

HALK DANSLARININ SAHNELENMESİNDE YAKLAŞIMLAR VE DRAMATİK OLANIN ARAYIŞI

Approaches to the Staging of Folk Dances and the Pursuit of the Dramatic

Pınar ELCİK YORGANCIOĞLU *

ÖZ

Somut olmayan kültürel miraslarımızdan biri olan halk danslarının hem korunarak gelecek nesillere doğru şekilde aktarılması hem de bir sahne sanatı performansına dönüşmesi için yapılan sahneleme örneklerinden biri olan dramatik yapıli sahneleme anlayışları üzerine yazılan bu çalışma bir dönüşüm sürecinin analizini kapsamaktadır. Geleneksel olanın çağdaş ile buluşmasında doğru teknikler ile ilerlemenin önemi vurgulanmakta, bunun için de yararlanılması gereken özelliklere değinilmektedir.

Bu bağlamda ilk olarak sahneleme çalışmalarında aranacak özelliklere ikinci olarak da dramatik olanın özelliklerine ve koreografilerde işlenişine bakılması doğru olacaktır. Sahneye aktarımın görsel ve işitsel bütünü oluşturacak tasarımda öncelikle dansların *kuruluş formu*, *müzik formu* ve *biçimsel formu* çözümlenerek özgün çalışmalara kaynaklık etmesi sağlanmalıdır. Dansın bütüncül bir betimlemesini yapabilmek için, bölümlerini ve işlerlik gösteren kurallarını belirleyerek, dansın birim parçalarını anlamlı bir şekilde tanımlamalı, dansın orijinindeki pattern yapısındaki hareket değerlerinin birbirini nasıl dengelediğinin ayırdına varılmalıdır. Sonrasında bir hikâye ve bir tema bağlamında sahne tasarım etmenlerinden de faydalanarak öz biçim uyumunu sağlayan yeni cümleler oluşturulmalıdır. Adımlar anlatı değeri olan birer anlatıcıya, danslar ve sıralanışları da toplumsal, düşünsel değeri olan bir hikâyeye dönüşmelidir. Bu sayede günümüz seyircisinin ilgisini canlı tutacak ve kültürle buluşmasını sağlayacak çalışmalar elde edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Halk Dansları, Ritüel, Sahneleme, Dramatik, Sahne Sanatları.

ABSTRACT

This study examines the transformation process of dramatic staging approaches—one of the staging methods used to ensure both the preservation and accurate transmission of folk dances to future generations in the right way, which are part of our intangible cultural heritage, and their adaptation into a stage art performance. The importance of progressing with the correct techniques in the convergence of what is traditional with the contemporary is emphasized, and the necessary features to achieve this are discussed.

In this context, it is appropriate first to consider the qualities sought in staging practices, and then to examine the characteristics of the dramatic element and how it is processed in choreographies. In the design that constitutes the visual and auditory whole of the stage adaptation, the "organizational form," "musical form," and "structural form" of the dances should be analyzed to provide a source for original works. To provide a holistic description of the dance, its segments, and functional rules should be identified, the unit elements of the dance should be meaningfully defined, and an understanding of how the movement values in the original pattern structure balance each other should be reached. Subsequently, new sentences that ensure form-content harmony should be created by utilizing stage design elements within the context of a story and theme. Steps should transform into narrators with narrative value, and dances and their sequences should evolve into a story with social and intellectual significance. This approach can result in works that keep the interest of today's audience alive and facilitate their engagement with culture.

Keywords: Folk Dances, Ritual, Staging, Dramatic, Performing Arts.

Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date: 28.08.2024 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 10.12.2024

* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Bursa Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, pelinelcik@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1295-6336

EXTENDED ABSTRACT

This study titled "Approaches to the Staging of Folk Dances and the Pursuit of the Dramatic" addresses the defining elements in the formation of movement in dance history and, subsequently, meaningful action, as well as how these elements bridge the past and present artistically. The fundamental characteristics that transform folk dance movements into narrators of a story on the path to artistic expression are examined through rituals and shamans, the performers of these rituals. In this context, an inference is made regarding the place of movement, ritual, and the concept of dramatics in today's folk dance stagings.

Initially seeking an answer to an individual and everyday need to express oneself, the movement is gradually transformed into a social character. The desire to express and convey oneself through everyday movement essentially created the first audience and the first performer/dancer, leading to the establishment of the first stage and performance venue. Over time, the instinctive enthusiasm for expression began to be controlled by consciousness, and the desire to depict movement led to the emergence of various forms, which people learned to interpret, and ritualistic practices began to develop. The historical trajectory of ceremonialism leads us to "ritual", which today can be defined as a concept or process that carries very broad meanings.

Rituals, which have evolved since the beginning of history, initially gained form following natural events, animal behaviors, or primitive human relations and eventually transformed into what we now define as dance forms. The traces of ritualistic origins have been passed down to us from primitive humans, unforgotten, through the body's memory.

Ritualistic elements, which are group actions, including dance, singing, imitating other people, animals, and supernatural forces by using masks and costumes, are also seen in shamanic ceremonies and the actions of the shaman. To demonstrate virtuosity in these fundamental components, a shaman must possess a competent knowledge of poetry, music, dance, and imitation, making them a multifaceted and highly talented individual. These requirements remind us of modern stage performers or dancers. Whether a shaman, performer, or dancer, the act of performing, playing, or narrating requires a subject, a story to tell. At the core of the story lies the dramatic element. Understanding the ritualistic characteristics at the root of dances is crucial for reaching the dramatic essence underlying the action.

To examine the relationship between the dramatics and Turkish folk dances with ritualistic origins, it is appropriate to look at shamanic ceremonies in this context. A large part of Anatolian folk dances are dramatic dances based on imitating natural events, daily life, relationships between men and women, wars, fights, joys, and animals. Although the original reasons for their existence may no longer be valid, the movements continue to be performed. The continuation of this flow through cultural transmission should focus on conveying and staging our intangible cultural heritage, ensuring that the inherent characteristics of these dances are preserved and staged today.

In contemporary society, especially with digitization, the shift of movement and speed from the physical to the intellectual realm, the perception of changing values as a threat, and the desire to hold on to what is human, we are driven back to our roots. In this context, it is crucial to stage folkloric cultural material from our roots in a way that captivates today's audience. For these reasons, our dances, which display diversity in terms of narrative value, movement variety, rhythmic structure, step patterns, inherent choreographic or pattern structure, areas of practice,

and traditions, should be brought together with appropriate staging techniques. All formal pursuits, which must be based on the principle of preserving its traditional structure as much as possible during its arrangement and presentation, can basically be divided into two groups. The first involves performances that take place in an authentic style, and the second encompasses those that incorporate a choreographic approach. However, regardless of the staging method chosen, the "organizational form," "musical form," and "structural form" of the dances must first be analyzed in the design that constitutes the visual and auditory whole. Today's audience, influenced by new approaches, desires to see designs and choreographies in staging that go beyond documentary-like arrangements. They also look for the dramatic structure inherent in the origin of the dances. Therefore, it is essential first to examine what the dramatic is and its fundamental characteristics. These stagings should be evaluated with the characteristics of dramatics such as being human-related, possessing an intellectual and social dimension, containing contradictions and conflicts typical of tension, being engaging and convincing, and being intense and dynamic.

Even in other stagings where the goal is still to preserve the essence, the resulting structure ultimately leads to the visual presentation of the remnants of ancient ritualistic ceremonies through imitation, creating a visual unity and aesthetic structure. In these performances, the dancer's technical virtuosity—both in terms of physical performance and in achieving the bodily awareness needed to accurately convey the character of the dance—often fails to reveal the underlying story of the dance, despite the use of a dynamic pattern structure. However, in a choreography with a dramatic structure, the same steps and even the organizational forms are employed, either within their original context or in different contexts, to reflect a range of emotions such as anxiety, fear, pain, happiness, and enthusiasm. This is achieved by establishing an effort-meaning relationship that aligns with the original theme, transforming the choreography into a cohesive narrative unit. Based on these arguments, the final section of the study examines the search for the dramatic in the staging of folk dances through the features and designs of the folk dance performances “Destanların Dansı” (Dance of Epics), “Son Söz” (The Last Word) and “Geçilmez Boğaz Çanakkale” (The Impassable Dardanelles) which serve as examples of dramatic staging.

İnsan, canlı doğası gereği hareket ile var olur. Hareket ister biyolojik fonksiyonların işleyişini ya da düşünsel süreçleri kapsayan içsel nedenlerle olsun; ister somut, gözle görülür şekilde bedeninin durumunun ve konumunun değişmesini kapsayan dışsal nedenlerle olsun daima bir amaç ve gereksinim ile gerçekleşir. Amaç somut bir hedef ise, hareketin anlaşılması kolaydır. Ancak her zaman somut bir hedef yoktur ve hareketin nedeni bazen de soyut bir ifade gereksinimi olabilir. Dansın; zaman, dönem ve coğrafi konum fark etmeksizin insana dair tüm gereksinim, duygu ve coşkusallık dışavurumunun ifade biçimini oluşturması; majik ve kültik (Eroğlu, 1999: 33) yani büyü ve tapınmayla ilgili olan ritmik hareketlerde güzellik, estetik, beceri ve görsellik içeren soyut bir sanatsal olguyu oluşturması da bu soyut gereksinimlerin sonucudur. Bu ilerleyiş başlangıçta insanın kendini anlatma isteği üzerine bireysel ve gündelik bir gereksinimin cevabını bulurken zamanla toplumsal bir karaktere dönüşmüştür.

Hareket öteden beri iki belirgin amaçla kullanılmıştır: Birincisi, emeğin mümkün olan her türünde maddi değerleri elde etmek; ikincisi, ibadette ve duada manevi değerlere ulaşmak (...). Çalışırken belirli pratik bir amaca ulaşmak için hareketlerin – örneğin bir kolun uzatılması, bir nesnenin tutulması ve kullanılması – mantıklı bir düzen içinde olması gerekir. Ayinlerde ise durum böyle değildir. Dinsel törenlerde yapılan danslar dikkatli bir şekilde gözlemlendiğinde, akılcı bir seyir içinde meydana gelmediği görülür. Her iki kolun veya bütün vücudun sallanması – bir nesneyi kullanırken olduğu gibi - içsel uyumu ifade edebileceği gibi, ruhi ıstıraplardan kurtuluş için dua anlamına da gelebilir (Köseler, 2006: 5-6).

Gündelik hareket ile insanın kendini anlatma ve aktarma isteği aslında ilk izleyen (seyirci) ve eyleyen (oyuncu/dansçı) bedenini ve buna bağlı oluşan konumsal ayırım ile ilkel sahne ve seyir yerini oluşturmuştur. Zamanla anlatımın içgüdüsel coşkusunun bilinç ile kontrol edilmesi ve hareketin betimleme isteğiyle tasarlanmaya başlanması birbirinden farklı formlar ortaya çıkarmış, insanlar bu formları yorumlamayı öğrenmiş ve törensellik oluşmaya başlamıştır. Törenselliğin tarihsel izleği bizleri, günümüzde çok geniş anlamlar taşıyan bir kavram ya da süreç olarak tanımlanabilecek "ritüel"e götürmektedir. Performans kuramcısı Richard Schechner (2015) ritüeli; “(...) yoğunlaşma, mübalağa, yinleme ve ritim yoluyla sıradan davranışın, genellikle çiftleşme, hiyerarşi ya da kendi alanını belirleme konularıyla ilgili özgün işlevlere hizmet eden özel davranış dizilerine dönüştürülmüş halidir” (258) şeklinde açıklamıştır. Sosyolog Emile Durkheim ise, bireyi toplumda yaşamak için toplumun gerektirdiği düzen bağının sıklığına alıştıran, onu bu yolda eğiten; bireyleri bir araya getirerek bireyler arasındaki toplumsal bağları güçlendiren; toplumda geleneklerin sürmesine, değer yargılarının, törelerin kökleşmesine yardım eden; toplumu canlı bir biçimde ayakta tutan; toplumun bunalımlı dönemlerinde bireylerin coşku ve duygularını bir arada dile getirmelerine olanak tanıyan ve özetle bireyi topluma hazırlama işlevi olan bir bilgi biçimi olarak tanımlamıştır (And, 2003: 307). Selen Korad Birkiye ritüeli kendini tekrar eden, yineleyen davranış biçimi olarak tanımlar ve bu yaklaşımları bir gruplama içerisinde toparlayarak kendisini beş evrede gerçekleştirdiği görüşünü paylaşmıştır. Birkiye ritüeli; “birincisi; hayvanların evrimsel gelişimlerinin bir parçası olarak. İkincisi, formal nitelikleri ve tanımlanmış ilişki biçimleriyle toplumsal yapıların bir parçası olarak. Üçüncüsü, anlamların sembol gösterimi olarak. Dördüncüsü, süreçlerin performatif yani gösterime dönük eylemleri olarak. Ve son olarak da bir yaşantı olarak değerlendirebiliriz” (Birkiye, 2013: 17) şeklinde ifade etmiştir. Ritüellerin, “süreçlerin performatif yani gösterime dönük eylemleri olma hali” vurgusu dramatik ve ritüel arasındaki ilişkinin belirleyicisi olarak tanımlanabilir.

Tarihin başlangıcından beri gelişen; doğa ve hayvan olayları veya ilkel insan ilişkileri sonrasında bir form kazanmaya başlayan ritüeller, eski çağ tapınışlarında korkulan yaratıcı olarak görülen varlığa ulaşma ve onunla iletişim kurma yollarını zamanla bugün dans formları olarak tanımladığımız olguya dönüştürmüştür. Antik çağdaki kollarını yukarı kaldırıp döne döne tanrılara dua eden bir rahip ya da Orta Asya'da ateşin çevresinde dönerek bir kişi için tanrılardan yardım isteyen şamanın hareketleri başka bireyler tarafından taklit edilmiş ve dansın ilk örneklerini oluşturmuştur. Buna toplumsal özellik eklenerek insanlar kutlama veya yas törenleri amacıyla bir araya gelmiş ve aktarımı dans ile ifade etmeye çalışmışlardır. Taklit yoluyla yapılan büyü, yağmur yağdırma, ürün çoğaltma, insan ilişkileri veya yaşanan bir olayı aktarma vb. tüm törensel ritüelistik ifade biçimleri; anlatılmaya değer bir konusu, buna yönelik seçilmiş bir başlangıcı, karşıtlıkları ile merak uyandıran gelişim çizgisi ve kabul gören sonucu ile dramatik özelliğe sahiptir.

Dramatik ve Ritüel İlişkisi

İnsan toplum içinde pek çok folklorik araç gibi danslar ile nesline kendini devam ettirme yolu açmakta ve dikey bir kültürel aktarım sağlamaktadır. Nesiller boyu süren ve sürecek olan anlatma sanatının temel yapı taşı ise “dramatik”tir. Ritüelistik kökenin tarihsel açıdan yarattığı iki sahne sanatı tiyatro ve dans da dramatik olandan beslenmektedir. Bu nedenle dramatik olana ulaşmak için dans/oyun-ritüel bağı kavramak önemlidir. Ritüelistik kökenin izleri beden hafızası aracılığıyla ilkel insandan bize unutulmadan gelmiştir. Bu bağlamda ritüelin bedenselleşmiş bir örneği olan şaman ve şaman törenleri ritüel-dramatik ilişkisi hakkında fikir verebilir.

İnsan taklit eder, “gibi ya da -miş gibi” yapar. İletişim kurma çabasında olan bir insan veya şaman bunu yaptığı tiyatro ya da danstan farklı olarak sanatsal kaygı gütmeyen, günlük yaşam içinde doğaçlama biçimde gerçekleştirmiştir. Ancak seyredilme olgusu ile birey, taklit ile pekiştirdiği yaşama dair öğrendiklerinin yanına estetik ve beğenilme gibi güdülere bağlı “sanatsal kaygı duyumsamayı” da eklediği anda tiyatro ve dans sanatlarının oluşumunu gerçekleştirmiştir.

“Metin And, (...) Anadolu köylerinden derlenmiş dramatik köylü oyunlarının, uzun zaman önce aynı bölgelerde yaşamış çeşitli toplumların ritüel ve mitlerinin kalıntısı olabileceğini “Dionisos ve Anadolu Köylüsü” adlı kitabında çeşitli örneklerle açıklamıştır” (Bozdoğan, 2016: 40). Fakat zamanla anlatılan konular benzer içerikte olsa dahi; toplumsallaşma ve ulus olma gibi çok sonrasında dünyayı şekillendiren olgular ile anlatıcının ait olduğu toplumun kendini ifade etme tercihleri ve hareket seçimleri değişmiş, zenginleşmiştir. Göç hareketleri sonrasında Anadolu coğrafyasında da süreç aynı şekilde işlemiştir.

Soyların tarihi bireysellikten ilk toplumsal ve dinsel birliğin olduğu klanlara geçişle başlar. Türk soyunda bilinen en eski toplumsal birimlerin Çin Belgelerine dayanılarak, Orta Asya’da M.Ö. 4. Yüzyılda ortaya çıktığı kabul edilmektedir. İlk Türk Dinsel Dansları da Şamanizm denen çok tanrılı din sistemi içinde bu tarihlerde görülür. (...) Özü insanın doğa karşısındaki güçsüzlüğüne dayanan Şamanizm önemli ölçüde Orta Asya bozkırının coğrafyası ve iklimiyle şekillenmiştir (Ergin, 1995: 1).

Türk kültürüne ait danslar da Şamanizm’den günümüze uzanan bir gelişim çizgisine sahiptir. Türk halk danslarının dramatik ile ilişkisini irdelemek için şaman törenlerine bakılması bu anlamda doğru olacaktır. Şamanın yürüttüğü ve yönlendirdiği törenler farklı ritüelistik anlatı biçimlerinden oluşmaktadır, taklit ile gerçekleşen dans

ve şiir de bu ritüellerin temel özellikleridir. Tıpkı disiplinlerarası bir sanatsal oluşumun onu oluşturan disiplinlerin ötesinde bir tanımlamaya sahip olması gibi her biri kendi var oluşu açısından bir ritüel olan bu uygulamaların (dans, müzik, şiir, taklit...) bütünü kullanan şaman törenlerinin kendisi de bir ritüeldir. Bir grup eylemidir ve “dans etme, şarkı söyleme, maske takma, kostüm giyme, diğer insanları, hayvanları ve doğaüstü güçleri canlandırma, öykü oynama” (Kara, 2010: 1184) gibi unsurlar kullanılır. Şamanın bu temel bileşenlerde virtüözitesini ortaya koyabilmesi için yetkin bir şiir, müzik, dans ve taklit bilgisine sahip olması gerekir. Bu da onu çok yönlü ve çok yetenekli bir kişilik haline getirmektedir. Fark edilmektedir ki bu, günümüzde sahne üzerindeki oyuncu veya dansçıdan talep edilen beklentiler ile aynıdır. Tıpkı çağımızın sahneleme anlayışlarında dramatik yapıya sahip harekete dayalı bir performansın biçimsel açıdan icrası ve icracısından beklenildiği gibi. Bu bağlamda rol ile taklit ederek oynama, doğaçlama ve fiziksel aktivite hem oyunda/dansta hem de şaman törenlerinde dramatik eylemi ortaya çıkarmada kaçınılmaz olmaktadır. Şaman bu ayinlerde tıpkı oyuncu veya dansçı gibi taklidin yanı sıra jest ve mimiklerini de sergileyerek ve rol yapmaktadır.

Durkheim ritüel ile ilgili yaptığı tanımlarında ritüele ait başka bir özellik olarak “toplumsal” olmasını vurgular. Halk yaratımları toplumsal özellikler taşır. Ancak onu bireyin yarattığı yani bireysellik taşıdığı da reddedilemez. “Hiçbir ritüel, başlangıçta toplumun ürünü olarak ortaya çıkmamıştır. Bireysel bir yaratan söz konusudur. Daha sonra toplum tarafından benimsenmiştir. Halk danslarında da çıkarılan dansın mutlaka bir arketipi vardır. Arketip, bireysel bir girişimdir. Daha sonra gerçekleştirilenler ya dansın kendisi ya da varyantıdır” (Eğilmez, 2006: 54). Dolayısıyla ritüel, bireysel ve toplumsal nitelikler taşıyan, rol yapmayı, taklidi, amaca yönelik eylemi barındıran, bedenin tüm ifade olanaklarını kullanan bir dışavurumdur. Şamanın dansı ve bedeni de ifade alanıdır.

Ritüel ile ilişkisi bağlamında şaman dansı hemen hemen bütün Türk boylarında aynı gerekçeler ile kullanılmıştır. Dramatik olanın kökeni olarak kabul edilen eylem, şamanın toplum üzerinde güçlü bir etki bırakmasına ve doğaüstü eylemlerini yansıtmaya olanak tanır. Amaç ya göğele yapılan bir yolculuğun ve içinde bulunulan trans halinin yansıtılmasıdır ya da av ve savaş öncesi, büyü yoluyla hayvanı veya düşmanı etkilemektir. Türk oyun/dans geleneği, şamanlar ve gezgin ozanların etkisiyle şekillenmiş olup, halk dansları ve ritüel temelli köylü oyunları, halk arasında büyük ölçüde korunmuştur (Ergin, 1995: 2). Bu geleneğin bir parçası olarak, dans ve müzik aracılığıyla gerçekleştirilen yansılama eylemi, şamanın ve dolayısıyla geleneksel kültürümüzün bedensel ifadesi olan danslarımızın yolunu açmaktadır.

Türk Halk Dansları

Anadolu halk danslarının büyük bir bölümü doğa olaylarını, günlük yaşamı, kadın erkek ilişkilerini, savaşları, kavgaları, sevinçleri, hayvanları taklide dayanan dramatik yapıli danslardır. Anadolu insanı bir balığın denizde çırpınışını, dalgaların hareketini, uzaktan izlediği bir kartalın tilkiyi nasıl avladığını, avını diğer kartallardan nasıl koruduğunu, diğer insanlara taklit ederek anlatmış; onun gibi çırpınmış, dalgalanmış ve kanat çırpmış, onun gibi hareketine yön vermiştir. Kendisi için dans etmiş, coşku ve sevinçlerini dile getirmiştir. İş danslarında ritim ile iş uyuymu sağlamış, savaş tekniklerini ve oluşlarını taklit etmiştir. Aşka dair yoğun duygular için kadın erkek ilişkilerini tekrar canlandırmıştır. Coğrafi yapı, dinsel inançlar, sosyo-ekonomik yapı, göçler, yönetsel düzenlemeler, psikolojik eğilimler gibi etmenler ile benzer duygu, durum ya da hareket ediş biçimini bölge bölge çeşitlendirmiştir. Fakat bu çeşitlenme zenginliğin ve yaygınlaşmanın yanı sıra olumsuz bir seyir de getirerek özellikle hayvan ve doğa olaylarının betimlendiği ve inanca yönelik dansların Şamanizm ile iç içe olduğu dramatik

yönü zamanla ortadan kaldırmıştır (And, 2003). Danslar tıpkı Şamanizmde olduğu gibi dinsel ve törensel niteliklerini giderek kaybetmiş ve anlamlarının tamamen açıklanmasının zor olduğu soyut hareketler bütünü haline bürünmüştür. Ancak Durkheim'ın belirttiği toplumu iyileştirmesi ve moral vermesi gibi pek çok yönden sağaltıcı özellikleri devam ederek günümüze ulaşmıştır.

Peki, bu nesillerce süren aktarım nasıl olmuştur? Şamanistik köklere dayanan ülkemiz geleneksel dans mirasının günümüze aktarımının yöntemlerini anlamak için, bilinen yakın tarihe bakmak gerekmektedir. 19. yüzyılın son çeyreğinde bilimsel bir disiplin olarak kabul edilen halk danslarının kültür politikalarının bir parçası olarak görüldüğü dönemlere denk gelmektedir. Özellikle cumhuriyetin ilk yıllarında, pek çok toplumda olduğu gibi ülkemizde de tarımsal üretimin egemen olduğu dönemden sanayi toplumuna geçiş sürecinde, ulus devlet oluşumunda etnik yapıların kaynaştırılması için yönetimlerce kullanılmıştır.

1932-1950 yılları arasında halk evleri örgütlenmesi ile yoğun bir oluşum evresi gerçekleşmiş ve bu süreçte köy enstitüleri vasıtasıyla tüm yurt genelinde öğretmenler üzerinde yaygınlaştırılması çalışmaları, gönüllülük esası üzerinden yürütülmüştür. Dağınık bir biçimde yapılan çalışmalar düzenlenmiştir. Atatürk'ün önderliğinde gerçekleştirilen bu çalışmaları Abdurrahim Karademir şu şekilde ifade eder;

1. Balkanlılar Halk Oyunları Festivali'ni bu dönemin önemli etkinliklerinden biri olarak görebiliriz. 1950 yılında halkevlerinin, 1954 yılında köy enstitülerinin kapatılması sonrasında, o güne kadar devlet eliyle yürütülen halk oyunları çalışmalarında boşluk yaşandı. 1950 yılına kadar, halk evlerinin çatısı altında bir oyun repertuarı oluşturularak sunulan halkoyunları, Halkevleri döneminin kapanmasıyla, resmi himayeden çıkarak özel kurumlar desteğiyle gelişimini sürdürmeye çalıştı (Karademir, 2015: 27).

1950'li yıllar ve öncesinde Anadolu'nun canlı dans kültürü, kendi dünyasının içinde kendi haline bırakılmıştır. Cumhuriyet sınırları içindeki yerel kültürlerin birbirleri ile olan iletişim eksikliği çok uzun süre fark edilememiş ve tanınmamıştır. Bu da dansları kendi alanında hapsetmiştir. Spesifik dansların tanımlanamaması nedeniyle birçok dansın belirsizliğe gömüldüğü hatta yok olduğu düşünülmektedir. “1950’li yılların başlarında halk oyunları dinamiği yeni bir hukuksal çerçeveye oturtularak yeniden yapılandırılıp üniversiteler ve bunların bünyelerinde bulunan talebe birlikleri, federasyonlar, öğrenci dernekleri doğrudan olmasa bile dolaylı yollardan halk oyunları çalışmaları başlattılar” (Karademir, 2015: 28). 1954 yılında bölgesel kültürden milli kültüre aktarımın sağlanması için Kazım Taşkent, Vedat Nedim Tör, Halil Bedii Yönetken, Ahmet Kutsi Tecer, Adnan Soygun, Muzaffer Sarısözen ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi dönemin önde gelen folklorcu ve müzik adamlarının kuruculuğunda “Halk Oyunları Yayma ve Yaşatma Tesisi” kurulmuştur. Tüzüklerinde icra edilen oyun müziklerinin notaya alınması; giysileri hakkında fotoğraflı yayınlar yapılması, yarışmalar, kurslar, şenlikler, sergiler düzenlemenin yanı sıra halk oyunları eğitmenleri yetiştirmek ve milli baleye katkıda bulunmak yurt dışında halk oyunlarının tanıtımını yapmak amaçlanmıştır. Bu tesis halk oyunları bayramları yapmış, oyunları filme almıştır. On dört yıl süren bu çalışmalarla yöresel, otantik, yüzlerce halk oyunu sergilenmiş, ortaya çıkarılmıştır. Bu çalışmalar milli repertuarın oluşmasına katkı sunmuştur (Karademir, 2015: 29).

Folklor konulu çalışmalara daha akademik bir çatı altında kimlik kazandırabilmek amacıyla 1976 yılında İstanbul'da kurulan Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı önemli bir yere sahip olmuştur. Konservatuvar YÖK Yasası ile İstanbul Teknik Üniversitesi Rektörlüğü'ne bağlandıktan sonra 1984 yılında Türk Halk Oyunları Bölümü

kurulmuştur. Sonrasında sayıları giderek artan Türk Halk Oyunları Bölümleri Akademik platformda çalışmalarını sürdürmüştür. Bunların yanında T.C. Kültür Bakanlığı bünyesinde hizmet veren (eski adı ile MİFAD, daha sonra ise HAKAD) HAGEM (Halk Kültürlerini Araştırma Geliştirme Genel Müdürlüğü) bugün birer hazine değerinde olan derleme araştırma çalışmaları ile alana katkı sunmuştur (Ekmekçioğlu, Bekar ve Kaplan, 2001: 24).

Novack'ın da belirttiği gibi: “Bir dans karakteri, yaşayan insan bedenlerinde dile gelir. Dolayısıyla salt adımların, omuz titreyişlerinin ve mimiklerin öğrenilmesi bütünüyle yetersiz kalır; çünkü dans, bir kültürel arka planın ve en az onun kadar bir bireysel iç dünyanın son ürünüdür” (Novack, 1990: 98). Kuşkusuz ki dünyanın zengin folklorik birikimine sahip olan coğrafyalarından birinde yeşermiş olan Türk halk dansları; gerçek hayata ait olması, anonim olması, yazılı bir kaynağa sahip olmaması, nesilden nesile geçerek yaşayarak aktarılması, uzun bir geçmiş ve yaygın bir kaynağı barındırması ve varyant olacak özellikler içermesi açısından ritüel kökenli folklorik bir kültür malzemesidir.

Çağdaş toplumda özellikle dijitalleşme, hareket ve hızın bedensel olandan düşünsel boyuta kayması, değişen değerleri tehdit olarak algılama ve insana dair olana tutunma isteği bizi köklere dönmeye itmektedir. “Modern insanın yaşamın, var olmanın içsel alanlarına derinden nüfuz etme ihtiyacı içinde olduğu görülmektedir. (...) Fiziksel, duygusal ve zihinsel güçleriyle insan hareketlerinin ortak paydası, dinamik sahne sanatıdır. Düşünceler ve duygular hareketin akışıyla ifade edilirler, jestlerle görünür kılınırlar ve müzikle duyulabilirler” (Köseler, 2006: 8). Köklere ait folklorik kültürel malzemenin bugün seyircisinin ilgisini çekecek şekilde sahneye taşınması bu bağlamda çok önemlidir.

İşte bu nedenlerden ötürü anlatım değeri, hareket çeşitliliği, ritmik kurgusu, adım yapısı, kuruluşunda var olan koreografik pattern yapısı, uygulama alanları ve gelenekleri bakımından çeşitlilik gösteren danslarımız kaynağındaki icra alanında ve de modernleşme ile icra mekanına dönüşen sahnede icra edilmeye devam etmelidir. Binlerce ayrı oyun, müzik ve giysiye sahip bu zengin birikimin en otantik haliyle korunması, yaşatılması ve gelecek nesillere sağlıklı bir şekilde aktarılması önemli bir sorumluluktur. Ancak yapısı gereği dinamik, hareketli, durmadan yeni ürünler yaratmaya müsait halk danslarının sağlıklı bir şekilde aktarılması konusu çok tartışmalı bir konudur çünkü halk danslarının sonraki kuşaklara aktarımında yanlış uygulamalar, hatalı ve öze zarar veren eksik bilgi ile yapılan dejenere çalışmalar, otantik unsurların yok olması tehlikesini doğurabilmektedir. Önemli bir başka sorun da sahneleme çalışmalarında; ticari beklentilerin, kültürel özen ve kaygının önüne geçmesi ile gelen deformasyonlar olarak görülebilir.

Dansların içerdiği yaşamsal bilgi değeri, doğru teknik bilgi ve donanımlar ile gerçekleştirilen alan araştırmaları aracılığıyla kayıt altına alınıp arşivlenir ve çağın seyircisinin beğenisi de dikkate alınarak icra biçimlerinin gerekliliklerine göre yeniden hayat bulacağı ana dek korunur. Sahnelemedeki amaç ise; koreografik sunum teknikleri ve tasarım etmenleri ile danslara yeni bir form kazandırmak, varyant oluşturabilme özelliğine dayanarak yeniden inşa etmek, izleyenlerde duygudaşlık kurarak bir bütünlük yakalamasını sağlamak, uygulama alanındaki yaratımlara yön vererek yaymak ve yaşatmak olmalıdır. Bu nedenle sanat kavramları ve Batılı sahneleme formları ile yapılan yeni düzenlemeler, estetik sahne dengesi sağlayacak şekilde biçimsel form araştırmasına ve dansın anlam bütünlüğünü bozmadan görüş açısına esneklik kazandırmaya ihtiyaç duyar. Verimli bir kültürel kaynak olan halk dansları, seyircinin duygusal ve düşünsel beklentisini karşılayacak ve sahnenin dinamiklerine uygun olacak şekilde kurgulanarak hem dansçı hem de seyirci açısından hisleri doruk noktasına ulaştırabilir (Erkan, 2022: 448)

Türk Halk Dansları ve Sahneleme

Danslarımızın yıllarca kendi halinde yaşatıldığı köylerimizde, özel bir halk dansları ekibi ve halk dansları giysisi yoktur. Yöresel enstrüman çaldığı ve oyun/dans ortamı kurulduğu zamanlarda, kendine güvenen meydana yani ortaya çıkmış ve çevresinde görerek öğrendiği ve algıladığı şekilde oynamıştır. Bunun için özel bir giysi giymemiş, o anda üzerinde ne varsa onunla dansını icra etmiştir. Kırsal yapı özelliklerini koruyan yerlerde ve bazı topluluklarda bu durum hâlâ geçerlidir. Ancak daha önce de değinildiği gibi 1950 sonrası Türkiye'de çok hızlı değişimler gerçekleşmiş sanayileşmenin etkisiyle kırsal nüfus köylerden ayrılıp, kentlere göç etmeye başlamıştır.

Çevrenin merkeze ya da geleneksel olanın modern olana entegrasyonu hayli sancılı yaşanmış, geleneksel kültür kendi değerleriyle modernitenin içinde varlık ve kimlik mücadelesi vermiştir. Bir anlamda da modernite ile çatışarak, kendini var eden değerleri korumaya çalışırken, bir yandan da moderniteden etkilenecek yeni değerler yaratmıştır. 'Otantik' ya da özüne uygun oynama kavramları, işte bu çatışmanın o günlerden günümüze bir uzantısı olarak yansımıştır (Eğilmez, 2006: 98).

Göktan Ay'a göre otantik, çok geniş ve sınırları kolay kolay çizilemeyecek bir olaydır. Kentte sahne sanatı haline dönüşen danslar elbette ki bazı geleneksel özelliklerinden uzaklaşmaktadır. Ancak bu otantiklikten uzaklaşıldığı anlamına gelmemelidir. (Ay, 1999: 191). Çünkü geleneksel olan modern ya da çağdaşı reddetmez, aynı kaynaktan beslenen farklı süreçlerdir. Değişimin sürekliliğinin iki değişik işleyiş şeklidir. Geleneksel ve çağdaş algıda karışmış gibi bir tezahürü sebep olsa da böyle bir endişe duyulmamalıdır. “Geçmiş aynen yansıtmak mümkün değildir. İzler barındıran nitelikli nüansları yakalayabilmek, bu ayrıntıları doğru yerlerde kullanabilmek, üzerlerine yaratıcılığı ekleyerek bugüne özgü bir şeyler yaratabilmek ve değişen estetik anlayışa uygun olarak yeniden bu geleneksel dansları en geniş kitlelerle buluşturmak (Eğilmez, 2006: 96) hedeflenmelidir.

Sahneye aktarımın görsel ve işitsel bütünü oluşturacak tasarımda öncelikle dansların *kuruluş formu*, *müzik formu* ve *biçimsel formu* çözümlenerek özgün çalışmalara kaynaklık etmesi sağlanmalıdır. Çünkü her dansın farklı kendine ait adım cümleleri, bu adımlardan oluşmuş dans bölümleri ve buna yönelik tavrısal özellikleri bulunur (Erkan, 2022: 450). Belirli bir sistematığe sahip organik bir yapı olan dans hareket birim parçalarının birbiri ile etkileşimlerini ve hiyerarşik organizasyonunu kavramak oldukça önemlidir. Dansın bütüncül bir betimlemesini yapabilmek için, bölümlerini ve işlerlik gösteren kurallarını belirleyerek, dansın birim parçalarını anlamlı bir şekilde tanımlanmasında, dansın orijinindeki pattern yapısındaki hareket değerlerinin birbirini nasıl dengelediğinin ayırdına varılmasında fayda vardır.

Adım cümlelerinin her birinin güçlü, zayıf, vurgu, destek adım cümlesi gibi karakter yapısı ve hareket değeri vardır. Bunlar tek tek ele alındığında bazılarının tekdüze hareketlerin tekrarından, bazılarının ise birleşik hareketlerden oluştuğu görülür. Bu durum adım cümlelerinin form yapısını ve bu yapının hareketsetel değerini belirtir. Adım cümlelerini oluşturan kelime ve hece adımları da hareket değerlerini verir (Şenel, 1990: 18).

Halk danslarının sahneleme sistemleri kavramsal olarak günümüzde tartışılmaya ve sınırları belirlenmeye devam etmektedir. “Otantik, düzenlemeli, stilize, koreografi” gibi tanımlamalar ile sahneye aktarımlar yapılmaktadır. Düzenlenişi itibarıyla birbirine çok yakın özellikler gösteren uygulamalara bazen otantik, bazen de

sahne düzenlemesi veya koreografi adı verilmektedir. Düzenlenişi ve sunuluşu sırasında geleneksel yapısının mümkün olduğu kadar korunması ilkesini esas almak zorunluluğu olan tüm bu biçimsel arayışlar temelde iki gruba ayrılabilir. Birincisi otantik tarzda gerçekleşen icralar, ikincisi de koreografik yaklaşımı içeren icralardır. Otantik tarzda icradan, yaşam sınırları içinde kendi öz değerleri ve karakterleri bozulmadan, yorumlanmadan günümüze kadar taşınabilen çalışmalar; koreografik yaklaşımdan ise yaşam sınırları dışında da birtakım kurallar çerçevesinde koreograf, sahneleyen veya yönetmenin kendi alan bilgisi ve entelektüel görüşüne göre yorumunu katması suretiyle gerçekleştirilen çalışmalar anlaşılabilir.

Kendi doğuş alanından sahneye giden yolda dansların sahnelenmesinin, hangi biçimsel tercih ile olursa olsun bir hazırlık sürecini kapsamı önemlidir. Bu sürece önce dansların doğru kaynak ve kayıtlara ulaşarak doğru teknikler ile araştırılması; kuramsal, gözleme dayalı ve uygulamalı şekilde kayıt altına alınması ile başlanabilir. Otantik malzemenin doğru şekilde öğrenildiğinden emin olunmasının ardından sahneye yönelik planlamalara geçilebilir. Edinilen otantik bilgi sahneleme çalışmasının hedefi doğrultusunda; doğru şekilde öğretim, sahnelemeye yönelik tasarım aşaması (dramatik yapıya önem verilecek ise eserin senaryo hazırlığı, pattern çalışması, müzik ve ritim çalışmaları, kostüm çalışmaları ve kullanılmak isteniyorsa dekor ve aksesuar tasarım çalışmaları), prova edilme süreci ve son olarak sahneleme aşamalarını izleyerek seyirci ile buluşabilir.

Hazırlık süreci. Yöresinde de yaratıldığı andan itibaren kendi sistemi içinde seyredenlerin bakışlarına sunulan danslar aslında orada da icracı-seyirci ilişkisini kurmaktadır. Ancak sahneye aktarım süreci pek çok farklı tasarım etmeni ile kolektif bir üretim gerçekleştirdiği için yöresinde tüm değerleri ile özüne uygun olan dans, kaçınılmaz şekilde daha komplike bir yapıya dönüşür. Bu otantik tarzda bir sahnelemede de olsa sahnede estetize edilmiş bir form içinde olma gerçeği özdeki icracı-seyirci ilişkisinden çok farklıdır. Sahnedeki dansçıların toplu olarak bir yapıyı ve biçimi ortaya çıkarmasında dansları yalnızca sayısal niteliklerden oluşan hareket ve figürlerden ibaret bir yapı olarak görmek doğru bir yaklaşım değildir. Eser dramatik bir senaryo bağlamında işlenmeyecekse bile mutlaka yöresel özelliklere bağlı olarak şekillenen tavra dikkat edilmesi önemlidir.

Bunun için de masa başı olarak adlandırabileceğimiz ve bir tiyatro metninin sahneye uygulanması öncesinde yapılan dramaturgi çalışmasına benzer bir çalışma ile dansların ait olduğu yörenin “oyun ve müzik kültürleri, o yöreyle ilgili tarihi yapı, etnik grupların özellikleri, inançları, oyunlar üzerinde geçmişten günümüze kadar süregelen efsaneleri, gelenekleri, oyunların oynanış nedenleri, genel bir oyun türüne girip girmediğinin tespit edilerek o türle ilgili karakteristik özelliklerin oyun içindeki işlevsellikleri” (Emekçioğlu vd., 2001: 100) araştırılmalıdır. Ayrıca müziklerin tartımları, hızları ve bölümlerine göre, hareket yapılarının efora bağlı niteliklerinin, neşeli, ağır, canlı, kıvrak, mizahi gibi özelliklerinin de araştırılması ve belirlenmesi yararlı olacaktır.

Bu aşamada yöre ile ilgili toplumsal, sosyolojik ve coğrafi özelliklerin detaylıca analiz edilmesi varyant dansların doğru şekilde sahnelenmesi için de hayati önem taşır. Çünkü kültürün coğrafi sınırlar ile belirlenmiş keskin sınırları yoktur. Yaşayan, gelişim ve değişimini sürdüren soyut bir varlık olarak kültür hem nesiller arasındaki hem de çağcıl kültürler arasındaki yatay ve dikey aktarımda sürekli etkileşimdedir ve yeniden üretilir. Bu nedenle aynı dans bazen farklı zaman ve yerlerde bazen de aynı zaman ve birbirine yakın yerlerde farklı icracılar tarafından birbirinden farklı şekilde icra edilebilir. Bu varyant farklılıkların doğru şekilde tespiti için dansların karakteristik yapılarını belirleyen hareketler ve geleneksel kuruluş formları incelenebilir. Hazırlık sürecinde yapılan araştırma, inceleme ve materyal toplama aşamaları sonrasında elde edilen kültürel malzeme üzerinden tasarım çalışmasına geçilebilir.

Tasarım. Müzik, ışık, kostüm, makyaj varsa dekor ve aksesuar gibi pek çok detayın bütüne eklemlendiği aşama olan tasarımda ilk olarak dans müzik birlikteliğine bakılması doğrudur. Dansların kuruluş formları, müzik formları, biçimsel formlarının geleneksel oynanış tarzları içinde incelenmesinin oluşturduğu sonuçlar aracılığıyla adımların ve bu hareket cümlelerine¹ denk düşecek müzik ölçülerinin kaç tekrar yapması gerektiği belirlenebilecektir. Çünkü seyirci açısından dans ve müziğin alımlanması bir bütün şeklinde gerçekleşir ve sunumun niteliği bu birlikteliğin uyumundadır. Tarkan Erkan bu durumu şu şeklide açıklamaktadır; dansın “sahnede atmosfer yaratılabilmesini sağlayan temel öğelerden biri olan müzik, bazen öyküyü taşır, bazen sahneye müdahale eder² ama daima dansçılara ritimsel altyapıyı sağlayan, tempoyu ileten teknik bir araç işlevini görür” (Erkan 2022: 453). Dans ve müzik taşıdığı kültürel kodlarla (ritmik yapı, makamsal yapı ve temposu, dansı meydana getiren adımların hareket değeri gibi) hem dansçı hem de izleyenlerin ortak bir bellek oluşturmasını sağlar ve duygudaşlık yaratır. Müzik ortak bellekteki dramatik yapıyı uyarmada çok güçlü bir araçtır. Danslar için yapılan tüm analizler (adımlarının saptanması, sıralanması, düzenlenmesi sunulacak biçimsel formların belirlenmesi vb.) müzik için de yapılmalıdır. Müzik cümlelerinin sıralaması ve tekrar sayıları dansın belirlenen kuruluş formuna bağlı kalarak yapılmalı ve adım cümleleri ile müzik cümleleri eşleştirilerek müzik partiyonları oluşturulmalıdır. Bunun yanında müzik ve dans eşleşmesinde konu ve tema bütünlüğünün sağlanması da bu analiz yöntemleri ile gerçekleşmelidir. Ancak bilinmelidir ki bazı sahnelemelerde müzik ve hareket cümlelerinin eşleşmesi her zaman müzik ölçüsü ile aynı olmamaktadır. Hareket cümlesi bazı durumlarda eksik, bazı durumlarda da artık ölçüye denk gelebilmektedir (Erkan, 2022: 452-453).

Bir diğer aşama ise dansın yapısal özelliklerinden biri olan biçimsel form analizleridir. Geleneksel dansların bazı türlerinde geleneksel kuruluş formları dansın kendisi ile bütünleşmiş bir şekilde kabul gördüğü için aynı haliyle sahneye taşınabilmektedir. Bazı dans türlerinin geleneksel kuruluş formları ise sahneye yönelik özgün biçimler oluşturmaya son derece uygundur. Orijinal alanındaki ya da sahnedeki icrada, icranın taşıyıcısı olan beden icra sırasında mekân içinde belirgin yönleri izler ve bu yönler mekân içinde belirli form ve örnekleri oluşturur. Oluşan çizgisel desenler, dansın beden reaksiyonlarının mekân içindeki şiiri olarak görülebilir (Köseler, 2006: 27). Geleneksel dansın içinde barındırdığı biçimsel formlardan hareketle sahne için yapılan düzenlemelerde çizgi formuna bağlı olarak açılar belirlenmeli; yatay veya dikey düzlemde düz, diyagonal, yuvarlak, yay vb. varyasyonlarda dans hareketlerinin icrasının mümkün olup olmadığı araştırılmalıdır. Buradan hareketle tercih edilen biçimsel formların hangi formlarla birleştirileceği ve bu birleşimlerdeki geçiş düzenlerinin sıklığı da oluşmaya başlayacaktır. Adım ve biçim tercihlerinin direkt olarak öz-biçim uyumuna etki ederek anlam bütünlüğünü belirlediği unutulmamalıdır. Bu tasarımsal kurgulamada seyirci ve dansçı arasındaki duygudaşlığı en üst noktaya çıkaracak doruk noktasının saptanması ve doğru yerde kullanılması da önemlidir. Bu sayede düzenlenen patternde işlerlik ve estetik bir biçim sağlamanın yanında, vurgular da daha güçlü şekilde bir grafik izleyerek belirtilmiş olacaktır.

Duygusal olarak tasarlanan ve estetik denge olarak tanımlanabilecek bu içerik dengesi, sahne üzerinde seyir zevki veren bir görsel bütünlüğün oluşturulmasını sağlanmalıdır. Sahnenin fiziksel dengesi yani görselde aranan

¹ Hareket Cümlesi: Hareket kümelerinin bir araya gelmesiyle hareket cümleleri oluşmaktadır. Oyunun usulünü oluşturan süredeki (4/4, 9/8, vb.) hareketlerin toplamıdır (Akış, 2022: 36).

² “Müdahale etme” ifadesi ile hareket cümlelerinin bağlantı noktalarının ve tekrar sayılarının belirlenmesinde dansın kuruluş formlarından bağımsız olarak müziğin temel öğe olma rolü ile sahnedeki akışa yön vermesi anlaşılmaktadır.

bu uyum, sahnenin konumuna ve ölçülerine bağlı olarak değişkenlik gösteren, seyircinin görüş açısının bilinçli ve estetik bir şekilde kullanımıdır. Sahnenin ortadan ikiye bölünmesi sonucu her iki eşit yarıda da eşit sayıda icracının olmasıyla fiziksel dengede simetri elde edilir. Tasarlanan sahne destek çizgisinin yani merkezin her iki yanında görsel olarak ağırlık eşittir. Bu eşitliğin aranmadığı değişik oranlarda bölümlenmeler de asimetrik dengeyi verir.

Seyirci ve yaratıcı ekip (genel sanat yönetmeni, yönetmen, koreograf, düzenleyici, vd.) arasındaki bağı kuracak ve fiktörel aktarımı bedeni ile gerçekleştirecek olan dansçılar bu aşamada sürece dâhil edilir. Yapılması düşünülen eser çalışmasının yaratıcı ekip denetiminde dansçıların zihinlerinde canlandırılmaya çalışılması için danslar ile ilgili genel açıklamaların dansçılara aktarımı ile başlanabilir. Çünkü bedenini bir nesne konumuna indirgeyerek kültürel aktarım aracına dönüştürecek dansçının hem dansların form yapıları hem de yaratıcı ekibin tasarladığı eser ile ilgili farkındalık yaşayıp bu farkındalığı içselleştirdiği bir dönüşüm gerçekleşmez ise her ne kadar ön hazırlık aşamasında doğru verilere ulaşılmış olsa da yine yanlış aktarım tehlikesi ile karşı karşıya kalınmış olunacaktır. Adımların kaçar defa tekrar edileceği, bir sonraki dans adımları ile bağlantıların kurulması ve bu çalışmaların müzik eşliğinde sürdürülmesini de kapsayan bu farkındalık süreci tavrın ve estetik değerlerin de eklenmesi ile bütüne gidilen bir yol izler.

Ancak özellikle stilize diye adlandırılan sahneleme biçimlerinde bu tüme varımdaki belirleyenler farklı açılardan ele alınmakta, hassasiyetler farklı özelliklerin ön plana çıkarılmasına neden olmaktadır. Bu sahnelemelerde görselliğe ve işitselliğe daha fazla yer verilmesi algıyı biçime yönlendirmekte ancak öz itibarıyla kayıplar gerçekleştirebilmektedir. En ufak bir çizgi hatasının olmamasına yönelik kaygılar, dansçıların fiziksel özelliklerinin (boy ve beden düzgünlükleri) belirleyiciliği, biçimselliğe verilen önem yüzünden hareket cümleleri ve figürler kasıtlı olarak değiştirilebilmekte, hareket cümleleri bölünüp anlam ve yöre tavrı ile olan ilişkisi düşünülmeden bir kısmı atılabilmektedir. Bunlar da anlam kaybına sebep olabilmektedir. Bu açıdan bu düzenlemelerde aynı karakter ve form yapısındaki danslardan kurulu bir tasarımın yapılması öz biçim uyumu için en doğru tercih olarak görülebilir. Bu düzenlemelerde dansların karakteristik yapıları hem kadın hem de erkek dansçılar için uygun ise dansın özünde olmasa da danslar karma olarak sahnelenebilir. Dansın karakteristik yapısına uygun jest ve mimiklerin boyutları sahnenin gerekliliklerine göre arttırılabilir.

Hiç kuşkusuz ilginçlik; sıradan olmamak, alışlagelinmişin dışında olmak anlamını taşımaktadır. Sahne üzerinde alışlagelenin, sıradanmış gibi görünenin, yaşam gerçeğindeki aynımı gibi sergilemenin de elbette belli bir yeri vardır. Ancak danslar ritüelistik kökeninde var olan çatışmasını, mesajını, sürükleyici merak unsurunu ve tarihsel kodlar ile bağlantı kurulmasını sağlayan dramatik işleyişini büyük oranda kaybetmiş soyut hareket bütünlerine dönüşmüştür. Anlamı ve bütünselliği ışık, kostüm ve pattern yapılarının çeşitliliği ve dansçının teknik virtüözitesinin sergilenmesi gibi yeni biçim arayışlarında arar. Günümüzde kültürlerarasılık, disiplinlerarasılık, sahnenin dijitalleşmesi gibi anlam arayışındaki yeni yaklaşımların etkisiyle sahnelemede belgesel nitelikli kültürel aktarımın ötesinde bu tasarım etmenleri ile desteklenmiş yeni tasarımlar dikkat çekmektedir. Bu nedenle son dönemlerdeki Üniversitelerdeki Türk Halk Oyunları gösteri ekiplerinden, dernek ve özel dans topluluklarına kadar pek çok halk dansları topluluğunun sahnelemelerindeki tercihlerindeki dramatizasyonlar ile kurgulanmış tematik gösteri anlayışında artış eğilimi vardır. Bu gösterilere olan talepler seyirci geri dönüşleri olarak değerlendirildiğinde dansların doğduğu özdeki dramatik yapının sahnelemede de arandığı görüşüne ulaşılabilmektedir.

Halk Danslarının Sahnelenmesinde Dramatik Yapı. Herhangi bir kültürel yapıda oluşmuş “solo dansın kendisi gerçekte, kişisel düşünce sisteminden hareket eden veya değişken ruh hallerinden etkilenen insanın iki

kutbu arasındaki diyalogdur. Her iki kutbun çatışması, iç gerilimi ifade eden harekette görünür kılınır. Aşk ve savaş sahnelerinde duyguların ikiliği, iki gerçek kişide canlandırılır” (Köseler, 2006: 5). Bir durum ya da bir olgunun insana dair çatışma özelliği gösteren karşıtlıklar ve çelişkileri içermesi, bunun toplumsal ve düşünsel boyutlarının olması, devingen ve ilginç olması onun özündeki dramatik yapıyı oluşturur. Yüzyıllardır tiyatronun, balenin, operanın ve yakın gelecekte modern dans ile çağdaş dans türlerinin sahne üzerinde aradığı bu öz bahsedildiği gibi halk danslarının yaradılış hikâyelerinde yani kökeninde olmasına rağmen sahneleme teknikleri bağlamında yeni yeni üzerine yoğunlaşılan bir alandır. Özellikle kamuoyunda bu tür sahneleme anlayışına karşı var olduğu aşikâr büyük bir ilgi vardır. Son yıllarda sayıları önceki dönemlere göre çoğalan; belirli bir tema, mesaj bağlamında kurgulanan anlatım metni yani “senaryo” çerçevesinde oluşturulan halk dansları gösterileri, bu arayışın bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu ilgiyi karşılamaya yönelik girişimler özellikle Cumhuriyet’in yüzüncü yılı dolayısıyla oldukça sık karşılaşılan çalışmalar haline gelmiştir.

Ancak diğer sahneleme biçimlerinde de duyulan yozlaşma ve bozulmaya yönelik kaygılar bu çalışmalar için de bulunmaktadır. Çünkü bu yapımların diğer sahneleme biçimlerinin taşıdığı riskler yanında dansların kendi dramatik özlerinden farklı dramatik öze biçimlenmesi ve kurgulanması ile kültürel mirasa zarar verebilme olasılığını taşımaktadır. Biçimsellik ve anlatı arayışları dansların anonim değerlerine ve varlığına zarar vermemelidir (Kasapoğlu, 2024: 89). Öz hem anlam hem de bedensel olarak bu anlamın dışavurumu olan hareket yapısı bağlamında korunmalıdır. Seçilen hareket yapıları doğru bir anlatı metni içinde doğru malzeme olarak kullanılmalıdır. Bu nedenle bu tarz çalışmalara yönelik yapılabilecek tüm açıklamalar şu temel soruyla başlatılabilir: Dramatik Nedir?

Bu soru için; ilkel toplulukların büyü törenlerindeki ölçülü hareketlerinin düzenini sağlayan tırtımlar ile hareketlere eşlik eden seslerin varlığından doğan ve hangisinin bir öncekinden önce var olduğu bilinmeyen dans-tiyatro ilişkisi referans alınarak tiyatro sanatının dramatik olana yaklaşımına bakmak aydınlatıcı olacaktır. Tiyatro ve dramatik olan ilişkisinde karşımıza ilk olarak dramatik kavramının etimolojik kökeni çıkmaktadır.

Dramatik kavramının etimolojik kökeni tıpkı onun çağlar boyu ikiz kardeşi olarak görülen Tiyatral kavramı gibi Antik Yunan Kültürü içinde yer alıyor. Dramatik sözcüğünün, Eski Yunanca da Hareket Eylem, Olay anlamlarına gelen “Drômenon”dan türetildiği bilinmektedir. Drômenon kavramının, en geniş anlamıyla: Bir şey yapma ya da yapılan bir şey anlamında kullanıldığını dikkate alırsak burada söz konusu olan hareket, eylem ya da olay’ın insanla ilgili, insan tarafından yapılmış, ya da yapılan bir eylemi içerdiği anlaşılmaktadır. Antik Yunan Kültüründe oynamak anlamında da kullanıldığı bilinen Drômenon’la kastedilen eylemin: belli bir kimsenin, onu izleyenlere anlamı olan bir şey yapması boyutuna ulaştığı anlaşılmaktadır. (...) Drômenon’un biçimlenmesi olgusu başlangıçta yazılı olamayan canlandırma gelenekleri üzerine kurulur. Dram Sanatının temel özelliği olan bu sahnede canlandırılacak şekli de metne dökme olgusu; aslında, Drômenon’un estetik özellikler kazandırılarak şekillendirildiği bir aşama sonrasında ortaya çıkan dramatik tasarımın; yazılı dilin grametikal kalıpları içine sığdırılması eyleminden başka bir şey değildir (Tuncay, 1992: 4-6).

Sözün esaretine giren hareket sahne üzerinde ses ve harekete dayalı her türlü ekleme (canlı ve plastik malzeme) ile tiyatro dilini yeniden yakalar. Deneyimlerden süzülerek gelen hikâyenin yazı ile buluşmasının ardından tekrar taklit ile somut bir devinime dönüşür. Özdemir Nutku bunu; “Aristoteles’in yaklaşımıyla yaşamdaki bir olayın bir hareketin yeniden yaratılması yaşamın kendisini değil yaşamdaki gerçekliğin yansılanması, gerçekliğin olduğu gibi aktarılışı olarak değil bir kimsenin yaratış özellikleri ile yansıtılması” (Nutku, 1990: 29-30) şeklinde ifade etmektedir. Bu da pek çok sanat disiplini için geçerli bir kuraldır. Tiyatro, dramatik olanın ifade yöntemlerinden sadece biridir ve pek çok sanat disiplini gibi dans dramatik olanın seyirci ile buluşması konusunda yetkin bir sanattır. Genel olarak dramatik olanın özellikleri şu şekildedir;

İnsan ile İlgili Olmak. Dramatik olanın olmazsa olmaz niteliği insanla ilgili olmasıdır. Bizi dramatik yapıtlara doğru yönelten ilginin kaynağı insanların eylemleri ve bu eylemlerin sonuçlarıdır. Avusturyalı ünlü kültür Tarihçisi Ernst Fischer sanatın insan ile olan bağı, “gerçekleşmemiş yaşamlarımızı başka görüntülerle, başka biçimlerle gerçekleştirmek istiyor, karanlık bir salonun aydınlatılmış sahnesinde yalnızca oyun olduğunu bildiğimiz bir şeye soluğumuz kesilircesine kapılıyoruz” diyerek vurgulamıştır. (Fischer, 1968). Başlangıç evresinden itibaren insanın doğayla trajik savaşını yansıtan insan-doğa çatışması üzerine kurulu dramatik öz, toplumsal düzen anlayışının gelişimiyle ağırlıklı olarak bu düzen anlayışının belirlediği ve yönlendirdiği insanlar arası ilişkilere, insan-toplum ilişkilerine kaymıştır. İnsan sınırlı benliğini sanat aracılığıyla toplu yaşayışla birleştirmeyi istemektedir. İnsanın içindeki bu başkalarında kendi yaşantısı olabilecek yaşantıları görüp kendinin kılmak gereksinimini dansçıda en dolaysız, en inandırıcı şekilde taklit yolu ile seyircide ise duysal olarak izlediği icradaki dansçı bedeni ve dansçı bedeninin taklit ettiği kişi ya da olgulara duyduğu empati ile görürüz.

Düşünsel ve Toplumsal Bir Boyut Taşımak. Dramatik olanın yatay ve dikey aktarım bağlamında ortak kültürel ve tarihsel belleğe sahip bireyler için düşünsel ve toplumsal bir anlam içermesi gerekir. Çoğulcu niteliği ile pek çok kişiyi doğrudan ya da dolaylı yünden ilgilendiren bir kavramdır ve belirli bir toplum kesiminden oluşan seyirciyi etkilemeyi amaçlamaktadır. Sahne üzerinden dansçı ve seyirci ilişkisinin karşılıklı bir organik etkileşim yaratması ve korunması dramatik öze ve uygun biçimlemeye bağlıdır. Geleneksel danslar; topluca yaşayan insanı o insanın ilişkilerini ve yaşamsal deneyimlerini taşıyan tarihsel özü aktararak dramatik olanın toplumsal ve düşünsel boyutuna hizmet eder. Toplumsal ve düşünsel boyutun zaman ve mekân sınırlarını aşan bir derinlik içermesi ve bu malzemenin dramatik tasarım yönünden ustaca işlenmiş olması önemlidir. İçerdiği değerler açısından geniş toplum kitlelerinin ilgisini çekebilmelidir.

Çatışma Özelliği Gösteren Çelişkiler ve Karşıtlıklar İçermek. Dramatik, çatışmanın tohumlarını barındıran karşıtlıkları içerir. Bu karşıtlıklar dramatik olanın diğer nitelikleri olan ilginçlik, inandırıcılık, yoğunluk ve devingenlik gibi temel bir özelliktir. Doğada ve toplumda yer alan tüm nesneler, olaylar ve süreçler içlerinde bir karşıtlık taşır. Gelişimi ve değişimi sağlayan bu karşıtlıklar devinimi oluşturur. Yaşam-ölüm, iyi-kötü, doğru-yanlış, sonlu-sonsuz vb. şekilde örneklenebilen bu karşıtlıklar biri olmadan diğeri olmayan sonsuz bir döngü içindedir. Diyalektik düşünceye göre sürekli bir savaşım içinde olan bu kavramlar sürekli birbirini yok etme ve onun yerine geçme eğilimindedir. Asal olan, karşıtlıkların arasındaki yaşama eşdeğer olan bu hiç bitmeyecek olan savaşımdır, çatışmadır. Bu insan da olsa savaş, ölüm, doğa olayı vb. bir olguda olsa dramatik olanda aktarılacak ya da savunulmak istenen çatışmaları, karşıt düşüncelerle yüklenmiş kişileştirmeler üzerinden seyrederiz (Tuncay, 1992). Geleneksel dansların özündeki eril ve dişil kodların dansçı bedeninde ifade bulması yani erkek danslarının sert, atik, güç gerektiren yapıları ve kadın danslarının narin, zarafet ve denge gerektiren yapıları arasındaki tezatlık

bir çatışma örneğidir ve bunun gelişimi merak uyandırır. Tezatlık ile gelen dengenin estetik uyumu dikkat çeker. Ya da sahneleme çalışmalarında karşıt iki tarihsel topluluğun karşıtlıklar ve çatışmalar barındıran ilişkisi özellikle dövüş dansları ile anlatılır. Bazen de iyi-kötü, eski-yeni, güçlü-zayıf vb. evrensel kavramların çatışmasının metaforik anlatımı için danslar tercih edilebilir.

İlginçlik ve inandırıcılığı Dengelemek. İcra edilen performans ister bir tiyatro oyunu ister bir dans gösterisi olsun sahne ilginç ve inandırıcı olmak zorundadır. Tüm sahne sanatları performansları seyircisini ilginç olanı sahneleyerek kendisine çeker. İlginç olma özelliğini kaybeden bir oyun ya da performansın etkileme gücü kalmayacağı için izlenme durumu da ortadan kalkar (Tuncay, 1992). Çünkü etki-tepki mekanizması kurulamamış ya da korunamamış bir ilişki doğal olarak kopacak, sıradan bir gösteri konumuna düşecektir. Karşıtlıkların oluşturduğu çatışmalar ve farklılıklar ile zaman zaman yükselen, gerilen, zaman zaman gevşeten, indirilen ileriye dönük bir merak ögesi yaratılmalıdır.

Yoğun ve Devingen Olmak. Dramatik olan yoğunlaştırılmış bir aksiyon tasarımıdır. Gereksiz ayrıntılar ve merak unsurunu zedeleyecek detaylardan arındırılmak olarak tanımlanabilecek yoğunluk aslında etkin, çarpıcı ve etkileyici olmaktır. Yoğunluk kavramı, zaman faktörünün kısıtlayıcı niteliğinden dolayı dramatik malzemenin seçimi ve işlenmesinde önemlidir.

Dramatik olanın sahnelenmesinde kısa zamanda, az ve seçili hareketler ile özü vermek, teknik olanakların elverdiği her türlü anlatım yönteminden yararlanmayı ve yoğun bir dil kullanımını da gerektirmektedir. Amaca hizmet etmeyen, gereksiz, kafa karıştıran ya da eksiklik hissi veren tüm detaylardan arındırılmayı baz alan bu işlevsel ve ekonomik yaklaşım, bütünün daha devingen bir yapıda ilerlemesini sağlamaktadır. Oluşturulan devingen içerik bedenler ve hareketler ile somutlaştırılmış karşıtlıkların çatışmasıyla ilerler ve anlamlı bir sonuca yönelir (Tuncay, 1992).

Bu bağlamda bir önceki bölümde değindiğimiz halk danslarının sahne sanatı olarak aktarılması ve öze bağlı şekilde yaşatılması için yapılan dramatik yapıyı halk dansları koreografilerini ya da sahnelemelerini dramatiğin bu özellikleri üzerinden değerlendirmek gerekir. Günümüz seyircisinin istediği etkiyi oluşturmanın yolu dansların doğduğu özdeki dramatik yapıyı sahneye aktarmaktır. Diğer sahnelemelerde amaç yine özü yaşatmak olsa dahi sonuçta oluşan yapı sadece eski çağların ritüelistik törenlerinin kalıntılarını taklit yolu ile görsel olarak bir bütünlük ve estetik yapı ile sunmayı getirir. Bu gösterilerde dansçının teknik anlamda hem bedensel performansı hem de dansın tavrını doğru yansıtabilecek bedensel farkındalığa ulaşan virtüözitesi ve dinamik bir pattern yapısının kullanılması maalesef çoğu zaman dansın özündeki hikâyeyi açığa çıkaramamaktadır. Fakat dramatik yapıyı bir koreografide aynı adımlar ve hatta kuruluş formları orijindeki temaya hizmet edercesine efor-anlam ilişkisi kurularak; endişe, korku, acı, mutluluk, coşku vb. pek çok duyguyu yansıtmak üzerine kendi bağlamında ya da farklı bağlamlarda kullanılır ve bir anlatı birimi haline dönüşür. Örneğin; Mustafa Kemal Atatürk ve askerlerine, milli mücadele sırasında Kurtuluş Savaşı'na destek vermiş olan Zeybeklik Kurumu öğelerinin eşlik ettiği, koreografisini Bedirhan Diyarbakırlı'nın yapmış olduğu ve İzmir Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu tarafından sahnelenen "Geçilmez Boğaz Çanakkale" koreografisinde olduğu gibi. Erkek ve kadın dansçılar tarafından Zeybek türüne ait danslar, savaş sahnelerinde ve ölüm ile gelen kayıplara duyulan yas sahnelerinde kullanılmış, Çanakkale Savaşı'na dair hikâyenin anlatı birimleri haline dönüştürülmüştür. Sadece Zeybekler değil örneğin Gürcü halk dansları gibi ortak kültürel miras değeri olan danslarda eforal özellikleri ile yine savaş ve mücadelenin simgesi niteliğinde bu koreografilerde türler arası birliktelik ile aynı temaya hizmet etmiştir.

Adımların özdeki karakteristik form yapılarına dokunulmamış, tavırsal değişiklik yapılmamış sadece içinde bulunduğu hikâyenin öz değerlerine (mertlik/savaş/ mücadele/aşk/özlem vb.) göre kurgulanmıştır. Bu hikâye Çanakkale Savaşı değil başka bir savaşın da hikâyesi olabilirdi, çünkü asıl olan dans adımlarının yaradılışındaki nedene bağlı dramatik kodlardır, eylemdir ve eylem aracılığıyla icracı ve alımlayıcı arasında gelişen etki-tepki mekanizmasıdır. Hikâyenin geçtiği yer, zaman veya yaşayan kişiler değildir. Bunlar değişebilir ama öz değişmez. Öz; savaş, ölüm, kayıp, yas ve umuttur.



Şekil 1. Geçilmez Boğaz Çanakkale Afişi



Şekil 2. Geçilmez Boğaz Çanakkale Gösterisi Görseli



Şekil 3. Geçilmez Boğaz Çanakkale Gösterisi Görseli

Bunun yanında özdeki efor nitelikleri aynı kalmak koşulu ile adım veya hareketler farklı bir tema için de kullanılabilir. Yine de hareketlerin ve hareket cümlelerinin efor nitelikleri tematik uyumu gerektireceği için anlam yönünden kayıp değil varyant üretimlerin oluşması sağlanacaktır. Çünkü hareketlerin efor nitelikleri duygusal olarak anlatıya yön vermektedir. Hareketleri gerçekleştirirken harcadığımız eforun (iç enerjinin) nitelikleri³ yani iç enerjinin beden yoluyla uzam, zaman, ağırlık ile ilişkisi ve oluşturduğu akış Vera Maletic'in deyişiyle "hareketin gerçek, fiziksel, nicel ve ölçülebilir özellikleriyle sanal, algılanabilir, nitel ve sınıflandırılabilir özelliklerini bir araya getirir" (Göksülük, 2020: 218). Hareketlerin taşıdığı duygusal değer, tasarım etmenlerinin de etkisiyle duygusal bir atmosfer yaratımı sağlar. Bedenin, müziğin, ışığın hareketi ve bütünsel olarak anlama hizmetiyle danslar buna güzel bir örnektir. Hareket, yapısal özelliklerine dokunulmadan yeni bir anlamın üreticisi konumundadır. Sanat yönetmenliğini Serhat Turak'ın yaptığı ve Alagöz Kültür Sanat tarafından sahnelenen "Destanların Dansı" koreografisinde dalga hareketleri ve yağmurun yağışı, suyun dalga ve yağmur formundaki

³ Rudolf Von Laban tarafından geliştirilen Laban Hareket Sisteminin temel kategorilerinden olan efor, dört devinim faktörü (Ağırlık, Zaman, Mekân, Akış), sekiz efor niteliği (güçlü/hafif; ani/sürengen; doğrudan/dolaylı; serbest/sınırlı) ve bunların oluşturduğu ikili, üçlü ve dörtlü kombinasyonlarından oluşur.

eforsal özellikleri bağlamında insan bedeninde yansınmıştır. Süreklilik, akışkanlık, kesintisizlik üzerinden irdelenen hareketler farklı bir sahnede su formlarından bağımsız şekilde yine kullanılabilir ancak aranması gereken efor nitelikleri yine süreklilik ve akıcılık üzerine olmalıdır.



Şekil 4. Destanların Dansı Dans Gösterisi Afişi



Şekil 5. Destanların Dansı Dans Gösterisi Görseli



Şekil 6. Destanların Dansı Dans Gösterisi Görseli

Aristoteles dramatik olanı, belirli bir gelişim çizgisi içinde, anlatılan olayların birbirlerine olasılık ve zorunluluk kurallarına göre neden-sonuç ilişkisiyle bağlanmış, estetik bir bütünlük gösteren yapıyla; özellikle göze ve kulağa birlikte yönelen çok canlı bir hoşlanma duygusu olarak tanımlamıştır (Tuncay, 1992). Dramatiğin taşıdığı yoğun anlatım özelliği; içerik, karakter ve düşünce öğeleri ile öyküyü biçimlendirir. Yani insan-insan ya da insan-doğa çatışması insan bedeni üzerinden karakterize edilir. Dramatik yapıyı halk dansları koreografilerine bakıldığı zamanda eser metninin/ senaryosunun dramatik olanı; karakterler, kişiler ve onların karakteristik özelliklerini taşıyan hareket nitelikleri ile aktardığı görülmektedir. Aktarılacak ya da savunulmak istenen değerler karşıt düşüncelerle yüklenmiş kişileştirmeler üzerinden yansılır. Kuşkusuz ki bunu, sahneye çıkarılan her dansçının bir düşüncenin temsilcisi olarak işlenmesi olarak değerlendirmemek gerekir. Ancak, anlatılmaktan çok oynanmak, sahne üzerinde canlandırılmak olan dramatikte çatışmaların kaynağını oluşturacak karşıtlık ve çelişkilerin kişileştirilerek görünür hale geleceği de unutulmamalıdır. Çatışmaların dansa yansıl原因an karakterlerce savunulacak, onların eylemlerini anlamlandıracak ve yönlendirecek bir bütünlüğe oturtulmuş olması gerekir.



Şekil 7. Destanların Dansı Dans Gösterisi Görseli



Şekil 8. Destanların Dansı Dans Gösterisi Görseli



Şekil 9. *Destanların Dansı* Dans Gösterisi Görseli

Ancak yine de tiyatro metinlerindeki kişileştirme çalışmalarındaki ruhsal, fiziksel ve duygusal detaylandırmanın dans koreografilerindeki karakterler üzerinde o denli detaylı şekilde değil de daha yüzeysel olarak çalışılması gerektiğini söylenmek gerekir. Çünkü hareket dili konuşma dili gibi detaya inmez. Vurucu şekilde genel hatları ile anlatmak istediğini anlatır ve söz oyunlarının detaylandırmasına başvurmaz. Daha genel bir perspektif ile sahneye çıkarılan her dansçı taklit ettiği, yansıladığı bir tarihsel kişiliğin, bir olgunun ya da bir düşüncenin temsilcisi olarak ele alınır ve sadece bu özelliği ile işlenir. Bir tiyatro oyunundaki karakterin değişim dönüşüm çizgisi ve bunun metne katkısının arandığı detaylandırma yoktur.

Tıpkı öyküde olduğu gibi gerçek yaşamdan alınan ve belli özellikleri ile öne çıkarılmış bu karakterler koreografide özellikle solo veya düet danslar ile vurgulanır ve onlara has adım yapıları kullanılır. Yüzyıllardır yaşanmışlıkları halk dansları aracılığıyla aktarılan bu kişiler hâlâ güncel tematik vurguya sahip eylemlerin sahipleri ya da güçlü şahsiyetler olarak sahnede yansınırlar. Çoğunlukla zeybek türünde gördüğümüz kişiler (Koca Ümmet, Koca Arap vb.) ile var olan danslar kadar ismi bilinmeyen kalabalığın ya da doğa olaylarının dansları da öyküdeki olayların eylemini barındırır. Bu eylemler öykünün merak uyandıran ve olay örgüsünü ilerleten karşıtlıklarının taşıyıcısıdır. Tiyatroda veya modern dansda olduğu gibi seyircisini yoğun bir düşünsel edim sürecine yöneltme amacıyla olmasa da iyi-kötü, güzel-çirkin, eski-yeni vb. çatışma unsurlarını karakterler ve eylemleri aracılığıyla vermektedir.



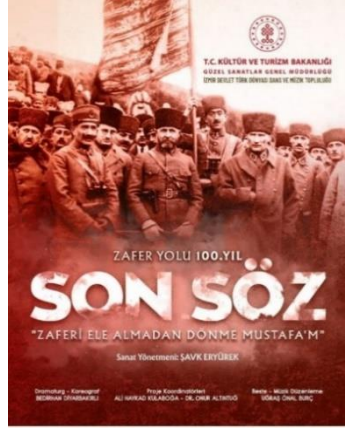
Şekil 10. *Destanların Dansı* Dans Gösterisi Görseli



Şekil 11. *Destanların Dansı* Dans Gösterisi Görseli

Dolayısıyla halk dansları koreografilerinde bir aksiyon vardır ancak dramatik olan daha temel ve hatta daha yüzeysel karşıtlıkları işler. Bunun en büyük nedeni de pek çok hikâyenin yazılı olmayan şekilde anonim kişilerden elde edilmiş olması ve katmanlarından arındırılmış şekilde aktarılmış ve kayda alınmış olmasındandır. Şu halde bu aşamada Dramatik kavramını oluşturan temel öğeler, kişileştirme, karşıtlıklar, ilerleyen aksiyon ve bunların tümünü içine alarak estetik bir bütünlüğü oluşturan olay dizisini bu koreografilerde görmek mümkündür. Olay dizisi hareket ile birlikte müzik, plastik anlatımı oluşturan dekor, kostüm, aksesuar, ışık, makyaj vb. tüm tasarım etmenleri ile estetik bir uyum içinde birleşecektir. Bu birleşik uyumu sağlayacak temel baz ise anlatma isteğinin kendisi olan dramatik özdür. Bu öz ile halk dansları koreografileri kendi seyircisine aktardığı kavramlar ile

toplumsal ve düşünsel anlamda hem çağcıl hem de tarihsel bir farkındalık yaratma çabası içerir ve duygudaşlık kurma, düşündürme görevini yerine getirir. Koreograflığını Bedirhan Diyarbakırlı'nın yapmış olduğu ve İzmir Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu tarafından sahnelenen “Son Söz” koreografisinde bu tarihsel kişilikler ve olay dizisi eser metni ve seçilen dansların hikâyeye hizmet edecek şekilde akışa eklenmesi ile gerçekleştirilmiştir.



Şekil 11. Son Söz Dans Gösterisi Afişi



Şekil 12. Son Söz Dans Gösterisi Görseli



Şekil 13. Son Söz Dans Gösterisi Görseli



Şekil 14. Son Söz Dans Gösterisi Görseli

Bu koreografilerde hem ilginç ve ilgi çekici bir görsellik yaratabilmek hem de kısa süre içinde yoğun ve devingen bir kolektif anlatı sağlayabilmek için çoğunlukla dansların öncesinde veya senkronize şekilde hikâye anlatıcısı veya barkovizyon gösterimleri kullanılabilir. Sahne üzerine kurulan büyük beyaz perdelere yansıtılan görsel ya da videolar sahneye yeni bir görsellik getirmekte ve dramatik akışın gücünü arttıran devingen bir etki yaratmaktadır. Sahne üzerinde ışık ve film kullanımıyla yaratılan bu devinime dansçılar geleneksel adımlar ile eşlik etmektedir. Anlatıcının sözel olarak ilettiği hikâye veya video/fotoğraf aracılığıyla kültürel ortak belleğe bir uyarı yöneltmekte ve dramatik anlatımın yanılmasını kurmasına destek olunmaktadır. Tiyatral anlatımda İnandırıcılığı Sağlama İlkesi olarak geçen, yönetmen ve kuramcı Erwin Piscator ile belge kullanımı biçimine

dönüşen bu durum aynı andan hem akla hem de sağduyuya yönelmeyi sağlamaktadır. Bu da etki seviyesini arttırır. Belge niteliği taşımasıyla seyirciyi de soyut dans figürlerinin anlamlarına yönlendirir. Böylelikle geniş seyirci kitlelerine hitap eden halk dansları koreografilerinin kolay anlaşılır bir anlatım biçimi oluşturması da sağlanmış olur. Geniş seyirci kitlelerini kolay kavranabilecek anlatım yollarıyla etkilemeye yönelik siyasal amaçlı tiyatro eğiliminin bugüne uzantısı olan bu görüntüye verilen önem, aslında halk dansları sahnelemeleri için deneysel bir noktadadır. Ancak bu sahnelemelerde dans adım yapılarının sadece bir süsleme unsuruna dönüşmesi tehlikesi de yok değildir.



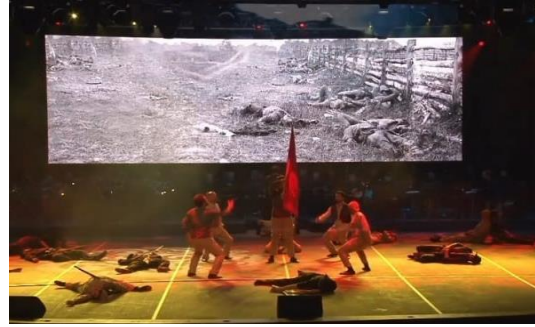
Şekil 15. Son Söz Dans Gösterisi Görseli



Şekil 16. Son Söz Dans Gösterisi Görseli



Şekil 17. Geçilmez Boğaz Çanakkale Gösterisi Görseli



Şekil 18. Geçilmez Boğaz Çanakkale Gösterisi Görseli



Şekil 19. Destanların Dansı Dans Gösterisi Görseli



Şekil 20. Destanların Dansı Dans Gösterisi Görseli

Yukarıdaki görseller ile örnekleri sunulan gösterilerde barkovizyon aracılığıyla hikâyelere yönelik mekân, zaman, konu, kişi hakkında direkt bilgi aktarılmıştır. Şekil 15'teki görseldeki mekanizmanın (gemi) hareketi dansçı bedenleri ile uyumlu şekilde ilişkilendirilmiş, şekil 16 ve şekil 20'de önemli şahsiyet olarak işlenen kişiler veya simgeleri gösterilerek vurgu noktasındaki dansçı kişileştirilmiş ve hareketlerinin anlamsal olarak okunması kolaylaştırılmıştır. Şekil 17 ve 18'de mekân ve zaman hakkında bilgi verilmiş, olay örgüsü desteklenmiştir. Canlı performans ile verilen hareket tasarımının nerede geçtiği ve o dansçıların kimler olduğu vurgulanmıştır. Şekil

19'da ise sahnedeki canlı performansın -miş gibi yaptığı reeldeki vurulma anları ateş efekti/metaforu ile verilmiş; vurulma anları ve vurulma eyleminin bedendeki etkisi ateş ile ilişkilendirilmiştir. Bireye kendi geçmişindeki ateş ile olan bireysel deneyimleri üzerinden acı olgusu hissettirilmeye çalışılarak seyirci ile dansçıların yansılacağı karakterler arasında duygusal empati sağlanmaya, duygudaşlık kurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda bu görseller başarılı şekilde dramatik yapıya hizmet etmiştir.

Fakat bu dijital ve görsel tasarım araçlarının kullanım şekli ve yoğunluğu olası bir tehlikeyi de içinde barındırmaktadır. O da anlatının yükünün dans adımları ve dansçının bedeninden alınarak ağırlıklı olarak görsel, belgesel malzeme üzerinden kurulması kolaylığına kaçılmasıdır. Bu da dansçı bedeninin maharetine dayanan sahneleme biçimleri karşısında bu sahneleme biçimini dezavantajlı bir noktaya düşürür. Çünkü dansçı, diğer sahneleme biçimlerinde bedeni ve eforu ile gösterinin öznesi iken bu tarz gösterilerde dansçıya ve danslara gerek kalmadan hikâyeyi tek başına anlatan görüntülerin önünde derinliğini yitirerek bir figüre dönüşür.

SONUÇ

Kendi kültürümüzün beden dilini, duygu ve düşünce anlatımını, gelişim seyrini yorum bilimsel bir tarzda, nüansı yakalayarak; Batılı olan sahne tekniklerini ustaca kullanarak sahneye aktarma amacı danslara hâkim ve sahneleme konusunda yetkinliğe sahip kişileri yeni arayışlara yöneltmiştir (Eğilmez, 2006: 98). Son zamanlarda gösteri prodüksiyonlarındaki yönelimlere bakıldığında seyircinin, dansların veya hareket cümlelerinin, anlamlı şekilde ardı ardına sıralanarak bir ahenk oluşturduğu sahnelemeler yanında bir tema çerçevesinde onu düşünsel boyuta taşıyan ya da toplumsal empati kurma konusunda özel bir amaç besleyen sahnelemeleri de talep ettiği görülmektedir. Bunun özünde daha canlı, hikâyesi bağlamında dinamik yapılar içinde halk danslarını izlemek, tanımak ve kültürünü yorumlamak isteği yattığı düşünülmektedir. Bu sahneleme; oyun müziklerinin temposu, tartımı, hareket eforları ile hissettiği, duygudaşlık kurduğu ama anlamını bilmediği, anlamlandıramadığı hareketlerin yaratılışlarındaki gizemini de çözmesine yardımcı bir sahneleme biçimidir. Diğer taraftan halk danslarının sahne sanatına dönüşmesinde sanatsal yönün nitelik kazanmasının yanında dansların gelecek nesillere doğru şekilde aktarılması ve özlerindeki anlamların dinamik şekilde korunması da gerekmektedir. Bu bağlamda bu çalışma ile incelenen dramatik yapı koreografilerin bu ihtiyaçlara cevap vermeye çalıştığı görülmektedir. Anlatıya hizmet eden her etmenin (hikâye, müzik, dansçı bedeni, mekân, zaman, ışık, dekor vb.) eşit değerde birer malzemeye dönüştüğü ve organik bir bütün sunduğu yapılar ile halk dansları hareketlerinden oluşan bir alfabe oluşturularak öz değere uygun yeni hikâyeler anlatılmaktadır. Efor değerleri, oluşum nedenleri olan özleri korunmaya çalışılmaktadır. Dramatik yapıların görünür hale getirilme stratejisi olarak kullanılan yorumlama eylemi bu koreografilere birleştirici unsurdur ve hem her bir tasarım ögesinin tasarımcısı hem de bütünde koreograf veya yönetmen için aynı şekilde geçerli oluşu gösterilerde daha kolektif ve vizyonel yaklaşımların oluşmasını sağlayarak halk danslarının özündeki zengin oluşuma paralel bir yapı sergilemektedir.

KAYNAKÇA/REFERENCES

- Akış, S. (2022). Türk Halk Oyunlarında Yapısal Analiz ve Hareket Kalıpları. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal* (15), 32 – 43.
- And, M. (2003). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ay, G. (1999). *Folklor (Halkbilimi)*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

- Bozdoğan, Ö. (2016). Türkiye’de Karadeniz Bölgesi’nde Dramatik Köylü Oyunları. *History, Art, Literature and Culture in Black Sea Region And South Caucasus (Halc)*, 1(1), 37-45. [Темірова Грушевський 2016.pdf \(donnu.edu.ua\)](https://doi.org/10.1501/TAD_0000000202)
- Eğilmez, M. (2006). *Gelenekten Geleceğe Halk Oyunları*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Ekmekçioğlu, İ., Bekar, C., Kaplan, M. (2001). *Türk Halk Oyunları*. İstanbul: Esin Yayınevi.
- Ergin, E. (1995). Türklerde Dini Danslar. *Tiyatro Araştırması Dergisi*, 12(12), 111-121. https://doi.org/10.1501/TAD_0000000202.
- Erkan. S. (2022). Benesh Yazım Sistemi ile Koreolojik Açından Bir Form Analizi: Teke Bölgesi Oyun Örneği. *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD) Eurasian Journal Of Researches In Social And Economics*, 9(3), 447-466.
- Eroğlu, T. (1999). *Halk Oyunları El Kitabı*. İstanbul: Mars Basım Hizmetleri.
- Fischer E. (1968). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. C. Çapan). İstanbul: De Yayınları.
- Kara, Ö. T. (2010). Dramanın İlk Uygulayıcıları: Türk Şamanları. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 5(2), 1180-1191.
- Karademir, A. (2015). Halk Oyunları Bayramları, *Prusa Sanat Dergisi*, (3) 30-35.
- Kasapoğlu, P. (2024). Soküm Müzelerinde Halk Danslarının Müzelenmesi: Sorunlar, Örnekler, Öneriler. *Millî Folklor*, 18(142), 86-99.
- Korad Birkiye. S. (2013). *Ritüeller ve Yaratıcı Drama*. Ankara: Pegem Yayınları.
- Köseler, K. (2006). *Hareket-Sahne ve Boyutlar* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Novack, C.J. (1988). Bedensel Devinim Kültürelidir. *Folklor Doğru*. (Çev. M. Öztürk). (59), 93-107.
- Nutku, Ö. (1990). *Dram Sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin Geleceği Kültür ve Performans Üzerine Yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Şenel. S. (1990). *Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı (Üçüncü Kitap)*. İstanbul: Levent Müzikevi Yayınları.
- Tuncay, M. (1992). *Dramatik Olan*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi G.S.F. Yayınları.