



HALK DANSLARINDA DEVRİMCİ BİR MİRAS: DOSTLAR HASAD ÇAĞDAŞ HALK DANSLARI TOPLULUĞU

İlke KIZMAZ*

Öz

Bu makalede Türkiye’de halk dansları alanında bilinen ilk devrimci deneyim olan HASAD Çağdaş Halk Dansları Topluluğu, nam-ı diğer Dostlar HASAD’ı, modernizm, sosyal kimlik gibi kültür teorileri bağlamında Marksist bir bakışla irdelemeye ve anlamaya çalışacağım. Diğer bir ifadeyle, HASAD’ın kuruluş felsefesi ve dansa bakışının modernizm ile olan ilişkisini, topluluğun yarattığı ve kendini anlamlandırdığı kimlikleri Marksizmin diyalektik ve sınıfsal bakışı ile yorumlamaya çalışacağım.

HASAD Çağdaş Halk Dansları Topluluğu Avrupa’daki toplumsal hareketlerin de etkisiyle Türkiye’nin çalkantılı bir siyasal atmosfer yaşadığı 1970’li yıllarda dönemin devrimci tiyatro topluluğu Dostlar Tiyatrosu bünyesinde tiyatro sanatçısı ve koreograf Mehmet Akan yönetiminde kuruldu. Kuruluş amaçlarından en önemlisi dönemin güncel toplumsal sorunlarına dans alanından yanıtlar üretmekti. Bu bakımdan Dostlar HASAD bir dans tiyatrosu olmasının yanı sıra bir siyasi oluşumdur. Dolayısıyla koreografileri Türkiye’de geleneksel halk danslarında daha önce denenmemiş siyasi içeriklere sahip çağdaş temalardan oluşuyordu.

Makalenin temelini henüz başlarında olduğum bir sözlü tarih projesinin ilk verilerinin ışığında oluşturmaya çalıştım. Dolayısıyla bu kapsamda görüştüğüm tiyatrocular ve dansçı toplam 7 kişinin tanıklıklarını alarak bunları yukarıda belirttiğim teoriler bağlamında yeniden anlamaya çalıştım. Bir kitap projesine kavuşturmayı umduğum bu çalışmanın ilk görüşmeleri usta tiyatro sanatçıları Genco Erkal, Arif Erkin, Levent Yılmaz ve HASAD dansçılarından Serdar Türkkkan, Şerafettin Güner, Sezai Babakuş, Dostlar Tiyatrosu ve HASAD’ın kostüm tasarımcısı Sula Bozic ile gerçekleştirildi. Bu görüşmelerin yaklaşık 7 saati video kaydı altına alındı ve deşifre edildi.

Türkiye’de halk dansları çevreleri tarafından pek bilinmeyen/görmezden gelinen bir geçmişin parçası olan HASAD’ın, alanımıza sunduğu "görünmez" katkının anlaşılması açısından bu çalışmayı önemsiyorum.

Anahtar Kelimeler: Halk Dansları, HASAD, Modernizm, Sosyal Kimlik, Kültür Teorileri, Marksizm.

A REVOLUTIONARY HERITAGE IN FOLK DANCES: DOSTLAR HASAD CONTEMPORARY FOLK DANCES COMPANY

Abstract

In this article, I will try to understand and examine the HASAD Contemporary Folk Dance Ensemble, also known as “Dostlar HASAD”, -which is known as the first revolutionist attempt in folk dances-, in the context of cultural theories such as modernism and social identity from a Marxist perspective. In other words, I will try to interpret the relationship between modernism and the founding philosophy of HASAD, the identities that the ensemble created and gave the meaning, in the dialectical and class view of Marxism.

HASAD Contemporary Folk Dance Ensemble is founded by the actor and choreographer, Mehmet Akan, within the formation of Dostlar Theater, which was a political theater during 1970s, when Turkey had been experiencing a surging political atmosphere under the influence of the social movements in Europe. The most important goal of the foundation of the Dostlar Theater was to produce responses through dance for the contemporary social problems of that period. In this regard, besides being a dance theatre, Dostlar HASAD was

* Araştırma Görevlisi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü, ilkekizmaz@gmail.com



also a political foundation. Hence, its choreographies composed by contemporary political themes that had not been previously tried within the traditional folk dances in Turkey.

I tried to underlie this article in the light of the preliminary research that I have conducted on an oral history project. Therefore, I tried to re-understand the results of my research in the context of aforementioned cultural theories-by taking testimonies of seven dancers, actors and actresses (7 person in total) that I interviewed within the scope of that project.

The first interviews in this article, which I hope to turn to a monograph, were made with well-known actors, Genco Erkal, Arif Erkin and Levent Yılmaz, the HASAD dancers Serdar Türkkan, Şerafettin Güner, Sezai Babakuş, and Sula Bozis, the costume designer of HASAD and Dostlar Theater. Approximately seven hours of these interviews are recorded and deciphered.

I value this study for its role in understanding the “invisible” contribution made to our folk dance field by HASAD, which is a part of the history that has been overlooked by the folk dance society in Turkey.

Keywords: Folk Dance, HASAD, Modernism, Social Identity, Cultural Theory, Marxism

Giriş

"...ben kendi adıma Marksizmin, diyalektik materyalizmin çöktüğünü düşünmedim. Çünkü Marksizm ve diyalektik materyalizm toplumu çözümlerken bilim değerine sahiptir. Ben dünyada olan olayları hala diyalektik materyalizmle anlamaya çalışıyorum." (Mehmet Akan; 1995)¹

"İşçi tulumları ile kadınlı erkekli genç bir grup coşkuyla dans ediyordu. Çok etkilenmiştim. Daha sonra Cumhuriyet gazetesinde küçük bir ilan gördüm. Hemen 1 Mayıs'taki grup aklıma geliverdi. Evet, o gruptu bunlar. Yeni dansçılar arıyorlardı."(Güner; 2012)

HASAD Çağdaş Halk Dansları Topluluğu'nun dansçılarından Şerafettin Güner, HASAD ile karşılaştığı ilk günü tam 34 yıl sonra böyle anlatıyor. HASAD'ı ilk kez 1978 senesinin 1 Mayıs'ında Beşiktaş'tan Taksim'e giden işçi bayramı kortejinde görmüştü. Ve bugün o anı anlatırken gözlerindeki heyecanı görmemek mümkün değil.

HASAD pratiğine gelmeden önce HASAD'ın var olduğu sosyal koşulları irdelemek, bu radikal sayılabilecek deneyimi bağlamından koparmadan anlamamıza yardımcı olacaktır.

70'li yıllar, Türkiye'de, özellikle Avrupa'yı sarsan 68 kuşağı gençlik hareketlerinin de etkisiyle politik atmosferin gündelik yaşamı tümüyle belirlediğini söyleyebileceğimiz bir dönemdi. 70'lerin ilk yarısında dönemin öğrenci liderlerinden Deniz Gezmiş, Hüseyin İnan ve Yusuf Aslan'ın idam edilmeleriyle birlikte gittikçe kaosa dönüşmeye başlamış olan atmosfer, özellikle İstanbul gibi büyük kentlerde bütün toplumsal yaşamı politize etmeye başlamıştı.

"Soğuk savaş döneminin hüküm sürdüğü bu yıllarda dünyada ve Türkiye'de hızla yükselişe geçen gençlik ve işçi sınıfı hareketleri bu coğrafyada kendini en çok İstanbul'da

¹ 1 MİMESİS Tiyatro / Çeviri – Araştırma Dergisi'nin 6. sayısında yayınlanan söyleşiden alınmıştır.



gösterdi. 1950 yıllarından itibaren yoğun olarak köylerden göç almaya başlayan ve hızla sanayileşen İstanbul genç, işçi ve işsiz nüfusun oldukça yoğun olduğu bir kentti."(Kızmaz; 2013, 15)

Bu göç, kentte oluşan köylü nüfusunun artmasıyla geleneksel kültüre olan ilgiyi de beraberinde getiriyordu. Bu ilgi elbette sadece göç ile açıklanamazdı. Dönemin siyasal parametreleri de bu ilginin artmasında belirleyiciydi. Siyasal bağımsızlık fikrinin popüler olmaya başladığı o günlerde Anadolu kültürünün toplumcu bakışla yeniden keşfi bu alanda kültürel bir hareketlenme yaratıyordu.

"İstanbul kültürel yaşamının 1960 sonrası evriminde, daha önceden var olan etkenler yanında iki yeni olgu, özellikle etkili olmuştur. Bunlardan ilki 1961 Anayasası'nın sağladığı görece özgür ortamdır. Bu özgür tartışma ortamı, siyasal düşünce yanında, sanat ve kültür alanında da daha önceleri görülmemiş bir devingenlik yaratmıştır. Siyasal düşünce alanında, ülkenin ekonomik ve toplumsal yapısına ilişkin sorular gündeme gelmiş ve yabancı ülkelere bağımlılık sorgulanmıştır. Buna bağlı olarak da, 1950'li yıllarda gelişen ABD hayranlığı gücünü yitirmiştir. Buna karşılık, Avrupa ile ilişkiler gelişmiştir. ...Toplumsal içerikli yapıtların ağırlık kazandığı bu dönemde, kentte çok sayıda özel tiyatro açılmış, yayımlanan kitap sayısı büyük artış göstermiştir."(YA İst. Cildi; 1983, 4090)

Geleneksel kültür, memleketin batısında yaşayan entelijansiya için de çekici hale gelmeye başlamıştı. Sanatın hemen her alanında geleneksel kültürün etkilerini görmek mümkündü. Genco Erkal o dönem Anadolu kültürüne artan ilgiyi şöyle yorumlamaktadır;

"Bilmedikleri bir kapı açılmış oldu onlara. Anadolu'nun kapısı... Bu edebiyatta da var biliyorsunuz. Mahmut Makal'ın "Bizim Köy" romanı... Sanırım ilk köy romanı odur. Arkasından Fikret Totyam'ın gelişi, Yaşar Kemal... Balaban gibi bir köylü ressam çıkıyor. Nazım Hikmet tabii Bursa cezaevinden bütün o insanların kültürünü "Memleketimden İnsan Manzaraları" olsun, "Kuvayı Milliye Destanı" olsun, getiriyor. Bedri Rahmi Eyüboğlu gibi ressamlar köy konusunu çalışıyorlar. Yapı Kredi'nin Ruhi Su'ya yaptırdığı türkü derlemeleri ve halk oyunları festivalleri... Entelijansiya içinde bir moda oldu. Herkes evine kilim alıyor mesela. Ne biliyim Anadolu'ya gidiyor, bir şeyler alıyor köyden bir şeyler olsun evimde diye."(Erkal; 2012)

Diğer yandan, 70'li yılların folklor üzerindeki en somut etkisi ise dinamik-statik tartışması olarak kendini göstermektedir. Genel olarak folkloru halkın gelenek, görenek, fikri ve manevi tezahürleri, kısaca manevi kültürünü inceleyen bir bilim dalı (Baykurt; 1976, 56) olarak tanımlayan folklorculardan farklı olarak Marksistler folkloru da, tüm sosyal bilimler alanında olduğu gibi tarihsel diyalektik bağlamında ele almakta ve öyle tanımlamaktadırlar. Sovyet folklorcu Propp bu farkı şöyle belirtmektedir;

"...biz folkloru Batı'da tanımlandığı gibi özel bir bilgi alanı olarak düşünmeyiz, kişinin kendi ülkesinden popüler bilimsel olarak incelenmesi biçimde değerlendiririz. ...Konuya tarihsel bir perspektifle bakacak olursak halkların bütün yaratıcı faaliyetlerine folklor diyebiliriz. ...Folklor öncelikle ezilen sınıfların, yani köylülerin ve işçilerin, aynı zamanda da alt toplumsal sınıflara doğru çekilen orta tabakanın sanatıdır."(Propp; 1998, 11)

Folklor alanında dönemin Türkiye'sindeki egemen anlayış folkloru statik olarak kabul etmekte, folklor ürünlerini ise "olduğu gibi" korunması gereken kültürel değerler olarak algılamakta ve her türlü dışsal veya içsel dönüşümü şiddetle reddetmekteydi. Günümüzde de



özellikle halk dansları alanında "otantikçilik" olarak devam eden bu anlayış halk kültüründe yaşanan her türlü değişimi "bozulma" olarak yorumlamaktadır.

Marksistler ise değişimin kaçınılmaz olduğunun farkındadır. Bu farkındalık, kaçınılmaz olana teslimiyet anlamında değil, tersine halk kültürünün ve sanatının ancak dinamik olarak var olmasının yani gündelik hayatla bağını sürdürmesinin hayatta kalması için bir zorunluluk olduğunun bilincinde olmak anlamındadır. Öyle ki, halk kültüründeki değişimi "bayağılaşma" olarak gören kimi Marksistler cephesinde bile statiklik kabul görmez, ancak bu değişime yön verilebileceği, müdahale edilebileceği düşünülür;

"Ne halk türküleri, ne de halk oyunları ilk gerçek ve kesin biçimlerini koruyabilirler. Bunlar yayılma sürecinde birçok kereler değişmiş, kimi zaman bu değişmelerle zenginleşmiş, ama çoğu zaman da ucuzlaşmış, bayağılaşmış ve iç bayıltıcı bir nitelik edinmişlerdir. Bela Bartok Macar halk havalarını eklerden ve bozulmalardan sıyırıp onlara ilk biçimlerinin tazeliğini ve gücünü vererek bir arıtma yolunu denemişti. Buna benzer bir şey bütün halk sanatına uygulanabilir. Yalnız şunu da unutmamak gerekir ki, değişik anlatım biçimleriyle ortaya çıkması halk sanatının niteliği gereği olduğu için, şu ya da bu biçimin ilk biçim olduğu kesinlikle söylenemez."(Fischer; 2005, 63)

Tahir Alangu 70'li yıllarda kaleme aldığı yazısında Türkiye'de hakim olan statik folklor anlayışını şöyle eleştiriyordu;

"Yalnız Halkevleri aşamasından kalma, bugün yaşları 50 civarında olması gereken folklorcular değil, eğitimini batıda yapmış, daha yeni görüşlerle yetişmiş olan folklorcular bile eski statik folklor anlayışından yakalarını sıyırıp görmüyorlar. Statik folklor anlayışı adını verebileceğimiz görüş eski tarih ve etnoloji araştırmacılarının, koleksiyoncuların, müzecilerin tutumlarına bağlanmış gibi görünüyor. Folkloru 'eski ve mutlu günler'in, yabancı etkilerden uzak kalmış geleneklerin bilimi olarak görenler, geçmişe dönük ve yaşamdan kopuk bir tutum içinde, çağımızın ulaşım ve kültür yayılımı etkilerinden halk kültürü ürünlerini kurtarma çabasıyla, sel önünden kütük kapar gibi, halk kültürünü koruma ve kurtarma endişeleriyle derlemeye, müzelemeye, 'kapalı bölgeler'i korumaya çalışırlar. ... çağının evriminden koparıp ayırdıkları bir grup insanı kendi bilimsel anlayışlarına göre çok eski bir kültürel çizgide tutup ve dondurup araştırma konusu olarak kullanmayı, zaman zaman da turistlere göstermeyi çok olumlu, ileri bir uygarlık tutumu gibi gösterirler.

...Yapı ve Kredi Bankası'nın Milli Oyunlar Festivali dolayısıyla yaptığı toplantılarda yan yana gelebilen çeşitli kaynaklardan gelmiş folklorcuların ve yöneticilerin çoğunda bu anlayışı yansıtan 'saf, bozulmamış, yerli ve halis Türk' folklor kaynaklarının korunması gerektiği, bölgesel kostüm, müzik ve dansların sorumsuz bir takım insanların elinde dejenere edildikleri ve bozuldukları iddia edilmişti."(Folklor Dergisi; 1970, sayı: 10-11-12, 3)

70'li yılların Türkiye'sinde halk danslarının durumu üzerine Cemal Küçüksezer'in şu tespiti dikkat çekicidir;

"Nasıl evlerde vitrinleri süsleyen tahta kaşıklar hayatın içindeki anlamını kaybetmiş ise halk oyunlarımız da böyledir. ...Hayat içinde anlamını yitirdiği sürece halk kültürü varlığı ona sahip çıkanlar tarafından, fonksiyonel yerinde değil, keyiflerinin istediği yerde kullanılır. Halk müziği ve halk oyunlarının kaderi de Türkiye'de böyle olmuştur."(Folklor Doğru Dergisi, 1975, sayı: 42, s.10)



Küçüksezer yazısının devamında statik folklor anlayışına getirdiği eleştiriye Marksist bir çizgide sınıfsal bağlama oturtuyor ve çözüm önerilerini dile getiriyordu;

"...destekleyici bütün unsurlarını yitirmiş, cılız bırakılmış olan bu halk kültürü unsurları, bugünkü durumuyla sadece burjuva milliyetçiliğine ve olsa olsa turizm çalışmalarına hizmet eder olmuştur. Doğru yorumlanmadığı, bütün boyutları eksik tanıtıldığı sürece de tamamen yok olup gideceği bir gerçektir.

...Burjuva milliyetçileri otantik kavramı arkasına gizlenip bu mirası olduğu gibi muhafaza etmek istiyorlar, mirasın çerçevesi içinde kalarak onu muhafaza ediyorlar, özüne sadık kalmak tutuculuğunu 'kültüre saygı' adı altında maskeliyorlar ve bunu burjuva dünyasının iyimserliği yıkılmasın diye yapıyorlar.

Dinamik görüşü savunan ilerici, yurtsever folklorcular için kültür mirasını kabul etmek bambaşka bir anlam taşır; onlar ekonomik yapıdaki değişimin üst yapıda da değişikliklere yol açığının bilincinde olduklarından, kültürün de yeni yollarla yönetilmesi gerektiğini bilirler. Onlar için kültür mirasını muhafaza etmek, bu mirasın çerçevesi içinde kalmak da değildir, o halde dinamik folklorcular birikmiş kültür varlıklarını derlemeli, incelemeli, sömürülenlerin bilincini yükseltmeye yarayan unsurları alıp zararlı olanları elemeli, gerekli öğelere katkıda bulunmalı ve yorumlamalıdır. ...görevleri halk oyunlarını mevcut çelişkilerin ışığında yeniden gözden geçirmek, onları burjuva milliyetçiliğinin sunmaya çalıştığı kalıplardan kurtarmak olmalıdır." (Folklorla Doğru Dergisi,1975, sayı: 42, s.10)

Ne "tesadüftür" ki Cemal Küçüksezer, bu satırları kaleme aldıktan bir yıl sonra bu düşüncelerin pratiğe döküldüğü Dostlar HASAD'da yerini alacaktı.

Halk Danslarında Özgün Bir Deneyim; HASAD

İşte Dostlar HASAD, bu fikirlerin yoğunca tartışıldığı, sınıf siyasetinin toplumun büyük kesiminde karşılık bulduğu kaotik bir dönemde 1976'da İstanbul'da kuruldu. Dostlar Tiyatrosu'nun bünyesinde kurulan HASAD'ın kurucuları arasında ünlü tiyatrocu ve müzisyenler Genco Erkal, Arif Erkin, Bilgesu Erenus, Levent Yılmaz gibi isimlerin yanı sıra 70li yıllarda BÜFK'ün Folklorla Doğru dergisinin künyesinde adlarını sıklıkla gördüğümüz Cemal Küçüksezer, Serdar Türkkkan gibi amatör folklorcular da bulunuyordu.

HASAD'ın kurucularından Serdar Türkkkan, Mehmet Akan ile tanışmasını ve kuruluş sürecini şöyle anlatmaktadır;

"O zaman Boğaziçi üniversitesindeyiz. Dostlar Tiyatrosundan bir davet geldi bize, folklor kulübüne. Disk'in 9. Kuruluş yıl dönümünün sunumunun Dostlar Tiyatrosu tarafından yapılacağı, burada da bir dans ekibine ihtiyaç olduğu, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Klübünün katılıp katılmayacağı soruldu. Mehmet Abi (Akan) geldi, ilk tanışmamız o sırada oldu. Kendisi bize dans yapmak istediğini, halk danslarıyla yoğunlaşacağını, çeşitli potporiler şeklinde olacağını, katılıp katılmayacağımızı sordu. Bizler de olur dedik. O kış gününde Mehmet Abi çok ciddi bir şekilde her çalışmaya gelirdi. Biz de keyifli bir şekilde çalışırdık. Ruhi Su bizim koroyu çalıştırırdı. Mehmet Abi de ekibi çalıştırırdı. Biz daha henüz HASAD'ın kurucuları olarak HASAD'ın ne yapacağından ve ne olacağından bihaberdik.

...Mehmet Akan, ben ve Cemal'i (Küçüksezer) çağırdı. Bizimle bir sohbet toplantısı aldı. Bu arada HASAD'ın kurulumundan bahsetti, Dostlar Tiyatrosu bünyesinin içinde böyle bir dans grubunu kurmak istediğini, bunu da bizimle birlikte yapmak istediğini söyledi. İsim



aklında vardı, Çağdaş Halk Oyunları Topluluğu olarak bahsetmişti. Yepyeni bir dans bir oluşumdan bahsetti ama daha sonra birlikte kurduk."(Türkkan; 2012)

"Usta çalıştıracılardan, yöresel hocalardan alınan eğitimler, aynı kurumsal yapı içerisinde Dostlar Korosu'nu çalıştıran Ruhi Su gibi usta folklorcuların ve entelektüellerin de katkısı ile kısa süre içinde repertuarında '1 Mayıs Halayı', 'Savaş Oyunu', 'Bedrettin Semahı' gibi koreografiler oluşturan HASAD genellikle DİSK, TİP, Barış Derneği gibi kurumların etkinliklerinde sahne alıyordu. Bunun yanı sıra 1970lerin başında HASAD'ı kuran kadroların öncülü olan Dostlar Tiyatrosu İşçi Kolu Halk Dansları ekibinin daha önceden yaptığı gibi grevlere ve yürüyüşlere de katılıyorlardı."(Kızmaz; 2013, 111)

HASAD'ın kuruluş felsefesi, yukarıda aktardığımız dinamik folklor anlayışına dayanıyordu. Halk sanatı ve dansları, 20. yüzyıl modernizminin Marksist yorumu olarak kabul edebileceğimiz şekilde "ideal olan"ın yaratımında sınıf savaşımının bir silahı olarak kullanılıyordu.

"Modernizm, üç temel görüş üzerinde (aydınlanma, rasyonalizm ve pozitivizm) kendi düşünselliğini cisimleştirmeye çalışmıştır. Bir yandan gelenekselliği ve feodaliteyi de tarihe gömmeye çabasıyla başlamış, feodalite yerini kapitalist ilişkilere bırakmış, alt yapısına uygun düşünsel üst yapısını da hızla oturtmaya çalışmıştır. Bilim, bilgi, değerler ve inançlar; ortak insani değerler, kesin doğrular ve evrensel değerler vb. modernizmi karakterize eden unsurlar olmuştur."(Karaduman, 2010, 2889)

Modernizmin dayandığı "temel fikir, geleneksel sanatlar, edebiyat, toplumsal kuruluşlar ve günlük yaşamın artık zamanını doldurduğu ve bu yüzden bunların bir kenara bırakılıp yeni bir kültür icat edilmesi gerektiğidir."(Vikipedi, 2013)

Yukarıda aktardığımız modernizm tanımları bağlamında HASAD'a baktığımızda, evrensel ve çağdaş olana ulaşma çabasıyla modernist, ama geleneği yapıbozuma uğratması ile postmodern olarak kabul edebiliriz. HASAD, modernizmin aydınlanmacı ve ilerici özelliklerine "otantizm" savunusu altında bilerek ya da bilmeyerek direnen statik folklorcuların karşısında dinamikçilerin safında yer alarak bilinen ilk pratik çabayı ortaya koyuyordu.

"Marksistlerin tarihsel ilerlemeye ilişkin iddialarının arkasında yatan düşünce, eleştirinin gerçekliğin içinde (işçi sınıfı hareketi olarak) zaten mevcut olduğuydu. Bu yüzden, eleştirel düşünce üzerinde akılcı, bilimci, ilerlemeci Marksizm'in etkisi uzun süre devam etmiştir. Ancak özellikle 1950'lerden itibaren Marksizm'in tekeli kırılmaya başlamıştır, zira kapitalizmin altın çağını yaşamasına karşılık Sovyet devriminin Batı'da geri çekilmesi Marksist eleştirinin siyasal gerçeklik içindeki yerini zayıflatmaya başlamıştır."(Çelikoğlu; 2011,256)

Marksizm'in modernite üzerindeki etkisinin kırılmaya başladığı, yukarıda bahsi geçen geri çekilmenin hemen arifesinde kurulduğunu söyleyebileceğimiz HASAD'ın kuruluş felsefesini Mehmet Akan, Cumhuriyet gazetesine şöyle anlatıyordu;

"Halk oyunları bizce çağdaş Türk dansını yaratacak tek kaynak. 'Halk oyunlarımız bozulmasın' diye müzelik bir biçimde ölüme terk edilmiş. Kitleler günümüzde TV ekranında ya da tesadüfen gittiği bir şenlikte halk oyunlarını gördüğünde bir bıkkınlığa, bir sıkıntıya kaptırmakta kendini. Evrende her şeyin değiştiğinin bilincinde olan bizler halk oyunlarımızın donmuş kalıplar içinde müzeye tıklmasına karşıyız. Bu, sağlıklı arşivler, derlemeler



yapılmasını demek değildir, doğal olarak. Biz daha ötesine geçmek istiyoruz. Günümüzde kitlelerin ihtiyacına cevap verecek bir dans sanatı oluşturmak istiyoruz. Bunun için gerekli malzemelerin de halk oyunlarında var olduğuna inanıyoruz." (Akan; 1977)

Halk danslarında, 1974 yılında Devlet Halk Dansları Topluluğu ile başladığını söyleyebileceğimiz modernizasyon, HASAD ile bir adım öteye geçiyor ve ideolojik bir şekilde yeniden inşa ediliyordu. HASAD, o yıllarda halk danslarına yaklaşımı ile biçimsel olarak bugünkü "Anadolu Ateşi" tarzı profesyonel dans gruplarının atası olarak kabul edilebilir. Geleneksel halk danslarından figürler alınıyor, bu figürler modern batı dansları ile harmanlanıyor, derin metaforlarla güçlendiriliyor ve ortaya yeni bir dans çıkarılıyordu.

HASAD'ın dansçılarından Şerafettin Güner, grubun bugünkü örnekler ile ilişkisini şöyle anlatmaktadır;

"HASAD için belki de bugünkü Anadolu Ateşi'nin ilk çekirdek uygulamalarıdır diyebilirim. Bugünle geçmişini kıyasladığımızda; bizim yarattığımız dansların bir derdi vardı. Belki de sunum bu kadar profesyonel değildi ama ortada bir ruh vardı. Şimdi Anadolu Ateşi'ni izlediğimde son derece profesyonel, estetik bir sunum ama akrobasiden ya da sıradan bir dans gösterisinden öte bir şey ifade etmiyor benim için. Seyrettiğimde hiç bir heyecan duyamıyorum."(Güner; 2012)

HASAD dansçılarından Sezai Babakuş ise benzetmenin dahi doğru olmayacağını düşünmektedir;

"Tek başına HASAD'ı bugünkü ticarileşmiş büyük dans gruplarına bakarak anlamlandırmak yetersiz kalır. O zaman siyasi içeriği daha baskın olan, zaten katılımcıların amatörce katıldığı, gönülden isteyerek katıldığı bir çalışmaydı."(Babakuş; 2012)

HASAD'ı, halk danslarına benzer postmodern yaklaşımlarda bulunan bugünkü profesyonel dans gruplarından ayıran tek olgu amatör bir grup olması değil, ideolojik bir içeriğe, toplumcu bir duruşa sahip olmasıydı. Zaten HASAD sadece bir dans gruba da değildi. Bir dans tiyatrosuydu. Koreografilerin tiyatral yanı bugüne kadarki başka pratiklerde görülmemiş derecede ağır basıyordu.

"Biraz tiyatro, biraz pantomim, elbette müzik..bunların bileşeni bir sahne oyunu diyebiliriz. Ya da danslarla örülmüş bir tiyatral gösteri diyebiliriz."(Babakuş; 2012)

Kurucu kadrodan tiyatro oyuncusu Levent Yılmaz şöyle anlatmaktadır;

"Aslında hikayeler üzerine büyük dans gösterileri yapmak istiyorduk ve halk danslarından yola çıkarak bunu yapmak istiyorduk. Tabi Mehmet Akan da Genç Oyuncular geleneğinden, Genç Oyuncuların da şöyle bir geleneği vardı; batı tiyatrosuyla yerel, halk, köy tiyatrosunu bir sentezde buluşturmaktı. Mehmet Akan'ın da amacı buydu. Burada da böyle bir şey yapmak istedi. Kendi geleneklerimizde olan dansla çağdaş olayları, günümüzün olaylarını anlatıp bunu insanlara sunmaktı. Nitekim işçi dansları yapıldı, semahlar yapıldı. Bunlar da epey konulu, anlatımlıydı."(Yılmaz; 2012)

HASAD'ın sahip olduğu toplumcu duruş o dönem Türkiye'de dans adına, özellikle halk dansları alanında, BÜFK'ün o dönem için yeni sayılabilecek teorik çalışmalarını saymazsak, uygulama alanında çok yeni bir şeydi.

"Emekten yana, üretenden yana bir dans çıkışıydı. Bunun Türkiye'de tiyatrosu vardır, müziği vardır. Bir de dansı olmalıdır. Temel çıkışı buydu. Kuruluşu ve yol alış felsefesi bu



duruş üzerinedir. Dansın sosyalisti olur mu diye sorgulayabilirsiniz. Abes gibi algılanabilir. Ama hayır öyle değil. Evet dansın sosyalisti de olabilir. İşçi sınıfı adına da dans olabilir. Ezilenlerin başkaldırısı olarak da dans olabilir. Bu yüzden zaten Anadolu'da Osmanlı'dan bu yana süregelen, egemen güçlerin baskı altına aldığı halkın çıplak danslarını işledik. ...Bir anlamda işçi sınıfının dansını sahneye taşıma iddiasında olan bir siyasi hareketti."(Babakuş; 2012)

HASAD'ın devrimciliği sadece dans alanındaki yenilikçi duruşundan değil aynı zamanda işçi sınıfının devrim mücadelesinde bir taraf olmasından geliyordu. Babakuş'un da yukarıda belirttiği üzere HASAD bir dans grubunun olmasının ötesinde, siyasi bir hareketti. Bu oluşumun fikir babası, önderi, yaşamı boyunca asla Marksist duruşundan ödün vermeyen usta tiyatroc ve folklorcu Mehmet Akan'dı. Başka bir usta oyuncu olan Arif Erkin Mehmet Akan için şunları söylemektedir;

"(Mehmet Akan) Bir politika adamıydı. Bir inancı, dünya görüşü vardı. Bütün sanatları, tiyatroyu ve dansı da o amaç için kullandı. Komünizmin çöküşünden sonra bile sosyalizmin tekrar dirileceğini, var olduğunu, çökmediğini, bu durumun yüzeysel ve geçici olduğunu düşündü. Ben de doğrusu kısmen de olsa inanıyorum."(Erkin; 2012)

Genco Erkal ise Mehmet Akan'ın sanatçı kişiliğini ve HASAD'ın yaratan fikrin olgunlaşma sürecini şöyle anlatmaktadır;

"Mehmet Akan'ın da tabiki oyuncu, aynı zamanda yazar, yönetmenliğinin yanı sıra çok önemli bir yanı vardı; koreograflığı. Oyunlarımızın genelde koreografisini o yapardı. Dostlar Korosundan yola çıkarak dans ağırlıklı bir halk sanatları çalışması niye olmasın düşüncesi ortaya çıktı. ... Mehmet Akan buradan yola çıkarak çağdaş, ulusal bir dans diline ulaşabileceğimizi ve bunu bizim politik tiyatro düşüncemizin o çizgide, onun dans alanına yansımaları oluşturabileceğimizi düşünüyordu."(Erkal; 2012)

Sezai Babakuş, Mehmet Akan'ı anlatırken daha romantik bir tarif yapmaktadır;

"Bütün bu HASAD'ın varoluş düşüncesini, pratiğini ve ondan sonra bütün angaryasını, -angarya doğru olmayabilir-, bütün yaratıcılığını yüklenen, sırtlanan rahmetli Mehmet Akan abimizdi. Engin deneyimi, hoşgörüsü... Biz o zaman 18-20 yaşlarına gençlerdik. Herkesin kafasında acayip ajitatif bir dönem. Siyaseten çok karmaşık ve stresli bir dönem. Böyle bir dönemde, mücadelenin, hayatın zor olduğu bir dönemde, dans etmeye karar vermiş 45 kişi ve bunlara dans ettireceğim diye karar vermiş bir çılgın adam diyebiliriz."(Babakuş; 2012)

Bu "çılgın adam"ın grubuna toplumsal kimlik teorileri bağlamında baktığımızda birkaç farklı kimlik ediniminden bahsedebiliriz. Fakat bundan önce genel olarak, 1970'li yıllarda halk danslarının kendisinin Anadolu'dan İstanbul'a göç eden ve doğdukları memleketlerini kimlikleştiren insanların kimliklerini temsil eden en yaygın unsur olarak ön plana çıktığını hatırlatmalıyız. Bir başka deyişle kentte hemşehrilik ilişkileri üzerinden yeniden inşa ettikleri kimliğin en önemli parçalarından biri halk danslarıydı.

HASAD'a ise toplumsal kimlik bağlamında iki yönden bakılabilir. Birincisi dansçıların edindiği kimlikler, ikincisi dans yaratımlarının içindeki kimlikler.

"Sosyal kimlik bir kişinin resmi veya resmi olmayan çeşitli gruplardaki üyeliklerini, aidiyetlerini ifade etmektedir. Kişinin bu gruplardaki aidiyetlikleri ile sosyal olarak özdeşleşmesi ve bu özdeşmelerinin toplamı o kişinin sosyal kimliğini oluşturmaktadır."(Coşkun; 2012, 80)



HASAD'daki dansçıların ya da üyelerin kendilerini "HASAD dansçısı" ya da üyesi olarak kimliklemelerinde aidiyet duygusunu belirleyen farklı parametreler mevcuttu. Bu parametlerden birisi Mehmet Akan'ın şahsına ve birikimine duyulan hayranlık olarak kabul edilmelidir. Görüştüğümüz eski dansçılar sıklıkla bu duygularını dile getirmektedirler.

"Biz nasıl amatörce bu işi yapıyorsak, Mehmet Akan da amatörce bizim yöneticiliğimizi yapıyordu. Dediğim gibi dans konusunda müthiş bilgisi vardı. Türkiye'nin karmaşık çok yönlü kültürel yapısından ve bu kültürün yarattığı sanattan çok bilgisi vardı. Bunları bir doktorun hastasına verdiği ilaç dozları gibi bizim önce aklımıza sonra bedenimize zerk etti."(Babakuş; 2012)

"Mehmet çok yumuşak çok sevecen, kırk kere tekrarlamaktan bıkmayan, çok iyi sonuç almak için yorulmak nedir bilmezdi. Tabi bu demek oluyor ki onun çalışmasına katıldandan da aynı şeyi bekliyordu. Yorulmadan yirmi dört saatse yirmi dört saat uğraşmak gerekiyordu."(Bozis; 2012)

"Kimlik içinde çeşitli soruları barındıran bir sorunsaldır. Bu durumda soruların odak noktasında, "bireyin kendisini ne olarak tanımladığı ve konumlandığı ya da "kendisini diğerlerinden ayırt eden özelliklerin neler olduğu" bulunur. Bu soruların özünde yatan şey ait olma ihtiyacıdır. Aitlik, kişinin özsaygısını yükseltebilmek adına önemli bir ihtiyaçtır. Bir grup aidiyeti temelinde oluşan kolektif kimlikler, beraberinde bağlanmayı ve bütünleşmeyi getirir." (Karaduman, 2010, 2887)

Kimlik edinimindeki bir diğer parametre ise grup içindeki kolektif iradeydi. Lidere duyulan saygıyla birleşen kolektif çalışma biçimi bireylerin kendilerini o gruba daha fazla ait hissetmelerini ve kolektif kimliklerin oluşmasını sağlıyordu.

"Ekibin kendi içinde Mehmet Akan'ın buluşlarıyla ekibin katılımıyla bir kolektif vardı. Hep beraber karar verip hep beraber yaparlardı."(Yılmaz; 2012)

"(Mehmet Akan) Ortaya bir konu atardı. Sen bunu bir figürle ifade etmek istesen nasıl edersin diye sorardı. Bizim birikimlerimizle kendimizi ifade etmemizi sağlardı. Deneysel bir çalışma yapardık. ...Şeyh Bedrettin Destan'ının yaratım sürecinde hepimizin öyle veya böyle önerilerinin Mehmet Akan tarafından dikkate alındığının ben tanığıyım. Dolayısıyla kolektif üretim denebilir. Ayrıca Şehir Tiyatrolarının 'Ayak Bacak Fabrikası' oyununun danslarını HASAD'dan bir grup arkadaşla birlikte Mehmet Akan'ın yaptığını ve koreografi kısmında da Mehmet Akan'ın adının geçmediğini, Dostlar HASAD yazıldığını biliyorum."(Güner; 2012)

"Yeni bir koreografi çalışması yapılırken Mehmet Akan bunu biraz da 45 kişilik bir ekibin birlikte kotaracağı bir koreografi olsun isterdi. Belki kendisi aslında aklında kurmuştu. Fakat ortak üretime çok önem veren birisiydi. Pek çok dansın ortaya çıkmasında bu ortak çalışmanın payı var diye düşünüyorum."(Babakuş; 2012)

HASAD'ın içindeki bireylerin kimikleştirdiği en önemli olgu ise "devrimcilik", bir başka deyişle "solculuk"tu. Gruptaki herkes kendini solcu olarak tanımlıyordu. Siyasal bağlılık ve aidiyet grup elemanlarının duyduğu en kuvvetli aitlik hissiydi.

"Mehmet de zaten folkloru akademik bir çalışma uğruna yapmadı açıkçası. O da bunu politik yerlerde kullanmak için yaptı. Elbette araştırdı. Araştırmadan, bilmeden, ortaya çıkarmadan kullanamaz ki. Ama asıl amacı 'Türk folklorundaki oyunu ortaya çıkarayım, onu yücelteyim'in ötesinde bunu kendi fikir alanında kullanmasıydı."(Erkin; 2012)



Şerafettin Güner Dostlar HASAD'a girdikten sonra kimliğinin yeniden şekillenmesini ve siyasi kimlik inşasını şöyle anlatmaktadır;

"Dostlar HASAD'ın içine girdikten sonra kendi kimliğimi daha rahat ifade eder hale geldim. Çünkü HASAD sadece bir halk dansları grubu değildi. HASAD'ın açılımı Halk Sanatları Derneği'ydi. Dostlar Tiyatrosunun içinden çıkan bir kadronun kurduğu ve halk sanatlarının hemen her alanında faaliyet yürütmek üzere kurulmuş bir örgütlenmeydi. Dans öncesi, kültürel çalışmalarımız olurdu. Dünyaya bakış açımız ile ilgili çalışmalarımız olurdu. Daha ziyade ortak bir bakış açısıyla davranılmaya çalışılıyordu. Dünyaya belli bir perspektiften bakılmaya çalışılıyordu. O yüzden bilimsel sosyalizm üzerine, sanatın gerekliliği üzerine, sanatın ne için ve nasıl yapılması gerektiğine dair teorik çalışmalar yapılıyordu. Bu çalışmalar benim siyasi kimliğimi de netleştirmeme yardımcı olan çalışmalardı."(Güner; 2012)

Mehmet Akan da dahil olmak üzere grup üyelerinin çoğu bir sol partide örgütlüydü. Ancak HASAD kimlikleri örgütlü kimliklerinden farklı bir yere oturuyordu.

"İçerideki arkadaşlar arasında politik çatışmalar, HASAD'ın amacı yönünde ki çalışmalarımıza etkisi olmazdı. Kimse kimseye küsmezdi, dansı etkileyecek tavır içerisinde olmazdı."(Türkkan; 2012)

1970'lerin sonuna doğru gelindiğinde Türkiye solunda giderek artan iç didişme buraya da yansdı ve HASAD'taki bu fraksiyonlar üstü kimliğin hasar almasına, zaman zaman dağılmasına yol açtı. Bu durumu Mehmet Akan şöyle örneklemişti;

"Ben arkadaşlarıma şunu söylemişim: Herkes istediği fraksiyondan olabilir. Miting yapıldığı vakit, eylem yapıldığı vakit herkes her istediğini yapabilir. Fakat HASAD ayrı bir seviyededir. Katılacağımız geceyi hangi fraksiyonun düzenlediği önemli değildir. Bizim kitlelere ileteceğimiz bir mesaj var, bu mesajın iletilmesini benimsiyorsa, şu ya da bu fraksiyon olmuş fark etmez. Durum böyleyken, *Savaş Oyunu*'nun çıkmasına üç gün kala falanca fraksiyon protesto amacıyla on kişiyi çekti gruptan."(Akan; 1995)

HASAD'a toplumsal kimlik bağlamında bakılması gereken bir diğer yön ise başta belirttiğimiz üzere dans yaratımlarında temsil edilen kimliklerdi. HASAD danslarındaki başat/baskın kimlik sınıf kimliği idi. Ürettikleri tüm dansların ana karakterleri işçiler, köylüler, emekçilerdi. Tüm metaforlar bu ana kimliğin üzerine kuruluydu. Başlangıçta da benzer alıntılarla belirttiğimiz gibi zaten HASAD'ın yola çıkış amacı da bu sınıf kimliğinin sanatsal sözcülüğünü yapmak, onu sahneye taşımaktı. "1 Mayıs Halayı" ya da diğer adıyla "İş Halayı" 1 Mayıs meydanlarında işçi tulumlarıyla icra edilen, doğrudan işçi sınıfını merkeze alan bir anlatıma sahipti. Keza "Savaş Oyunu" aldı dansta işçi sınıfı ve burjuvazinin tarihsel savaşı konu alınıyor, işçi ve burjuva karakterler oldukça anlaşılır şekilde yansıtılıyordu.

"Mehmet'in dans çalışmalarında bir sürü dansın kökeninin iş hareketlerinden, yani diyelim Karadeniz; orada balıkçılık, balıkçı balık dolu ağları çekerken hangi hareketleri yapar diyerek Karadeniz'deki bir takım danslardaki hareketleri anlatıyordu. Ya da pamuk, buğday tarlasında hangi hareketler yapılır, o yörede hangi danslar günümüze kadar geldi ve o çalışmalarda insan emeğinin formüle edilmesini görebiliyordunuz. Bir gösteriye gidince genelde mesela hareketleri ne güzel, çok ahenkli denilebiliyordu ama çoğunlukla bir emeğin karşılığını stilize ediyor demiyoruz. Çok içinden olmanız gerekli. Sahne de hamur yoğuran nineyi göremezsiniz. Ama o dansın içinde o da vardı." (Erkin; 2012)



Dans yaratımlarında temsil edilen bir başka kimlik ise "ezilen" kimliği idi. Nazım Hikmet'in Şeyh Bedrettin Destan'ının bir bölümünden danslaştırdıkları "Börklüce Semah"ında ezilen Alevi kimliği sahneye taşınıyordu. Ruhi Daha sonraları bu dans Ruhi Su'nun ölümünden sonra "Su Semahları" olarak yeniden düzenlenmişti.

HASAD hiç profesyonelleşmedi. Profesyonelleşme gündeme bile gelmedi. 12 Eylül darbesiyle sessizce dağıldı. Toplumun tüm sanatsal ve kültürel hayatının üzerinden geçen faşizm silindiri ülkenin en ileri, yaratıcı dans pratiklerinden biri olan Dostlar HASAD'ı da tarihin arka sayfalarına doğru itti. HASAD bir süre sonra Mehmet Akan'ın ve yakın çevresinden HASAD dansçılarının çabalarıyla yol arkadaşları, hocaları Ruhi Su'nun ölümünün ardından, onu anmak üzere tekrar toparlanmaya çalıştı. 80'li yılların sonuna doğru bir kaç gösteri yapılabildi. Ama kurulduğu günden beri yokluklar içinde çalışmalarını yürüten, hiç bir zaman bir dans salonuna bile sahip olamayan ve sadece üyelerinin gönüllü çabalarıyla ayakta kalmaya çalışan HASAD daha fazla bu yeni post-modern siyasal atmosfere dayanamadı. Pangaltı'da eski bir binanın 7. katında başlayan serüven 1992 yılında Almanya'da yapılan Ruhi Su anısına yapılan gösteriyle sessiz sedasız son buldu.

"Modernitenin içine girdiği son kriz, sosyalist sistemlerin güç yitirmesi ve çözülmeye başlamasının ve liberal kapitalizmin dönüşümünün sonucunda çözümsüz kalmış ve ancak ondan sonra modernitenin sona erdiği yaygın olarak dile getirilmeye başlanmıştır. Zira modernitenin ideolojik temelini oluşturan Aydınlanma'nın ana ilkeleri siyasal toplumsal çerçevesini yitirerek kırılma yaşamıştır. Aydınlanma yalnızca bir düşüncedir, onu cisimleştiren ve yeniden üreten bir taşıyıcıya muhtaçtır. Modernitenin sınırları ve başarılarını Aydınlanma'nın içinde doğduğu toplumsal yapılar belirlemiştir." (Çelikoğlu; 2011,240)

Sonuç

Dostlar HASAD, bu coğrafyada, 60'lı, 70'li yılların aydınlanmacı, ilerici modernist sanat akımının dans alanındaki nadir ve son temsilcilerinden biri olarak kısacık yaşamına kocaman bir miras bıraktı. Tamamıyla amatör olmasına rağmen profesyonel bir topluluk gibi sürdürdüğü çalışma disiplini ile çok zor şartlar altında üretti. İşçi sınıfının, ezilen emekçilerin hikayelerini anlattı. Dans alanında daha önce yapılmamış olanı yaptı. Türkiye böylece dans sahnesinde ilk kez politik koreografiler ile tanışmış oldu. Ayrıca halk danslarının temel alındığı bu çalışma biçimi halk danslarının sahnelemesinde farklı disiplinlerin kullanılması açısından da öncü örnekler arasındaydı. İçerik açısından modernist, biçim açısından post-modern ile geleneksel tarzın arasında salındı durdu.

Bu eşsiz devrimci deneyim birçok yanıyla ele alınmayı, derinlemesine incelenmeyi hak etmektedir. Umuyorum ki bu makale ile araştırmacıların, dans yaratıcılarının ilgisini buraya çekecek bir öncü adım atmış oluruz. Bununla birlikte, dans camiası tarafından pek görülmemiş, fakat halk danslarına koyduğu emek ve yaratıcılığı unutulmaması gereken Mehmet Akan ustayı da daha yakından tanıma fırsatına kavuşuruz.

Bizi HASAD gibi erken terk eden Mehmet Akan usta 1995 yılında verdiği şu röportajda gümbür gümbür gelen post-modern sanat anlayışına karşı bir çığlık atıyor gibiydi. Ustanın amatör tiyatro hakkında verdiği bu demeci "tiyatro" kelimesi yerine "dans" kelimesini koyarak okumak mümkündür. Tablo aynıdır;



AKADEMİK BAKIŞ DERGİSİ

Sayı: 47 Ocak – Şubat 2015

Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergisi

ISSN:1694-528X İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi, Türk Dünyası
Kırgız – Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, Celalabat – KIRGIZIŞTAN

<http://www.akademikbakis.org>



"12 Eylül darbesi, Sovyetlerin çöküşü Türkiye’de insanları apolitik hale getirmenin araçları haline getirildi. Bu, amatör tiyatroyu da etkiledi. Amatör tiyatroları yakından izliyorum. Çok iyi amatör tiyatroların olduğunu biliyorum ama anlamsızlığa, karanlığa sığınmaya başladılar. Hiçlik, nihilizm... Bunlar yaygınlaştı. Amatörlerde beni rahatsız eden olay bu. Beketimsi, İyoneskomsu, manası karnında oyunlar oynanıyor. Nitekim genç bir kadrodan bir oyun seyrettim, “Çok özür dilerim ama ben bilmem kaç yaşına gelmiş bir tiyatrocü olarak sahnede seyrettiğim oyunu anlamak istiyorum. Sizin oyundan hiçbir şey anlamadım.” dedim. Arkadaşlarım gayet rahat “Biz de zaten bir şey anlatmak istemiyorduk.” dediler. Bu durum tehlikeli. Bir yere varılmaz. Kitleleri daha çok umutsuzluğa sürüklemek ve tiyatrodan soğutmaktır bu.”(Akan; 1995)

Mehmet Akan ustanın anısına saygıyla...



KAYNAKLAR

- Alangu, T. (1970). *Statik ve Dinamik Folklor Anlayışları*. Folklor Dergisi, sayı: 10- 11-12, s.3
- Baykurt, Ş. (1976). *Türkiye'de Folklor*. Ankara: Kalite Matbaası.
- Coşkun, H. (2012). *Sosyal Psikoloji*. İstanbul: Lisans Yayıncılık
- Çelikoğlu, İ. Ö. (2011). *Habermas'ın Modernite Savunusu: Eleştirel Bir Okuma*. Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Cilt: 11, Sayı: 3, s: 239-258
- Fischer, E. (2005). *Sanatın Gerekliği*. İstanbul: Payel Yayınevi
- HASAD ve Dostlar Tiyatrosu Üzerine Mehmet Akan ile Söyleşi*. 7 Eylül 1977 tarihli Cumhuriyet Gazetesi'nden alındı.
- Karaduman, S. (2010). *Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşüm*. Journal of Yaşar University, 17(5) 2886-2899
- Kızmaz, İ. (2013). *1960-1980 Yılları Arasında İstanbul'da Halk Dansları-Sözlü Tarih Çalışması, Yüksek Lisans Tezi*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Küçüksezer, C. (1975). *Halk Kültürüne Sahip Çıkmak*. Folklor Doğru Dergisi, sayı: 42, s.10
- Mehmet Akan ile Söyleşi*. 20.05.2013 tarihinde <http://mimesis-dergi.org/mimesis-dergi-kitap/mimesis-6/mehmet-akan-ile-soylesi/> adresinden alındı.
- Modernizm. 20.05.2013 tarihinde <http://tr.wikipedia.org/wiki/Modernizm> adresinden alındı.
- Propp, V. (1998). *Folklor Teori ve Tarih*. İstanbul: Avesta Basın Yayın
- Yurt Ansiklopedisi. (1983). İstanbul Cildi. İstanbul: Anadolu Yayıncılık.

SÖZLÜ KAYNAKLAR

- Arif Erkin ile 10.07.2012 tarihli görüşme
- Genco Erkal ile 19.07.2012 tarihli görüşme
- Levent Yılmaz ile 06.07.2012 tarihli görüşme
- Serdar Türkkkan ile 03.08.2012 tarihli görüşme
- Sezai Babakuş ile 26.07.2012 tarihli görüşme
- Sula Bozis ile 23.07.2012 tarihli görüşme
- Şerafettin Güner ile 01.08.2012 tarihli görüşme