/kuruluşun ve projenin adı, varsa, tarihi ve sayısı dipnotla belirtilmelidir.

Gelen Yazıların Değerlendirilmesi: Yayımlanması için dergimize gönderilen yazılar öncelikle Yayın Kurulu tarafından amaç, konu, içerik ve yazım kuralları açısından incelenir. Bu yönleriyle uygun bulunanlar, Yayın Kurulu'nun onayı ile bilimsel bakımdan değerlendirilmek üzere, alanında eser ve çalışmalarıyla kabul görmüş iki hakeme gönderilir. Hakemlere yazar adı gönderilmez, yazarlara hakem adı açıklanmaz. Hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumlu, diğeri olumsuz olduğu takdirde, yazı üçüncü bir hakeme gönderilebilir. Yazarlar, hakemlerin ve Yayın Kurulu'nun eleştirisi, öneri ve düzeltme taleplerini dikkate alırlar. Katılmadıkları noktaları gerekçeleriyle birlikte ayrı bir rapor halinde Yayın Kurulu'na sunabilirler.

Yazıların Gönderilmesi: Belirtilen ilkelere göre hazırlanan yazılar, egekonsd@gmail.com adresine e-posta yoluyla veya CD içinde yazışma adresimize gönderilir. Çeviri ve aktarmalarla birlikte, çeviri veya aktarmanın yapıldığı orijinal metnin birer kopyası da yayımlanması için gönderilen nüshalara eklenmelidir. Yazılarda yer alan örneklerde farklı yazı karakterleri kullanılmışsa bunlar da gönderilmelidir. Hakemlerden olumlu rapor alamayan makaleler yayımlanmaz ve CD'ler yazar(lar)ına geri verilmeyiz; bu konuda idarî ve adli sorumluluk kabul edilmez. Eğer hakemler tarafından düzeltme istenmiş ise, yazar düzeltmelerin yapıldığı metni e-posta yoluyla egekonsd@gmail.com adresine veya CD içinde yazışma adresimize en geç 15 gün içinde gönderir. Yayımlanmasında esasa yönelik olmayan küçük düzeltmeler Yazı İşleri tarafından yapılabilir. Yayımlanan yazıların her türlü telif hakkı Ege Üniversitesi DTM Konservatuvarı Dergisi'ne, düşünsel ve bilimsel sorumluluğu yazarlarına, çeviri ve aktarmaların ise hukuki sorumluluğu çevirmenlerine/aktaranlarına aittir. Dergide yayımlanan yazı ve fotoğraflardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

Genel Kurallar: Makalelerde uyulması gereken genel kurallar şunlardır:

- A) Başlık:** 12 kelimeyi geçmemeli, kalın ve büyük harflerle yazılmalıdır.
- B) Yazar Adı:** Başlığın altında sağ tarafta ve soyadı büyük harflerle kalın ve 11 punto yazılmalı, unvan, adres ve e-posta adresi bir yıldızla soyadına ilintilendirilerek, ilk sayfanın altında verilmelidir.
- C) Özet:** 50 kelimedenden az olmayacak ve 250 kelimeyi geçmeyecek şekilde yazının özünü verecek tarzda hazırlanmalıdır. Özet içinde kaynak, şekil, çizelge, nota vb. bulunmamalıdır. Özeti hemen altında en az üç en fazla beş anahtar kelime verilmelidir. Özet ve anahtar kelimeler Türkçe ve ikinci dilde hazırlanmalıdır.
- D) Makale Metni:** Kenar boşlukları üstten 3 cm., soldan 3cm., sağ ve alttan 2'şer cm. olmalıdır. Paragraflar 1 cm. içeriden başlamalı, paragraf sonrası 3 nk boşluk verilmelidir. Yazılar ortalama

20 sayfayı geçmemeli, Times New Roman, 11 punto ve tek satır aralıklı yazılmalıdır. Makale, Giriş bölümüyle başlamalı, burada yazının hipotezi ortaya atılmalı, Gelişme bölümü (ara ve alt başlıklarla desteklenebilir) veri, gözlem, görüş, yorum ve tartışmalardan oluşmalı, Sonuç bölümünde varılan sonuçlar, önerilerle desteklenerek açıklanmalıdır. Belli bir düzen sağlamak amacıyla ana, ara ve alt başlıklar kullanılabilir.

Ana başlıklar: Tamamı büyük harflerle ve koyu yazılmalıdır.

Ara başlıklar: Tamamı koyu olarak yazılacak; ancak her kelimenin ilk harfi büyük olacak ve başlık sonunda satırbaşı yapılacaktır.

Alt başlıklar: Tamamı koyu olarak yazılacak; ancak başlığın ilk kelimesindeki birinci harf büyük sonraki kelime/kelimelerin ilk harfi küçük olacak, başlık sonuna iki nokta (üst üste) konularak yazıya aynı satırdan devam edilecektir.

Şekil, tablo ve fotoğraflar: Tablo, şekil, grafik vb.'nin derginin sayfa boyutunu aşmaması ve baskıda sorun olmaması için en 12.5 cm'yi boyutunu geçmemesi gereklidir. Bu nedenle, gerekli olması durumunda tablo, şekil, grafik vb. 8 punto ile ve tek aralıklı yazılabilir. Tablolarda dikey çizgiler kullanılmamalıdır. Resim ve grafiklerin JPG formatında eklenmesi baskı kalitesini artırmak amacı ile gereklidir.

E) Kaynak Gösterme: Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi'nde yayınlanan yazılarda; gönderme yapma, alıntılama ve kaynakça hazırlama gibi aşamalarda, CMS (Chicago of Manual Style) Yöntemi kullanılmaktadır. Kaynaklar kesinlikle dipnot şeklinde ve aşağıda gösterildiği gibi yapılmalı, metin içinde parantezle verilmemelidir. Kaynaklar, ayrıca metin sonunda kaynakça kısmı oluşturularak da gösterilmelidir. Kaynak gösterilirken şu hususlara uyulmalıdır:

1. Dipnotlar verilirken, gönderme veya alıntı yapılan bölümün sonuna bir numara verilir ve aynı sayfanın alt kısmında bu numaranın karşısında gerekli bilgiler gösterilir. Kaynak ilk kez geçtiğinde, kaynakçada olduğu gibi künyesi ayrıntılı olarak verilir.
2. Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynaklar girmişse, yazarın adı ve soyadından sonra "age, agm, agt" gibi kısaltmalar kullanılır. Sayfa bilgilerinden başka bilgilere yer verilmez.

Örnek: Emre Kongar, **age**, s.72.

Bir kaynak dipnotta ardışık olarak (arka arkaya) yer alıyorsa; yani araya başka bir kaynak girmemişse yazar adı ve soyadına da gerek yoktur. "Age, agm, agt" ve gerekiyorsa sayfa bilgilerini vermek yeterlidir.

Örnek: **Age**, s.93.

3. Dipnotlarda "Ad Soyad" sıralaması, kaynaklar bölümünde ise "SOYAD Ad" sıralaması tercih edilir. Kaynakçada SOYAD, büyük temel harflerle yazıldığı için onu addan ayırmaya yönelik olarak araya virgül konmasına gerek yoktur.

Örnek-dipnot: Can Dünder, **Yıldızlar**, İmge Kitabevi, İstanbul 2004, s.17.

Örnek-kaynakçada: DÜNDAR Can, **Yıldızlar**, İmge Kitabevi, İstanbul 2004.

4. Bir kitaptan alıntı yapıldığında, sayfa bilgisi dipnotta mutlaka belirtilir. Ancak bu kitapla ilgili künye bilgileri kaynakça bölümünde verilirken sayfa bilgisine tekrar yer verilmez.

Dipnot örneği:

Mehmet H. Doğan, **Estetik**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir 2003, s.17.

Kaynakça örneği:

DÜNDAR Can; **Yıldızlar**, İmge Kitabevi, İstanbul 2004.

5. Alıntı bir makaleden yapılmışsa, dipnotta alıntının geçtiği sayfa bilgisi verilir. Kaynaklar bölümünde ise makalenin dergideki (ya da kitaptaki) sayfa aralığıyla ilgili bilgiler verilmelidir. Aynı şekilde makaleye bütün olarak bir gönderme yapılmışsa yine sayfa aralığının belirtilmesi gerekmektedir.

Örnek 1: Sıtkı M. Erinç; "Sanat ve Bilim", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı: 6, Anadolu Üniversitesi Yayınları: 990, Eskişehir 1997, s. 69.

Örnek 2: Örnek 1: Sıtkı M. Erinc; "Sanat ve Bilim", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:6, Anadolu Üniversitesi Yayınları:990, Eskişehir 1997, s. 69-76.

6. Kimi zaman dipnotlar yerine son notlar kullanıldığı da olur. Bu durumda yukarıdaki hususlara aynen uyulur. Aradaki fark, bilgilerin sayfa altlarında değil, bölüm ya da kitabın sonunda verilmesinden ibarettir.
7. Metin içi göndermeler ve alıntılarda ya da dipnotlarda, gerekli durumlarda künyeler kısaltılarak ve özetlenerek verilebilir. Ancak metnin sonundaki kaynakçalarda kısaltma ve özetleme yapılmaz.
Örnek: Age: Adı geçen eser, agm: adı geçen makale, EÜ: Ege Üniversitesi, KATÜ: Karadeniz Teknik Üniversitesi, YKY: Yapı Kredi Yayınları
8. Birden çok cildi bulunan eserlerin ciltleri ayrı ayrı belirtilmelidir. Zira ciltlerin basım bilgileri farklı olabilir. Fark yoksa künyelerinin ayrı ayrı belirtilmelerine gerek görülmeyebilir.
9. Kaynakça ve yazı hazırlanırken Türk Dil Kurumunun 2005 yılında yayınladığı İmlâ Kılavuzundaki kısaltmalar esas alınmalıdır. Kılavuzda bulunmayan bir kısaltmaya yer verilecekse Türkçenin mantığıyla hareket edilmeli ve hep aynı kısaltma biçimi tercih edilmelidir. Örneğin "Son Güncelleme Tarihi, Upgrade Date, Erişim Tarihi, Yapımcı, Yönetmen, Yapımcı Firma, Dağıtımçı Firma" gibi son zamanlarda ortaya çıkan terimler; "SGT, UD, ET, Ya., Yön., Yap., Dağ." şeklinde kısaltılabilir. "Ve, u, ü, vu, vü, ile, ya da, veya; a, the, of, in, on, at" gibi ögeler başlıklarda da bulunsalar, küçük karakterli harflerle yazılırlar. Örnek: Hüsn ü Aşk, Leylâ vü Mecnûn, Ağustos Böceği ile Karınca.
10. Kaynaklar bölümünde aynı yazara ait ikinci bir eser, ardışık olarak yer alacaksa, ikinci geçişinde yazar adı yerine çizgi çekilmesi yeterlidir.
11. Dipnotlarda ya da kaynaklar bölümünde yazarların unvanlarının belirtilmelerine gerek yoktur.
12. Sözlüklerde ve ansiklopedilerde, özel durumlarla karşılaşılmadıkça, sayfa numaralarının belirtilmesine gerek yoktur.
13. Bir eserde orijinal metinlere (eski harfli metinler, el yazısı metinler, ek olarak verilen resimler, fotoğraflar vs.) yer verilmiş ve bunlar ayrıca belirtilmişlerse, künye bilgileri verilirken, bu bölüm ayrıca vurgulanır.
14. Kaynakta yayın yılı belirtilmemişse, ilgili bölüme 'bilinmeyen tarih' anlamında (b.t.) yazılır. Kaynak İngilizce ise 'no date' anlamında (n.d.) kullanılabilir. Bunun gibi kaynakta belirtilmemiş başka bilgiler varsa, bunlar sıralama değiştirilmeksizin, boş geçilebilir ya da bu amaçla ilgili alana "bilgi yok" (b.y.), "belli değil" (b.d.) türünden bir ibare konabilir.
15. Aynı yıl birden çok baskısı yapılan kaynaklar için, baskı sayısı ya da basım ayı hakkında da bilgi verilmelidir.
16. Alıntılarda özellikle atlanan bölümler varsa bunlar sıra noktalar ile (...) gösterilmelidir.
17. Sayfa anlamında kullanılan "s" harfi, rakamın başında alıntının hangi sayfadan yapıldığını; rakamın sonunda ise ilgili kitabın kaç sayfadan oluştuğunu gösterir. Söz gelimi "s.116", alıntının 166. sayfadan yapıldığını gösterirken; "166 s.", kitabın 116 sayfadan oluştuğunu gösterir. Bu anlamda ss (sayfa sayısı) ibaresi de kullanılabilir.
18. Bir kaynakla ilgili künye bilgileri tek satıra sığmıyorsa, diğer satırların bir miktar (söz gelimi metnin paragraf girintisi kadar) içeriden başlatılması gerekir.
19. Web adresleri verilirken, sayfa adı gibi, sayfanın adres kökünün de koyu karakterlerle vurgulanmasında, ilgili alt sayfaların bağlı oldukları ana sayfanın belirlenmesi açısından yarar vardır. Örnek: <<http://yayim.meb.gov.tr/yayimlar/162/esitgin.htm>>.

Örnekler

(Buradaki örnekler Kaynakça bölümü içindir. Örnekler dipnotta kullanılırken "SOYAD Ad" sıralaması "Ad SOYAD" şeklinde değiştirilerek verilmeli ve alıntının yapıldığı sayfa numarası eklenmelidir.)

Tek Yazarlı Kitap

SOYAD Ad, **Kitabın Adı**, Yayınlayan, Yayın Teri Yayın Yılı.

AKDOĞU Onur, **Türk Müziğinde Perdeler**, 3. baskı, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara 1997.

ERSOY Ayla, **Sanat Kavramlarına Giriş**, Yorum Sanat ve Yayıncılık, İstanbul 2004.

YAYGINGÖL Hasan S., **Yaylı Çalgı Yapım Teknolojisi – III**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir 2010.

AND Metin, **Oyun ve Bügü**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2003.

DeVITO Joseph A., **The Interpersonal Communication Book**, Harper Collins College Publishers, New York 1995.

İki-üç Yazarlı Kitap

SOYAD Ad, SOYAD Ad ve SOYAD Ad, **Kitabın Adı**, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı.

SENCER Muzaffer, SENCER Yakut, **Toplumsal Araştırmalarda Yöntembilim**, TODAİE Yayını, Ankara 1978.

PAVIS Partice, SHANTZ Christine, **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**, University of Toronto Press Incorporated, Toronto Canada 1998.

Üçten çok yazarlı kitap

SOYAD Ad, SOYAD Ad, SOYAD Ad ve SOYAD Ad, **Kitabın Adı**, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı.

KUT Günay, AYNUR Hatice, ÜÇER Cumhure ve BÜYÜKKARCI Fatma, **Boğaziçi Üniversitesi Kandilli Rasathanesi ve Deprem Araştırma Enstitüsü Astronomi Astroloji Matematik Yazmaları Kataloğu: Kandilli Rasathanesi El Yazmaları**. Boğaziçi Üniversitesi, İstanbul 2007.

BLOCH E., LUKACS G., BRECHT B., BENJAMİN W. ve ADORNO T., **Estetik ve Politika**, Çev. Ünsal Oskay, Eleştiri Yayınevi, İstanbul 1985.

Yazar belirtilmemiş

Eserin Adı, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı.

Türkçe Sözlük I-II, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1988.

İmlâ Kılavuzu, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 2000.

Çeviri kitap

SOYAD Ad, **Kitabın Adı**, Çev./Haz.; Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı.

BAUDRILLARD Jean, **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, 3. Baskı, Doğubatı Yayınları, Ankara 2005.

BARZUN Jaques ve GRAFF Henry F., **Modern Araştırmacı**, Çev: Fatoş Dilber, Tübitak Yay., Ankara 1996.

Editörlü kitapta bölüm

SOYAD Ad, "Bölüm Adı", Editörün Adı Soyadı (Ed.). **Kitabın Adı**, Yayıncı, Basım yeri Basım Yılı, s.(sayfa aralığı).

TURA Yalçın, "Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı", M. Sabri KOZ (Ed.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001, s. 515-528.

KÜÇÜK Sabahattin, "Divan Şiirinde 'Güneş' Üzerine Bir Deneme", Zeynep Kerman (Haz./Ed.), **Mehmet Kaplan İçin**, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü, Ankara 1988, s. 149-176.

Editörsüz ya da editörü belli olmayan kitapta bölüm

SOYAD Ad, "Bölümün Adı", **Kitabın Adı**, içinde, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı, s.(sayfa aralığı).

PARLATIR İsmail, "Bilimsel Yazıların Hazırlanmasında Uygulanacak Kurallar", **Türk Dili ve Kompozisyon Bilgileri**, içinde, Yargı Yayınevi, Ankara 2001, s.433-449.

Tez

SOYAD Ad, **Tezin Adı**, Enstitü Adı, Tezin Türü, Yer Yıl.

KÜÇÜKEBE Murat, **Batı ve Türk Müziği Üsluplarında Anlam Üretme Aracı Olarak Kemannın Sonolojik Analizi**, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İzmir 2008.

Makale

SOYAD Ad, "Makalenin Adı", **Derginin Adı**, C/S (Yıl), s. (sayfa aralığı).

ERİNÇ Sıtkı M., "Sanat ve Bilim", **Anadolu Sanat Dergisi**, Sayı:6, Anadolu Üniversitesi Yayınları:990, Eskişehir 1997, s. 117-125.

McMİLLEN Geyvan; "Türkiye'de Dans Sanatına Genel Bakış ve Öneriler", **Dans, Daima**, Editör: Muzaffer Evcı, Favori Yayınları, Ankara 2002, s.33-42.

Çok yazarlı makale

SOYAD Ad ve SOYAD Ad, "Makalenin Adı", **Derginin Adı**, S (Yıl), s.(sayfa aralığı).

İMAMOĞLU Gülten ve TARMAN Süleyman, "Kavramsal Sanat Üzerine", **I. Buca Eğitim Fakültesi Uluslararası Görsel Sanatlar Buluşması Bildirisi**, DEÜ, İzmir 2005, s. 16-28.

Ansiklopedi maddesi

SOYAD Ad, "Maddenin Adı", **Ansiklopedinin Adı**, C:, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı.

BİLGİN Azmi, "Esrar Dede", **Yaşamları ve Yapıtlarıyla Osmanlılar Ansiklopedisi**, C:1, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1999.

Kongre, bildiri, konferans... Basılı metin varsa

SOYAD Ad, "Bildirinin Adı", **Etkinliğin Adı**, Etkinlik Tarihi, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı, s.(sayfa aralığı).

ARTUN Erman, "Halk Kültürünün Uluslararası İlişkilerde Ülkelerin Tanıtımına Katkısı", **Halk Kültürlerinin Uluslararası İlişkilere Katkısı Sempozyumu Bildirileri**, 12-13-14 Aralık 2003, İstanbul Üniversitesi ve MOTİF, Motif Vakfı Yayınları:3, İstanbul 2004, s.81-96.

Gazete yazısı (fıkra, deneme, eleştiri)

SOYAD Ad, "Yazının Başlığı", **Gazetenin Adı**, Tarih.

AKYOL Taha, "Sosyal Bilim Ödülleri", **Milliyet**, 28 Şubat 2005.

Diğer Kaynaklar

Kişisel WEB sayfası

SOYAD Ad, Sayfa Adı ya da Başlığı, **Web Adresi**, (SGT:/ET:).

KONGAR Emre, Emre Kongar Resmi İnternet Sitesi, <http://www.kongar.org/>, Erişim Tarihi: 20.07.2013.

Kurumsal WEB sayfası

Sayfa Adı ya da Başlığı, **Kurum Adı**, Web Adresi, (SGT:/ET:).

İzmir İl. Ulusal Müzik Sempozyumu "Müzikte Gelenek, Modernite ve Postmodernite"
<http://egeweb2.ege.edu.tr/dtmk/>, E.Ü. DTM Konservatuvarı, (ET: 15.06.2014).

Yayın ve Dokümantasyon Dairesi Tez Merkezi, Yüksek Öğretim Kurumu, http://www.yok.gov.tr/tez/tez_tarama.htm, (ET: 04.04.2005).

WEB 'de Dergi

Dergi Adı (Ed:), SGT ya da ET:, (Varsa) Yayınlayan Kurum, **Web Adresi**.

Egeden (Ed. Engin ÖNEN) Erişim Tarihi: 18.07.2014, Ege Üniversitesi Rektörlüğü, <http://www.egeden.ege.edu.tr/>.

WEB 'de Kitap (Basılmış)

SOYAD Ad, **Kitabın Adı**, Yayınlayan, Yayın Yeri Yayın Yılı, Web Adresi, (SGT:/ET:).

DAY Robert A., **Bilimsel Bir Makale Nasıl Yazılır ve Yayınlanır**, Çev: Gülay Aşkar Altay, Tübitak Yayınları, Ankara 1996,

<http://journals.tubitak.gov.tr/kitap/maknasyaz/index.html>, Erişim Tarihi: 05.04.2005.

Basılı makale

SOYAD Ad, "Makalenin Adı", **Derginin Adı**, C:/S:, Yayın Yeri Yayın Yılı, Web Adresi, (SGT:/ET:).

Recep Uslu, "Türk Müziği Teori Eserlerinde Mitoloji", **Akademik Araştırmalar Dergisi**, S:19, İstanbul 2004, <http://www.academical.org/>, s. 275-289, Erişim Tarihi: 23.05.2011.