

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK HALK OYUNLARI ANABİLİM DALI**

**ANLATIMLI DANS PERFORMANSLARININ KURGUSU
DUMLUPINAR PERFORMANSI ÖRNEĞİ**

Özgür YİĞİT

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Prof. Dr. Kerem Cenk YILMAZ

HAZİRAN - 2024

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ANLATIMLI DANS PERFORMANSLARININ KURGUSU
DUMLUPINAR PERFORMANSI ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Özgür YİĞİT

Enstitü Anabilim Dalı: Türk Halk Oyunları

"Bu tez 26/06/2024 tarihinde yüz yüze olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir."

JÜRI ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Dr. Kerem Cenk YILMAZ	Başarılı
Doç. Dr. Umut ERDOĞAN	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Selami AKIŞ	Başarılı

ETİK BEYAN FORMU

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Özgür YİĞİT

26/06/2024

ÖN SÖZ

Bu yüksek lisans tezi, geleneksel danslardan beslenerek özgün çalışma arayışlarında olan koreograflar için anlatımlı dans kavramının ne kadar yararlı olabileceğini savunmak amacıyla hazırlanmıştır. Bu çalışmada, anlatımlı dans kavramı ile dans tiyatrosu ve müzikaller arasındaki farkları derinlemesine inceleyerek, bu kavramın koreografik yaratıcılığa olan katkılarını ortaya koymayı amaçladım.

Bu araştırma, geleneksel dans performanslarının estetik kaygılar göz önünde bulundurularak nasıl yapılandırıldığını ve bu yapıların nasıl değerlendirilebileceğini incelemeyi amaçlamaktadır. Tezimi hazırlarken bana katkı veren birçok kişi ve kuruma minnettarlığımı ifade etmek isterim.

Öncelikle, hayal ufkumu aydınlatan, güvenini derinden hissettiğim, bildiklerimin ve yapabildiklerimin gizli mimarı, danışmanım Prof. Kerem Cenk YILMAZ'a en samimi teşekkürlerimi sunuyorum. Onun yol göstericiliği, değerli eleştirileri ve kıymetli önerileri olmadan bu tezi hazırlamak mümkün olmazdı. Her adımda bana rehberlik eden, bana cesaret veren ve bilgeliğini cömertçe paylaşan hocam, bu çalışmanın en büyük esin kaynağı olmuştur. Kendisine sonsuz minnet ve şükranlarımı sunuyorum. Çalışma sürecimde bana destek olan, kaynak sağlayan ve çalışma ortamı sunan Sakarya Üniversitesi'ne, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi'ne ve Kütahya Kılıçarslan Anadolu Lisesi'ne teşekkür ederim. Ayrıca, araştırmam sırasında çeşitli kaynaklara erişimimi kolaylaştıran Kütahya Valiliği'ne de minnettarım.

Bu süreçte manevi desteklerini eksik etmeyen anneme, eşim Merve YİĞİT'e, bana verdikleri sevgi ve neşeyle bu zorlu süreci aydınlatan sevgili oğullarım Dora ve Sarp'a minnetimi bir borç bilirim. Onların sabrı ve teşvikleri, bu tezi tamamlamamda büyük rol oynamıştır. Son olarak, bu çalışmanın, geleneksel dansların modern dünyada nasıl anlam bulduğunu ve konumlandığını, sanatsal ifade biçimleri olarak nasıl dönüştüklerini ortaya koymasını; kültürel ve estetik bakımdan verimli bir perspektif sunarak gelecekteki araştırmalara ilham vermesini diliyorum.

Özgür YİĞİT

26/06/2024

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: DANS.....	7
1.1. Dans Kavramı	7
1.2. Bale	13
1.3. Modern Dans	14
1.4. Halk Dansları	16
2. BÖLÜM: ESTETİK, PERFORMANS, GÖSTERGEBİLİM	20
2.1. Performans Kavramı.....	20
2.1.1. Kültürel Performans	23
2.1.2. Performatif Estetik.....	24
2.1.2.1. Eylem ve Anlam	26
2.1.2.2. Söylem ve Beden Dili	26
2.1.2.3. Canlılık ve Anlıklık	26
2.1.2.4. İzleyici Katılımı	26
2.1.2.5. Cinsiyet ve Kimlik Araştırmaları.....	26
2.1.2.6. Çapraz Sanatsal İfade	26
2.1.2.7. Sosyal ve Politik Eleştiri.....	26
2.2. Estetik Kavramı	27
2.2.1. Felsefi Düşünürlerin Estetiğe Bakışı	29
2.2.1.1. Platon'un Estetiğe Bakışı.....	29
2.2.1.2. Aristoteles'in Estetiğe Bakışı	30
2.2.1.3. Plotinos'un Estetiğe Bakışı.....	31
2.2.1.4. Alexander Gottlieb Baumgarten'in Estetiğe Bakışı	32
2.2.1.5. Immanuel Kant'ın Estetiğe Bakışı.....	32
2.2.1.6. Hegel'in Estetiğe Bakışı	34
2.2.1.7. Karl Marx'ın Estetiğe Bakışı	35
2.2.1.8. Sigmund Freud'ün Estetiğe Bakışı	36

2.2.1.9. Benedetto Croce'nin Estetiğe Bakışı	37
2.2.1.10. Martin Heidegger'in Estetiğe Bakışı	39
2.2.1.11. Walter Benjamin'in Estetiğe Bakışı	40
2.2.1.12. Theodor Wisegrund Adorno'nun Estetiğe Bakışı.....	41
2.2.2. Estetik Algı.....	42
2.3. Göstergebilim	44
3. BÖLÜM: DANS GÖSTERİM YÖNTEMLERİ	55
3.1. Dans Tiyatrosu.....	55
3.2. Müzikal.....	57
3.3. Anlatımlı Dans Kavramı.....	58
3.3.1. Anlatımlı Dans ve Sinematografi	63
3.3.2. Anlatımlı Dans Uygulamaları.....	65
3.3.3. Anlatımlı Dansların Göstergebilimsel Bağlamda Değerlendirilmesi	67
4. BÖLÜM: DÜMLUPINAR PERFORMANSI ÖRNEĞİ	70
4.1. Projenin Özeti.....	70
4.2. Projenin Amacı.....	71
4.3. Konu ve Kapsamı	71
4.4. Özgün Değeri.....	71
4.5. Yaygın Etkisi	72
4.6. Yöntemi	72
4.7. İş Planı	72
4.8. Dümlupınar Performansının Estetik Algı Bağlamında Göstergebilimsel Kurgusu. 74	
SONUÇ	87
KAYNAKÇA.....	91
EK	98
ÖZ GEÇMİŞ	126

ÖZET	
Başlık: Anlatımlı Dans Performanslarının Kurgusu Dumlupınar Performansı Örneği	
Yazar: Özgür YİĞİT	
Danışman: Prof. Kerem Cenk YILMAZ	
Kabul Tarihi: 26/06/2024	Sayfa Sayısı: iv (ön kısım) + 97 (ana kısım) + 28 (ek)
Bu tez, anlatımlı dansların estetik algı ve göstergebilimsel kurgu üzerinden incelenmesini konu alır. Özellikle, Türk kültürüne özgü geleneksel dansların, sahne sanatları içindeki yerinin ve bu dansların kültürel iletişimi nasıl şekillendirdiğinin derinlemesine bir analizini sunar. Çalışma, Dumlupınar Meydan Muharebesi'nin anlatıldığı bir sahne performansı örneği üzerinden, bu dansların tarihsel ve kültürel bağlamlarını, sembol ve metafor kullanımlarını ve seyirci üzerindeki duygusal etkilerini ele alır. Tezde, geleneksel dansların ve tiyatronun birleştiği noktalarda, estetik algının nasıl zenginleştirildiği ve izleyici ile nasıl güçlü bir bağ kurulduğu incelenmiştir. Ayrıca, modern sahneleme teknikleri ile geleneksel unsurların entegrasyonunun, performansın görsel ve duygusal etkinliğini nasıl artırdığı üzerinde durulmuştur. Tez, sinematografik unsurların kullanımıyla dans tiyatrosunun anlatım gücünü nasıl artırdığına dair detaylı bir değerlendirme yapar. Sonuç olarak, bu çalışma, anlatımlı geleneksel dansların, kültürel mirasın korunması ve geleceğe taşınması açısından ne denli önemli bir rol üstlendiğini ve modern sahne sanatları içinde nasıl yeniden canlandırılabilceğini ortaya koymaktadır. Geleneksel dansların çağdaş dünya içinde nasıl bir anlam ve yer bulduğunu ve sanatsal ifade biçimleri olarak nasıl evrildiğini ele alarak, kültürel ve estetik açıdan zengin bir perspektif sunar.	
Anahtar Kelimeler: Estetik, Performans, Dans, Göstergebilim, Kurgu	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Editing of Narrative Dance Performances Example of Dumlupınar Performance	
Author of Thesis: Özgür YİĞİT	
Supervisor: Prof. Kerem Cenk YILMAZ	
Accepted Date: 26/06/2024	Number of Pages: iv (pre text) + 97 (main body) + 28 (add)
This thesis focuses on the examination of narrative traditional dance through the lens of aesthetic perception and semiotic construction. Specifically, it presents an in-depth analysis of traditional dances unique to Turkish culture, exploring their place within the performing arts and how these dances shape cultural communication. The study uses a stage performance example depicting the Dumlupınar Battle to analyze the historical and cultural contexts of these dances, their use of symbols and metaphors, and their emotional impact on the audience. The thesis investigates how aesthetic perception is enriched and how a strong connection with the audience is established at the intersection of traditional dance and theater. It also emphasizes how the integration of modern staging techniques with traditional elements enhances the visual and emotional effectiveness of the performance. The thesis provides a detailed assessment of how the use of cinematographic elements increases the narrative power of dance theater. In conclusion, this study highlights the critical role of narrative traditional dances in preserving and transmitting cultural heritage and how they can be revitalized within modern performing arts. By examining how traditional dances find meaning and place in the contemporary world and how they have evolved as artistic expressions, the thesis offers a rich cultural and aesthetic perspective.	
Keywords: Aesthetics, Performance, Dance, Semiotics, Fiction	

GİRİŞ

Herkesin; kendi alanının dışındaki insanlara, kendi alanının gerekli bilgisini vermesi gerektiğini ve böylece bu alışverişin yeni gelecek nesillerde daha polimat (hezarfen) tarzındaki insanların artırılması gerektiğini düşünüyorum. Çünkü çağımızın sorunları çok karmaşık, standart uzmanlık alanları yetmiyor. Bizlerde kendi alanımız olan Türk Halk Oyunlarında yeni fikirler oluşturabilmek için, birçok disiplinden elde ettiğimiz verileri bir araya koymamız lazım. Bu açıdan çok katmanlı sanat eserlerini oluşturmak ve anlamlandırmak istiyorsak; "multidisipliner" bir bakış açısının şart olduğu görüşündeyim. Dansların sahnelenmesi sürecinde estetik algı ve göstergebilimsel kurgu en verimli şekilde nasıl birleştirilebilir sorusuna cevap arayan bu çalışmada, özellikle Türk kültürüne özgü anlatımlı danslar, sahne sanatları içinde nasıl konumlanabilir ve bu danslar kültürel iletişimi nasıl şekillendirebilir? Belirli bir alana sıkışan, alımlayıcılara yeni ifade biçimleri sunmaya çalışan gerek modern gerekse de geleneksel dans yönetmenlerinin bu arayışlarına katkı sunmak amacıyla, anlatımlı dans formunun "Dumlupınar Performansı" örneği üzerinden nasıl kurgulanabileceğini aktarmaya çalıştık.

Araştırmanın Konusu

Bu yüksek lisans tezinin araştırma konusu, geleneksel danslardan beslenerek özgün çalışma arayışlarında olan koreograflar için anlatımlı dans kavramının yararlarını incelemektir. Anlatımlı dans, estetik performans ve göstergebilimsel kurguya dayanan multidisipliner bir sahne performansı olarak tanımlanmakta ve bu çalışmada dans tiyatrosu ile müzikallerden nasıl ayrıldığı detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

Araştırmanın temel amacı, anlatımlı dans kavramının koreografik yaratıcılığa olan katkılarını ortaya koymak ve Dumlupınar performansı gibi örnekler üzerinden bu kavramın somut uygulamalarını incelemektir. Bu bağlamda, estetik performans, sinematografi ve göstergebilimsel unsurların anlatımlı dans içindeki rolü ve bu rolün koreografların özgün çalışmalarına nasıl ilham verebileceği araştırılmaktadır.

Bu çalışma, dans sanatı ve koreografi alanında yeni ve yenilikçi yaklaşımlar geliştirmek isteyen koreograflar için önemli bir kaynak olmayı hedeflemekte ve anlatımlı dansın sunduğu olanakları detaylı bir şekilde analiz ederek, bu performans türünün sanatsal ve yaratıcı süreçlere olan katkılarını vurgulamaktadır.

Araştırmanın Amacı

Geleneksel dansların sahnelenmesinde göstergebilimsel kurgu, estetik algıyı zenginleştirerek izleyiciyle daha kuvvetli ve yoğun bir bağlantı oluşturur. Dumlupınar Meydan Muharebesi'ni anlatan bir sahne performansı örneği üzerinden, bu dansların tarihsel ve kültürel bağlamları, sembol ve metafor kullanımları ile seyirci üzerindeki duygusal etkilerinin analizi, bu hipotezi destekleyecektir.

Araştırmanın amacı, anlatımlı dansların göstergebilimsel kurgusunun estetik algı bağlamında nasıl tahlil edilebileceğini göstermek ve bu tür bir analizin, dansın anlamını ve izleyiciler üzerindeki etkisini daha iyi kavramamıza nasıl yardımcı olabileceğini açıklamaktır. Ayrıca, bu çalışma, göstergebilimsel yaklaşımların sanatsal ifade, kültürel ve performatif estetik gibi unsurların kültürel anlam üretimindeki rolünü vurgulayarak, bu teorilerin pratik uygulamalarını detaylandırmayı hedeflemektedir. Performans sanatlarında estetik algılamının nasıl manipüle edilebileceği ve sanatçıların bu algıları nasıl şekillendirilebileceğini teorik ve pratik olarak ele alarak alanyazına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın usulü, literatür taraması ve göstergebilim teorilerinin seçilen dans performansları üzerinden uygulanabilirliğinin analizini içermektedir. Bu analizler, dansın her yönünü göstergebilimsel açıdan incelemeyi ve bu incelemelerin estetik anlamlandırma süreçlerine katkısını değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu tez çalışmasının nitel araştırma yöntemlerinden göstergebilim analizini ortaya çıkarmıştır. Dumlupınar Performansı detaylı bir şekilde incelenmiş, performansın koreografisi, müziği, kostümü ve sahne planı gibi çeşitli unsurların estetik algı üzerindeki etkileri gözlemlenmiştir.

Araştırmanın Yöntemi

Bu yüksek lisans tezinde kullanılan araştırma yöntemi, nitel araştırma yaklaşımına dayanmaktadır. Anlatımlı dans, dans tiyatrosu ve müzikaller ile ilgili mevcut literatür taranarak, bu kavramların tanımları, özellikleri ve karşılaştırmaları incelenmiştir. Bu kapsamda, akademik makaleler, kitaplar, tezler ve ilgili diğer kaynaklar detaylı bir şekilde analiz edilmiştir. Literatür taraması, araştırmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak ve araştırma sorularına yanıt aramak için temel oluşturmuştur. Dumlupınar performansı örneği üzerinden bir vaka analizi yapılmıştır. Bu analiz, performansın estetik ve

göstergebilimsel yönlerini incelemek ve anlatımlı dans kavramının somut bir örneğini sunmak amacıyla gerçekleştirilmiştir. Performansın çeşitli unsurları (koreografi, sahne tasarımı, müzik, kostüm vb.) detaylı bir şekilde incelenmiş ve bu unsurların anlatımlı dans kavramı ile nasıl ilişkilendirilebileceği değerlendirilmiştir.

Bu tez çalışması, dört temel bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde, dans kavramı çeşitli açılardan ele alınmaktadır. Bu bölümde, dansın tanımı ve önemi üzerinde durulurken, Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın "Raks Hakkında" adlı yazısından yararlanılmıştır. Dansın, müzik temposuna uygun olarak yapılan ve estetik önem üstlenen düzenli vücut devinimleri olduğu belirtilir. Ayrıca, dansın insanlık tarihi boyunca birçok medeniyette ve kültürde önemli bir yeri olduğu vurgulanmakta ve sosyal, ritüel ve iletişim aracı olarak kullanıldığına değinilmektedir.

Dansın, mimari ve plastik sanatlar gibi alan içinde bir düzen oluşturduğu ve zaman ritminden yararlanarak bir zaman-mekân sanatı olduğu ifade edilir. Ayrıca, dansın sadece teknik bir beceri olmanın ötesinde, bir toplumun kültürel ve sosyal yapısını yansıtan, duygusal ve toplumsal ifade biçimleri sunduğu anlatılır. Dansın, hem birey hem de toplum için çok çeşitli işlevlere sahip olduğu ve medeniyet düzeyi ile ters orantılı bir öneme sahip olduğu tartışılır. Bölüm, dansın hem estetik hem de toplumsal bir değer olarak ele alınmasının gerekliliğini ortaya koyar.

İkinci bölümde estetik kavramının felsefi temellerini ve sanat üzerine etkilerini detaylı bir şekilde ele alır. Estetik, güzellik ve sanatsal deneyimlerin algılanışını incelerken, orantı, simetri, uyum gibi ölçütler üzerinden sanatsal disiplinlere etkisini tartışır. Farklı düşünürlerin estetik anlayışlarına yer verilirken, estetiğin tarihsel ve kültürel bağlamdaki evrimi üzerinde durulur.

Estetik algı kısmında, sanat, doğa veya tasarım gibi çeşitli unsurların nasıl algılandığı ve değerlendirildiği üzerinde durulur. Bu algının, kişisel ve kültürel etkilere bağlı olarak nasıl değişebileceği incelenir.

Felsefi düşünürlerin estetik algısına bakışları alt başlığı altında, Platon'dan Adorno'ya kadar birçok filozofun estetik üzerine düşünceleri ele alınır. Her bir düşünürün estetiğe katkıları ve sanat üzerine teorileri, estetik kavramının daha iyi anlaşılmasını sağlar. Örneğin, Platon güzelliği idealar ile ilişkilendirirken, Kant estetiği güzelin evrensel hoşlanma uyandırması gerektiğini savunur. Adorno ise sanatın toplumsal yapıları yansıtmaya kapasitesine odaklanır.

Bölüm, estetik kavramının çok katmanlı yapısını ve sanatla olan iç içe geçmiş ilişkisini, felsefi ve teorik bakış açılarıyla derinlemesine inceler.

"Performans" kavramına odaklanır ve performansın bilim ve sanat alanlarında nasıl geniş bir yer edindiğini ele alır. Performans, genellikle bir bireyin veya grubun belirli hedeflere ulaşma yeteneği olarak tanımlanır ve etkileşimli bir süreç olarak kabul edilir. Bu bölümde, performansın sadece sanatsal bir olay değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal bağlamlarda değerlendirilmesi gereken karmaşık bir fenomen olduğu vurgulanır.

E. Goffman'a göre performans, bir kişinin diğerleri tarafından gözlemlendiği süre içinde gerçekleştirdiği ve izleyiciler üzerinde etkisi olan tüm faaliyetlerdir. Performansın günlük yaşamda rutin davranışlar olarak da görülebileceği, topluluk içinde icra edilen davranışların da performans olarak kabul edilebileceği anlatılır.

Bölüm, Richard Schechner'ın performans teorisine de değinir. Schechner, performansı, yazılı olmayan deneyimler aracılığıyla birikmiş olan "repertuar" kavramı üzerinden açıklar ve performansın, toplum bilimleriyle sanat arasındaki bağlantıları güçlendirme potansiyeline sahip olduğunu savunur. Ayrıca, performansların, kültürel performanslar aracılığıyla bir topluluğun kültürel kimliğini ve değerlerini yansıttığı ve toplumsal hafızayı şekillendirdiği vurgulanır.

Performatif estetik kavramı üzerinde durulur. Bu kavram, performansın sadece bir şeylerin temsilcisi değil, aynı zamanda kendi içinde anlam taşıyan bir etkinlik olduğunu vurgular. Performatif estetik, sanatın anlamını, etkileşimini ve toplumsal rolünü sorgulayan postmodern sanat ve düşünce altında gelişmiştir ve izleyicinin performansa aktif katılımını teşvik eder.

Bölüm, göstergebilim üzerine yoğunlaşarak, göstergebilimi tanımlıyor ve temel kavramlarını açıklıyor. Gösterge, gösteren ve gösterilen olmak üzere üç temel kavram üzerinden ilerliyor. Göstergebilim, göstergelerin anlam taşıma, iletim ve kültürel bağlamlarda değişim süreçlerini inceleyen bir disiplin olarak tanımlanır. Charles Peirce'in semiyotik triad modeli ve diğer düşünürlerin göstergeler üzerine yaptıkları çalışmalar, göstergelerin dil, semboller, işaretler gibi çeşitli biçimlerde nasıl işlediğini anlamamıza yardımcı olur.

Metin, göstergelerin toplumsal kabul ve anlaşmanın önemini vurgular ve göstergebilimin, göstergeler aracılığıyla anlamın nasıl yaratıldığını detaylı bir şekilde ele alır. Ayrıca,

göstergebilim alanındaki çeşitli yaklaşımlar ve metodolojiler, göstergebilimin dilin ötesine nasıl genişlediği ve farklı gösterge sistemlerinin nasıl incelendiği tartışılır.

Son olarak, göstergebilim, göstergelerin anlam yaratma süreçlerini, gösterge dizgeleri ve sembolizm üzerinden ele alarak, kültürel ve toplumsal bağlamlarda göstergelerin nasıl farklı anlamlar kazanabildiğini gözler önüne serer. Bu bölüm, göstergebilimin geniş kapsamını ve toplum içindeki işlevsel önemini ortaya koyar.

Dördüncü bölümde, "Dumlupınar Performansı" adını taşıyan, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi ve Kütahya Kılıçarslan Anadolu Lisesi tarafından düzenlenen, Başkomutanlık Meydan Muharebesi'ni anlatan bir performansın detaylarını sunuyor. Bu performans, Kütahya Dumlupınar Üniversitesinin 25. yıl dönümü kutlamaları kapsamında gerçekleştirilmiş ve Prof. Arif Kolay'ın projeyi yönettiği, Özgür Yiğit'in ise genel sanat yönetmenliğini üstlendiği multidisipliner bir yapıda sahnelenmiştir. Performans, drama, dans, canlı müzik gibi çeşitli sanatsal öğeleri içermekte ve toplamda sekiz ana tema üzerine kurulu on yedi sahneden oluşmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Bu tezin temel argümanı, anlatımlı dans kavramının, koreografların geleneksel danslardan beslenerek özgün çalışma arayışlarında daha yararlı olabileceğidir. Bu bağlamda, anlatımlı dansın estetik ve göstergebilimsel boyutları, koreografik yaratıcı süreçlere yeni bir perspektif sunabilir. Dumlupınar performansı gibi örnekler, bu kavramın somut uygulamalarını göstererek, dans sanatında yeni ve yenilikçi yaklaşımların gelişmesine katkı sağlayabilir.

Anlatımlı dansın, dans tiyatrosu ve müzikallerden farklı olarak, estetik performans ve göstergebilimsel kurguyu içermesi, bu performans türünün multidisipliner bir yapıya sahip olmasını sağlar. Bu çok yönlülük, hem sanatçılar hem de izleyiciler için zengin ve derinlemesine bir deneyim sunar.

Sonuç olarak, bu tez, anlatımlı dans kavramının koreografik yaratıcı süreçlerdeki önemini vurgulamakta ve bu alandaki boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Koreograflar, bu yeni perspektifi benimseyerek, geleneksel danslardan beslenirken aynı zamanda özgün ve yenilikçi çalışmalar yaratabilirler.

Bu yapı, tezin ilerleyen bölümlerinde daha detaylı olarak ele alınacak konulara zemin hazırlamaktadır. Bu yönüyle "Dumlupınar Performansı" örneği üzerinden bir case study

sunmaktadır; bu teorilerin sanat ve kültürel pratikler üzerindeki geniş çaplı etkileri değerlendirilmektedir. Son olarak, performansın estetik ve göstergebilimsel kurgusu incelenerek, kullanılan sanatsal öğelerin ve göstergelerin izleyici üzerindeki etkisi değerlendirilmektedir.



1. BÖLÜM: DANS

1.1. Dans Kavramı

Çeşitli dillerde kullanımı bulunan dans, dilimize latince'den gelmiş olup, İngiliz dilinde "dance", Almanca'da "tanz", Fransızca dilinde de "danse" olarak ifade edilen dansın muhtelif tanımları şöyledir:

"Türk Dil Kurumu'na göre dans, müziğin ritmine uygun olarak yapılan ve estetik değere sahip olan düzenli vücut hareketleridir" (TDK, 1998: 527).

Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın "Raks Hakkında" adlı yazısı, Türk tarihi içinde dans konusunun ele alındığı, ulaşılmış ilk metin olma özelliğini korumaktadır. Bu yazı, 1900 yılında Nevşâl-i Âfiyet adlı yıllıkta yayımlanmıştır. Osmanlı döneminde yaşamış bir yazar, şair ve siyasetçi olan Rıza Tevfik Bölükbaşı; "Raks Hakkında" yazısında, dansın tarihi ve kültürel önemine dair düşüncelerini paylaşmış, özellikle farklı topluluklardan medeniyetlere kadar dansın yaygınlığına ve önemine vurgu yapmıştır. Türk dans kültürü ve tarihine dair önemli bir kaynak olan yazıda dans hakkında şu ifadeler yer verilmiştir:

"Bölükbaşı'na (1900) göre, dans doğal, kadim ve evrensel bir faaliyettir. Düzenli ve benzer hareketlerin icrasından ibaret olan dans, insan topluluklarının hemen hemen hepsinde mevcuttur. Giysi giymeyi bilmeyen veya medeni bir insan gibi yürüyemeyen vahşiler bile dans etmeyi bilirler ve belirli kurallara tabi olan, uyumlu müzikleri vardır. Vahşi kabilelerde dans, savaştan ve yağmadan sonra en önemli ve dikkate değer faaliyetlerden biridir. Vahşi topluluklar için dansın önemi, medeni toplumlarda görülmemiştir. Medeniyetin ilerlemesiyle birlikte sanatsal faaliyetler gelişmiş olsa da dansın toplumsal hayattaki yeri ve önemi azalmıştır. Vahşi toplulukların çoğunda ise dans, en önemli faaliyetlerden biridir ve her türlü hayat olayını taklit eden bir ifade biçimidir. Dans, savaştan avcılığa, evlilikten doğuma, ateş yakmaktan yılan avlamaya kadar her şeyi taklit eder" (çev. Uçman, 1982).

Dans, mekân, zaman ve beden etkileşimiyle şekillenen karmaşık bir sanat formudur.

"Gürey ve Adıgüzel'e göre, dans mekân, zaman ve beden gibi unsurlardan oluşur. Dans, genellikle ritmik vuruşlar ve müzikle uyumlu olsa da, işitsel eşlik olmadan da bağımsız bir sanat olarak var olabilir. Aynı zamanda, dans mimarlık ve plastik sanatlar gibi mekân içinde bir düzen oluşturur ve mekânsal ritmi kullanır. Müzikte olduğu gibi, dans da zaman içinde düzenlenen bir sanattır ve zaman ritminden yararlanır. Bu nedenle, dans hem görsel hem de işitsel ritmi kullanan bir zaman-mekân sanatıdır" (Gürey, Adıgüzel, 2013: 27).

Adıgüzel'in tanımlamasına göre dansın temel bileşenleri; hareket, ritim, müzik ve estetikdir. Bu birleşiminden oluşan sanatsal ifade biçimi belirli bir düzen içinde, genellikle müzik eşliğinde, ritmik ve estetik bir şekilde hareketin desteklenmesini içerir. Bu durumda dans, kültürler arasında farklılıklar gösteren çeşitli türleri, tarzları ve formları bünyesinde barındıran bir sanat dalıdır diyebiliriz.

Dans, insanlık tarihi süresince birey ve toplumların yaşamında mühim bir rol oynamıştır. Başlangıçta, insanoğlunun ilahi güçlerle iletişimini güçlendirmek ve bu güçlere kendini beğendirmek amacıyla ortaya çıkan dans, zamanla farklı işlevler üstlenmiştir. Tarihsel süreç içerisinde, insanın doğa, diğer kişiler ile toplumla olan iletişimini ifade etme aracı olarak dans, kültürel ve sosyal bir fenomen haline gelmiştir.

"Dans, insanlık tarihi kadar eski olup birey ve toplum yaşamında birçok işlev üstlenmiş ve çeşitli amaçlara hizmet etmiştir. Başlangıçta insanın ilahi güçle olan iletişimini güçlendirmek ve bu güce kendini beğendirmek amacıyla kullanılan dans, tarih boyunca insan-ilahi güç iletişiminden insan-doğa, insan-insan ve insan-toplum iletişimlerine kadar genişlemiştir. Dans, sanatın en etkileyici dallarından biri olarak insanın kendiyle yüzleşmesine olanak tanır ve bunu en etkili ve soluk kesici şekilde gerçekleştirir. Diğer sanat dallarıyla karşılaştırıldığında, sanatçının bedenini en fazla kullandığı sanat dalı olarak dans, bu nedenle özel bir statüde değerlendirilmelidir" (Akgül, 2014: 57).

Sanatın en etkileyici dallarından biri olan dans, insanın kendiyle yüzleşmesine ve içsel duygularını en etkili haliyle ifade etmesine imkan tanır. Diğer sanat dallarından farklı olarak, sanatçının bedenini en çok kullandığı sanat birimi olarak nitelendirilen dans, bu özelliği ile özel bir statüde değerlendirilmelidir.

"İnsanlık tarihi boyunca dans, tüm çağları sembolize eden ve karakterize eden bir unsur olmuştur. Dansın gelişimi, teknikler ve formlarla değil, insanlığın idealleri ve duygularının değişimiyle ilişkilidir. Tarihçilerin dansı görmezden gelmeleri, dans hakkında bilgi toplamanın ve araştırma yapmanın zorluğundan kaynaklanmaktadır. Dans, her yerde var olan bir olgudur. En ilkel insan bile dünyasını anlatmak için dansa başvurmuş, düşünce ve duygularını ritmik veya ritmik olmayan hareketlerle ifade etmiştir. Bu nedenle, dansı sosyal bilimler kapsamında araştırmanın ve gerçek bilgi toplamanın zorluğu daha iyi anlaşılabilir. Buna rağmen, ilkel insanın yaşamında neredeyse bir gereklilik olan dansın, zamanla çeşitli formlar alarak dünyanın farklı yerlerinde devam ettiği bilinmektedir" (Günsür, 1988:11).

"Ritmin kullanıldığı tören veya toplanmaların açılışında sabit duran insan, trans durumuna geçtikten sonra ritmin tekrarlarına bedensel katılımlarda bulunuyorlardı. Oturarak katıldıkları bu ritmik hareketlere, genellikle omuz ve baş gibi üst beden bölgeleri eşlik ediyordu. Trans durumu ilerledikçe bedenin ritmik salınımları artıyor ve sert vurgulamalar belirginleşiyordu. Başlangıçta sadece üst bedenle yapılan bu ritmik hareketler, zamanla tüm bedene yayıldı. İletişim aracı olarak bedenini kullanmaya alışık olan insanlar, ritimle hareket etmede zorlanmadılar. Böylece insanlık, sonradan dans olarak adlandırılacak yeni bir kavramla tanıştı" (Çiğdem, 2003: 10).

"Dans, anlamlı bir diyalog gibi işlev görebilen bir semiotik sistem veya paralinguistik bir ifade biçimi olabilir. Ancak, dans herkes için aynı iletişim aracı olmayabilir; kültür içinde farklı anlamlar taşıyan sembollere dayanabilir. Ayrıca, dans bazen dansçının yaşı, cinsiyeti, mesleği veya siyasi grubuna bağlı olarak özel anlamlar da taşıyabilir" (Hanna, 1988: 40-43).

"Sanatsal bir form olarak dans, beden aracılığıyla ifade edilir. Bu, aynı zamanda toplumlar arasında bir iletişim biçimi oluşturur, çünkü dans, sözel ifadeye ihtiyaç duymayan etkili bir iletişim aracı olma özelliğine sahiptir. Ayrıca, dans kültürel bir miras olarak da önem taşır" (Adıgüzel, Lumalı, 2020: 16).

"Doğaçlama dans, dansçıların planlama yapmadan ve önceden belirlenmiş bir koreografi olmadan, anında ve kendiliğinden hareket etmelerine dayanır. Bu dans türü, dansçıların duygu, ritim, müzik veya çevre gibi dış etkenlere dayanarak doğaçlama yapmalarını içerir. Doğaçlama dans, dans dünyasında çeşitli disiplinler ve performans sanatlarında yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Hem bireysel dansçılar hem de gruplar, doğaçlama dansı yaratıcılık ve ifade özgürlüğü açısından değerli bir araç olarak kabul ederler" (Yılmaz, 2023: 21).

"Çiğdem'e göre; dans, insanların toplumsal yararlar için iletişimde kullandıkları hareketleri, büyüsel amaçlarla trans haline geçirmesi, bireyler arası bağı güçlendirmesi ve ritimle düzen sağlamasıyla oluşan bedensel faaliyetlerdir" (Çiğdem, 2003: 14).

Koçkar, dansı; "İnsanın hareket yeteneğini sanatsal kaygılarla, müzik ve ritim eşliğinde en yüksek seviyeye çıkarması olarak tanımlar" (Koçkar, 1987: 15).

Karaburun'un aktardığına göre, "Novack (1990), bir dans karakterinin yaşayan insan bedenlerinde dile geldiğini belirtir. Bu nedenle, sadece adımların, omuz titreyişlerinin ve mimiklerin öğrenilmesinin yetersiz olduğunu vurgular; çünkü dans, hem kültürel bir arka planın hem de bireysel bir iç dünyanın ürünüdür" (Karaburun, 2013: 83).

"İstek, dansın dansçının vücudunda hayat bulduğunu belirtir. Dansçı, dans adımını aslına uygun biçimde ve kendi vücuduna yakışacak şekilde icra ettikçe, iç dünyasındaki duygu yoğunluğunu seyirciye aktarır. Dansın düzen demek olduğunu ifade eden İstek, vücudun icra esnasında aldığı duruş pozisyonunun, seyirciye adımdan çok daha fazlasını anlattığını ve dansçının aldığı hazzın seyirciye yansıdığını vurgular" (İstek, 2013: 190). Ekmekçioğlu, Bekar ve Kaplan'a göre, "dans, sanatsal ve kültürel bir fenomen olarak dünyanın dört bir yanında çeşitli biçimlerde varlığını sürdürmektedir. Tarih boyunca dans, öncelikli olarak dinsel ve toplumsal amaçlara hizmet etmiştir. John Marfin'e göre, dans eylemi, dışarıdan nasıl görünürse görünsün, esasen duyguların hareket yoluyla dışa vurulmasıdır ve bu dışavurum her zaman akılcı yollarla açıklanamaz" (Ekmekçioğlu, Bekar, Kaplan, 2001: 15-16).

Akgül'e göre, "dans, toplumsal ve kültürel yaşamın derinliklerinde yalnızca insan tarafından ve insana ait bilişsel ve duygusal zekânın ürünü olan yeteneklerden biri olarak, insanoğlunun yaşantısına olumlu katkılar sunmuştur. Toplumsal bellek işlevi gören dans, içsel bir itki olarak toplumsal kimliğin gerçek yönlerini tüm açıklığıyla yansıtmaya yeteneğine sahiptir ve toplumların kültürel donanımlarının bir bileşeni olarak genel yapıya ilişkin bilgi aktarımı yapabilecek potansiyeliyle tarihsel sürece tanıklık etmiştir" (Akgül, 2013: 106).

İstek; "dansın eğlence amacıyla ilk defa M.Ö. 3000 yılında Antik Mısır'da ortaya çıktığını belirtir. Dansın estetik açıdan değer kazanması ise Antik Yunan dönemine dayanmaktadır. Ayrıca, o dönemde dans askerlerin eğitimi için de kullanılmaktaydı (M.Ö. 3000-1400). Ortaçağ ve Rönesans dönemlerinde, Hristiyanlığın yayılmasıyla birlikte kilise ayinlerinde dans edilmesi ve zamanla bu anlayışa karşı çıkış gibi faktörler görülmüştür" (İstek, 2013: 187).

"Anadolu'da dans geleneğinin çok eski olduğunu belirtir. Daha sonraki uygarlıkların resimlerinde, heykellerinde ve duvar kabartmalarında bu geleneklerin sürdürüldüğüne dair ipuçlarına rastlanabileceğini ifade eder" (And, 1964: 7-8).

"Avrupa'nın farklı folklorik özelliklerine sahip uluslarının ortak ve evrensel salon oyunları olan danslar, anonim halk müziği yerine bireysel yaratımlara dayalı bestelerle eşlik edilir. Dans, 'halk oyunu' terimiyle tamamen zıttır ve doğuşundan itibaren folklorun 'halk' kavramıyla ilgisi yoktur. Bu danslar, salonlar ve aristokratlar için anonim halk müziği dışında kalan bireysel yaratımlara dayalı bestelere estetik anlam kazandıran oyunlardır" (Öngel, 1992: 12-13).

"Dans anlamındaki oyun kavramı, eski çağlardan beri insan hayatında önemli bir yere sahiptir. Mağara insanların, yaban hayvanlarından korunmak, avlanmak ve savaşmak zorunda oldukları zorlu bir yaşam sürdüğünü ifade eder. Bu tehlikeli mücadelelerden zaferle dönen insanlar, sevinçlerini tepinerek, sıçrayarak ve coşkulu hareketlerle kutlamaktan büyük keyif alıyorlardı. Bu, oyunun ilkel şeklidir. Daha sonra, oyunu oluşturan duygular çeşitli olaylarla gelişip müzikle bütünleşerek düzene girmiş ve farklı türler ortaya çıkmıştır" (Ataman, 1977: 7).

"Plehanov, sanatın oyundan doğduğunu savunur. Ancak bu oyun, zannedildiği gibi gerekçesiz ve faydasız bir eğlence değildir; toplumsal bir faydası vardır. İlkel toplumlarda oyun, bireyleri gelecekteki görevlerine hazırlar" (İnce, 1988: 140).

"Oyun, özgürce kabul edilen ancak bütünüyle emredici kurallara elverişli olarak belirli zaman ve mekân sınırları dâhilinde gerçekleştirilen, kendi içinde bir amaca sahip olan ve bir gerilim ve sevinç duygusuyla alışılmış hayattan farklı kılma şuurunun eşlik ettiği, öznel bir eylem veya faaliyettir" (Huizinga, Çev. Kılıçbay, 2006: 32).

"İlkel dönemdeki insanların günlük yaşamlarının bugünkü kadar geniş ve detaylı olmadığını belirtir. Bu insanlar, genellikle avlanma, yiyecek toplama, barınma, ateş yakma, savaşma ve ölüm gibi doğayla ilgili konulara odaklanmışlardı. Anlatım dilinin olmadığı bu dönemlerde, inandıkları soyut, somut ve doğaüstü güçlere olan şükran ve minnettarlıklarını dans yoluyla ifade ediyorlardı" (Gülbeyaz, 2018: 73).

"Modernizmden önce dans "gelenğin temsili" iken, modern dönemde "gelenğin manipülasyonu" haline gelmiştir. Postmodern dönem ile birlikte standardizasyona karşı görüş ortaya çıkmıştır. Bu görüş, günümüzde geleneksel dansların, kentsel ve yerel performans ortamlarının vazgeçilmez unsurları olarak sosyal yaşamın sanatsal uygulamaları arasında etkili oluşu ile paralellik göstermektedir. Bütün bu tanımlar sentezlenerek dansın; insanın duygu ve düşüncelerini anlatabilmesi için, toplumda anlam içeren hareketlerden oluşan, estetik ve ritmik özelliğe sahip kültürel kinestetik davranış olduğu söylenebilir" (Özbilgin, 2020: 42-45)

"Dans sahneye taşındığında sanatsal bir nitelik kazanır. Bu durumda, sahne sanatları arasında yer almalı veya öyle değerlendirilmelidir. Sanatta sürekli veya bağımsız bir gelişim mevcuttur" (Türkoğlu, 1988: 206).

"Türkiye'de dans sanatı eğitimi 1948 yılında klasik bale eğitimi ile başlamıştır. 1958 yılında Devlet Tiyatrosu Müdürlüğü bünyesinde bir Bale Topluluğu kurulmuş ve ilk tam temsil olan Coppelia'nın sahnelenmesi 1961 yılında gerçekleşmiştir. Ancak, Devlet Opera ve Balesi'nin resmi olarak kuruluşu 1969 yılına dayanmaktadır.

Türkiye'de geleneksel dans formunu kullanan ilk resmi performatif topluluk ise 1975 yılında kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğudur. Halk dansları, Cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren Halk Evleri ve Köy Enstitüleri tarafından başlatılan eğitim çalışmalarında önemli bir yer tutmuştur. Halk danslarının, klasik bale formunda sanatsal bir dans eğitimi altyapısına sahip olması ise 1985 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Konservatuarı bünyesinde kurulan Türk Halk Oyunları Bölümü'nün açılmasıyla mümkün olmuştur” (Adıgüzel, Lumalı, 2020: 26).

"Dans sanatı, tüm toplumların kültürlerinde içsel olarak yaşadıkları ve sanat içeriği taşıyan bir kültürel unsurdur. Bu kültürel unsur aynı zamanda bir dil niteliği taşır. Toplumlar, dans sanatını bazen ritüellerinde, eğlencelerinde ve sosyo - kültürel sosyo - ekonomik süreçler sonucunda bireysel kazanımlar için kullanmışlardır. Bu durumda, dans sanatının eğitim-öğretim sistemine dahil edilmesinin gerekliliği ortaya çıkmıştır” (Elyagutu, 2016: 99).

Dans, çeşitli türleri ve tarzları içeren geniş bir yelpazede ifade bulan bir sanat formülüdür. Türler, kültürel farklılıklar, bireysel tercihler ve zaman içindeki değişikliklere bağlı olarak çeşitlilik gösterir.

Dansın bu çeşitli yönleri ve ifade ediliş biçimleri, kavramın geniş bir spektrumda anlam bulmasını sağlar. Herkes için değişik bir mana ifade edebileceği gibi, kişisel, kültürel veya sanatsal bağlamda çeşitli roller üstlenebilir.

Dans, insanlık tarihinin en eski ve evrensel sanat formlarından biridir. Hem bireysel hem de toplumsal ifade biçimi olarak, dans çeşitli kültürlerde farklı işlevler üstlenmiştir. Tarih boyunca dinsel ritüellerden toplumsal kutlamalara, bireysel duygusal dışavurumdan eğlenceye kadar geniş bir yelpazede yer bulmuştur. Bu çok yönlülük, dansın sanatsal, kültürel ve sosyal bir dil olarak gücünü ortaya koyar.

Dans, bedensel hareketlerin estetik bir düzen içerisinde ritmik olarak gerçekleştirilmesiyle ortaya çıkar. Bu hareketler, belirli bir müzik temposuna ya da ritme uyum sağlayarak estetik bir bütünlük oluşturur. Ritmik ve estetik açıdan düzenli vücut hareketleri, dansın temel unsurlarını oluşturur ve bu unsurlar toplumların kültürel mirasında önemli bir yer tutar. Dansın dili, sözcüklere ihtiyaç duymadan duygu ve düşünceleri ifade edebilir, bu da onu evrensel bir iletişim aracı haline getirir.

Sanatsal ve kültürel bir fenomen olarak dans, farklı toplumlarda çeşitli biçimlerde ortaya çıkmış ve gelişmiştir. Örneğin, Batı'da klasik bale ve modern dans formları büyük önem kazanırken, Asya'da geleneksel danslar ve ritüeller önemli bir yer tutmuştur.

Türkiye'de ise hem klasik bale eğitimi hem de geleneksel halk dansları, dans sanatının zenginliğini ve çeşitliliğini yansıtmaktadır. 1948'de başlayan klasik bale eğitimi ve 1975'te kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğu, Türkiye'de dans sanatının gelişimine katkıda bulunmuştur.

Dansın eğitim sistemi içinde yer alması, bireylerin sanatsal ve kültürel gelişimine büyük katkı sağlar. Eğitim kurumlarında dans eğitimi, öğrencilerin estetik duyarlılıklarını geliştirirken, bedensel koordinasyonlarını artırır ve özgüvenlerini yükseltir. Ayrıca, dans eğitimi toplumsal bellek işlevi görerek, kültürel mirasın korunmasına ve gelecek nesillere aktarılmasına yardımcı olur.

Günümüzde dans, sadece sanatsal bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda sosyal bilimler ve performans sanatları alanlarında da önemli bir araştırma konusu haline gelmiştir. Performans teorileri, dansın toplumsal ve kültürel işlevlerini, bireyler arasındaki etkileşimi ve estetik deneyimleri anlamaya yönelik derinlemesine incelemeler sunar. Bu bağlamda, dansın ritüelistik kökenlerinden modern sahne performanslarına kadar uzanan geniş bir yelpazede değerlendirilmesi mümkündür.

Sonuç olarak, dans sanatı, insanlığın kültürel zenginliğini ve sanatsal yaratıcılığını yansıtan evrensel bir dildir. Toplamların estetik algılarını şekillendiren, bireysel ve toplumsal ifadeyi güçlendiren dans, hem geçmişin mirasını korur hem de geleceğe yönelik sanatsal ve kültürel gelişmelere ilham verir. Bu nedenle, dansın sanatsal ve kültürel bir fenomen olarak değeri, her dönemde ve her toplumda büyük önem taşımaktadır.

Anlatımlı geleneksel dansların sahnelenme sürecine zemin oluşturan ve konumuza katkı sağlayabileceğini düşündüğüm kült danslara ve uygulamalarına örnek olarak sunabileceğimiz türler- formlar şunlardır.

1.2. Bale

Bale, klasik dans türleri arasında öne çıkan ve zarif, disiplinli yapısıyla bilinen bir sanat formudur. İtalyan Rönesansı döneminde ortaya çıkmış, sonrasında Fransa ve Rusya'da gelişerek dünya çapında önemli bir sanat dalı haline gelmiştir. Bale, dramatik anlatımı, teknik yetkinliği ve estetik zenginliğiyle diğer dans türlerinden ayrılır.

"Meriç Sümen'e göre, Türk balesinin ilk başbalerini olarak, bale sanatının eğitimsel bir yönü olduğunu ve balenin kendisinin sanattan ziyade bir dans eğitimi biçimi olarak değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder" (Baysal, 2010, s. 12).

"Bale araştırmaları diğerk dans türlerine kıyasla daha fazla yoğunlaşmıştır. Bu durum, balenin "sanatlı" bir dans olarak kabul edilmesinden kaynaklanır. Son yıllarda modern dans ve halk dansları üzerine de araştırmalar artmış olsa da, bu çalışmalar baleye göre daha sınırlıdır" (Eroğlu, 2017: 216).

Bale, dansçıların fiziksel kapasitesinin, çeşitliliğinin ve dramatik ifadesinin mükemmel bir uyum içinde sergilendiğı bir performans biçimidir. Hikâyeler genellikle dans yoluyla anlatılır ve dansçılar, özel tekniklerle belirli gösterilere hazırlanırlar. Bale, sahnede hem görsel bir şölen sunar hem de duygusal derinlik ve anlam ifade etme yeteneğıyle izleyicileri etkiler.

Bale, dünya çapında diğerk dans türlerine ilham kaynağı olmuş ve dans sanatının evriminde büyük rol oynamıştır. Kendi tarzı, disiplini ve teknikleriyle bale, dansın en muhteşem ifadelerinden biri olarak kabul edilir. Bu özellikleriyle bale, hem sanatsal hem de eğitimsel değert taşıır, dansçılara fiziksel ve duygusal açıdan büyük katkılar sağlar.

Sonuç olarak, bale sanatı, estetik, teknik ve dramatik unsurların birleşimiyle dansın en zarif ve disiplinli formunu oluşturur. Dünya genelinde büyük bir etkiye sahip olan bale, sahne sanatlarının en saygın dallarından biri olmaya devam etmektedir.

1.3. Modern Dans

20. aşırın hemen başlarında malik olan modern dans, geleneksel bale tekniklerinden ayrılarak özgürce duygu ve duygusal anlatım üzerine odaklanmıştır. Akışkan, özgür ve çeşitli tekniklere dayanır.

"20. yüzyılın başlarında modern dansın yükselişiyile birlikte, koreografinin daha özgür bir biçim aldığı görölmektedir. Sanatçılar, insan vücudu ve duygularının ifadesine odaklanarak, geleneksel bale normlarına karşı çıkmış ve dışavurumculukla yeni dans formları geliştirmişlerdir. Bu, dansın sadece estetik bir gösteri olmaktan çıkarak daha derin anlamlar içeren bir sanat formu haline gelmesini sağlamıştır. Bu akım Amerika'da başlamış, Avrupa'da ise Rudolf Von Laban'ın hareket analizi için geliştirdiğı yeni kuramlarla etkisini göstermiştir" (Eroğlu, 2017: 54).

Modern dans, baledeki sıkı kurallar ve belirli teknikler yerine, kişilerin vücutlarını daha özgürce ifade etmelerine imkan tanır. Akıcı ve düzenli bir yapıya sahiptir, kendine özgü çeşitli tekniklere ve farklı beden hareketleri üzerine odaklanır.

"Modern dans, yapılandırılmış bale dünyasına meydan okuyarak ortaya çıktığında, bir sanat biçimi olarak kabul edilmesi zor olmuştur. Modern dans, bale ustalarının akademik

geleneğindeki hareketlerden ziyade, duygusal deneyimlerin aktarımı ve hareketle olan bağlantısıyla ilgileniyordu. Ancak zamanla modern dans, kendi izleyici kitlesini bulmuş ve günümüzde en popüler sanat formlarından biri olarak kabul edilmektedir” (Anderson, 2010: 7-8).

Bu dans türü, dansçıların duygularını vurgulamalarına ve yaşadıklarını özgürce ifade etmelerine olanak tanır. Klasik balede olduğu gibi belirli bir hikaye anlatılmadığı sürece, modern dans genellikle soyut konular, duygular veya sosyal mesajların üzerine kurulmuştur.

"Zihinsel rahatlama arayan gençler, artık eski ve köhne çözümlerin peşinden gitmemektedir. Gençlik, statik ve gereksiz görünen ne varsa yıkarak, yerine kendi manevi ve maddi taleplerini koymuştur. Bu istekler, sanatsal dışavurumlara da yansımış; kendi duygusal ampirizminin, sanatsal yaratım ve yorum biçimlerinin dürüst yansımalarını talep etmişlerdir. Bu talepler, edebiyat, drama, şiir, resim, mimari, müzik ve dans gibi alanlarda olumlu yankılar bulmuştur. Bu durum, gençliğin ruhsal huzursuzluğu ve maddi ihtiyaçlarının doğrudan bir göstergesidir. Bu bağlamda, modern dansın gençler tarafından neden tercih edildiğini anlamak kolaydır. Modern dans, gençliğin yeni dünyasından doğmuş ve onların günümüz ifadesi haline gelmiştir” (Aksan, 2011: 108).

Aksan'ın görüşleri, modern dansın gençlik kültürü ve onların ruhsal ihtiyaçları ile nasıl örtüştüğünü vurgulamaktadır. Gençlerin eski ve işe yaramaz yöntemleri reddetmesi, onların yeni ve özgün sanatsal ifade biçimlerine yönelmelerine yol açmıştır. Modern dans, gençliğin bu yenilikçi ve bireyselci yaklaşımının bir yansıması olarak önemli bir rol oynamıştır.

"20. yüzyılın insanı duygusal deneyimlerini özgün sanatsal ifadelerle yansıtmayı seçmiş ve klasik balenin estetik kaygılarından uzaklaşmıştır. Modern dans, dansçılara yeni bir alan açmış ve özgürce hareket etme imkânı sunmuştur. Özellikle genç kuşak dansçılar tarafından büyük ilgi görmüştür. Amerika'da sanatsal bir ifade olarak kabul edilen modern dans, özellikle kadının varoluşunu temel alarak özgürlük ve duygusal ifadenin bedensel yansımalarını araştıran eserler yaratmıştır. Bu tinsel ve bedensel arayış süreci, dönemin çağdaş fikirlerini ifade edebilmek için her türlü yeni hareket ve jesti denemiştir. İnsan bedeninin tüm olanakları, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın zorlanmıştır. Modern dans, balenin formalizminin reddi ve bireysel farkındalık olarak yorumlanmıştır” (Ünlü, 2009: 34-35).

Ünlü'nün analizleri, modern dansın bireysel ifade özgürlüğünü ve estetik yenilikçiliği nasıl teşvik ettiğini göstermektedir. Klasik balenin kısıtlayıcı estetik anlayışının aksine, modern dansın daha serbest ve deneysel doğası, dansçılara yeni ifade biçimleri keşfetme olanağı sunmuştur. Bu, özellikle kadın dansçılar için önemli bir alan açmış ve onların sanatsal ve varoluşsal özgürlük arayışlarını desteklemiştir.

Bu iki görüş, modern dansın gençlik kültürü ve bireysel ifade özgürlüğü ile olan derin bağlantısını açıkça ortaya koymaktadır. Hem Aksan hem de Ünlü, modern dansın klasik dansın sınırlarını nasıl aştığını ve yeni nesiller için neden bu kadar cazip hale geldiğini vurgulamaktadır.

Modern dans, bale geleneğinden ayrılarak daha geniş bir dans alanı ve özgünlük arayışıyla gelişmiş ve günümüzde dans sanatının önemli bir parçası olarak varlığını sürdürmektedir. Bu dans türü, dans çeşitliliği, farklı bir estetik görünüm ve tarzıyla izleyenlerine çeşitli duygusal ve düşünsel deneyimler sunar.

1.4. Halk Dansları

"Geleneksel danslar, bir topluluğun kültürel mirasını, tarihini veya ritüellerini yansıtan belirli dans formlarıdır. Bu danslar, genellikle belirli anlamlar veya tarihi olayları içerir" (Yılmaz, 2023: 25).

"Klasik salon dansları ve modern dansların dışında kalan geleneksel dans türlerine halk oyunları adı verilir. Halk oyunları, temsil ettikleri toplumların kültürel değerlerini yansıtır ve bir olayı, sevinci ya da üzüntüyü ifade ederler. Bu dansların kökeni dini ve büyüsel (majik ve kültik) temellere dayanır. Halk oyunları, müzik aleti eşliğinde veya el ve ayak gibi organlarla tempo tutarak, tek kişi ya da gruplar halinde ölçülü ve düzenli hareketlerle gerçekleştirilir" (Eroğlu, 1999: 32).

Britanica sözlükteki tanımına göre; "Genellikle, geçmiş veya şimdiki kültürün yerel, rekreasyonel bir ifadesi olan bir dans türüdür" (Britanica, 2023.)

Halk danslarına, ülkemiz özelinde bakıldığında; Zengin Türk kültürünün kodlarını bünyesinde barındıran ve taşıyıcılığını üstlenen, dünyadaki geleneksel dans örneklerinin aksine, tek düze olmayan, form, ritim, müzik, kostüm, tavır, anlatı vb. gibi farklı iç dinamiklere sahip geleneksel dans ve oyunlardır diyebiliriz. Bu dans ve oyunlar, Türk halkının tarihinden, yaşam tarzından, günlük aktivitelerinden ve sosyal etkileşimlerinden izler taşır. Türk halk dansları ve oyunları genellikle gruplar halinde icra edilen, belirli bir

ritüel veya anlamı yansıtan, geniş bir coğrafyada farklı varyasyonlara sahip olan dans ve oyun formlarını içerir.

"Anadolu'da yaşayan medeniyetlerin izleri ve yaşam biçimleri; enstrümanlar, ritim, ezgi, şiir biçimi, söyleme şekli (ağız), çalma tarzı (tavır), akort şekli (düzen) ve halk danslarındaki figürler ile halk kıyafetlerinde (folklor kıyafetleri) belirgin bir şekilde görülmektedir. Anadolu'daki kültürleşme sürecinde, pek çok uygarlığın, etnik çeşitliliğin ve coğrafi farklılıkların etkisiyle zengin bir kültürel mozaik oluşmuş ve bu durum, Anadolu insanının geleneksel danslarında, müziğinde ve giysilerindeki güzellik ve çeşitliliği ortaya çıkarmıştır" (Avşar, 2000: 29).

Türk halk dansları ve oyunları, genellikle belirli bir bölgeye veya topluluğa özgü karakteristik öğeler içerir. Bu dans ve oyunlar, düğünler, bayramlar, özel etkinlikler ve toplumsal kutlamalarda sergilenir. Oyunlar genellikle müzik eşliğinde icra edilir ve dansçılar belirli figürlerle, adımlarla ve el hareketleriyle belirlenmiş bir düzen içinde hareket eder.

"Türk halk oyunları, toplum içindeki sosyal etkileşimi ifade eden danslardır. Performans sırasında veya oyunların bazı bölümlerinde bireyler arasındaki etkileşimlerde doğaçlama unsurları yer alır. Bu doğaçlama genellikle belirli bir çerçeve içinde gerçekleşir ve temel hareketlerin korunmasına özen gösterilir. Bireyler, belirli temel adımları izlerken, aynı zamanda belirli bir özgürlük derecesine de sahip olurlar" (Yılmaz, 2023: 23).

Her bölgenin kendi özgün halk dansları ve oyunları vardır, ancak bazıları ülke genelinde popülerlik kazanmıştır. Buna örnek olarak "Halay," "Horon," "Zeybek," ve "Kaşık" danslarını sunabiliriz. Her biri, oynandığı bölgenin kültürel özelliklerini ve tarihini yansıtan özel bir karaktere sahiptir.

"Halk oyunlarının günümüzdeki icra biçimleri ve ortamları, zamanla kökenlerindeki ritüel özelliklerini kaybederek değişmiştir. Bu oyunlar, dini ve törensel niteliklerini yitirip estetik bir özellik kazanarak farklı işlevler üstlenmiştir. Adrienne Kaeppler'a göre, "Bazı toplumlarda insanların tanrı için sergiledikleri hareketler dinsel bir tören olarak kabul edilir. Ancak aynı hareketler bir izleyici karşısında sergilenirse dans olarak algılanır." Bu düşünceye göre dans, bazen müzikal bir ses, bazen şiirle birlikte görsel hareketler ve estetik görünümünün birleştiği, kulağa ve göze hitap eden kompleks bir iletişim formu olarak değerlendirilir. Ayrıca, dans zamanla insan vücudunun ustalıklı kullanıldığı yaratıcı bir sürecin sonucu olarak ortaya çıkan kültürel bir form olarak tanımlanır" (Ertural, 2012: 104).

Ertural ve Kaeppler'ın görüşleri, halk oyunlarının evrimini ve modern dansın doğasını anlamak için önemli ipuçları sunmaktadır. Halk oyunları, başlangıçta ritüel ve dini törenlerin bir parçası iken, zamanla estetik ve sanatsal bir kimlik kazanmıştır. Kaeppler'ın ifadeleri, dansın bağlamına göre algısının nasıl değişebileceğini gösterir. Bir hareket, dini bir tören içinde kutsal bir eylem olarak görülürken, aynı hareketin sahne üzerinde estetik bir performans olarak algılanması, dansın çok yönlülüğünü ve kültürel adaptasyonunu ortaya koyar. Bu, dansın hem geleneksel hem de modern toplumlarda nasıl önemli bir iletişim ve ifade aracı olarak işlev gördüğünü vurgular.

Türk halk dansları ve oyunları, kültürel mirası yaşatmanın yanı sıra, topluluklar arasında dayanışmayı ve sosyal etkileşimi teşvik etme amacı da taşır. Geleneksel kıyafetler, müzik ve ritim, bu oyunların öne çıkan öğelerindendir ve genellikle bu unsurlar, performansın otantikliğini vurgular. Bu dans ve oyunlar, Türk halkının birlikte eğlenmesini, bağlarını güçlendirmesini ve kültürel kimliğini korumasını sağlayan önemli bir kültürel ifadedir.

"Türk halk oyunları terimi aslında doğru değildir; daha doğru bir ifade "köylü dansları ve oyunları" olmalıdır. Büyük şehirlerdeki halkın oyunları, köylü oyunlarından farklıdır ve genellikle profesyonel, ücretli dansçılar tarafından sergilenen seyirlik oyunlar olarak kabul edilir. Halk oyunu terimi, tüm ülkeyi kapsayan ve yaygın olan dansları ifade eder, ancak Türkiye'de böyle yaygın danslar yoktur. Bunun yerine, her bölgenin ve bu bölgelerdeki ilçe ve köylerin kendine özgü dansları vardır. Bu nedenle, "köylü dansı ve köylü müziği" ifadesi daha doğru olacaktır. Köylü dansları arasında toplum dansları ve seyirlik danslar da bulunur, ancak bunlar sayıca daha azdır" (And, 1964: 13-14).

And'ın, bu pasajından da görüleceği üzere terminolojisi tutarlılığını korumuyor. Öyle ki And, halk oyunu ya da dans kelimeleri karşısında "köylü dansları" veya "köylü oyunları" terimlerini doğru olarak belirtmesine rağmen, eserin genel içeriğinde sıklıkla "dans" kelimesini kullanmaktadır, bu durum bize "halk dansı" ya da "halk oyunu" kavramlarının terminolojideki tutarsızlığını açıkça göstermektedir.

"Tanzimat hareketi, Batı kültürü ve yaşam tarzını Türk toplumu ile yüz yüze getirerek Batı ve Latin kökenli sözcüklerin dilimize girmesine sebep olmuştur. Bu süreçte, "oyun" kavramımızı karşılamak üzere "dans" sözcüğü de kelime haznemizde yerini almıştır" (Öngel, 1992: 11).

"Dans için genel olarak kullanılan "oyun" kelimesinin yanı sıra, farklı bölgelerde dans veya raks anlamında başka kelimeler de kullanılmaktadır. Örneğin, "kalgı," "kırın,"

"tüneğ," "heleşk çekmek," "horitmek," "bar," "halay," ve "horon" gibi kelimeler, çeşitli yerlerde dans veya raks anlamında kullanılmaktadır" (And, 1964: 14-15).

Bu çalışma özelinde, kavramsal olarak "halk dansları ve oyunları" tabirini birlikte kullanmamın sebebinin ayrı bir sav konusu olması nedeniyle başkaca bir çalışmanın konusu olarak incelenmesinde fayda olduğu düşüncesindeyim.



2. BÖLÜM: ESTETİK, PERFORMANS, GÖSTERGEBİLİM

2.1. Performans Kavramı

Performansın çeşitliliği, onu tanımlama konusunda bir takım münakaşalara yol açsa da, bu alandaki kuramlar ve çalışmalar sanat ve toplumbilim açısından değerli bilgiler sunmaktadır. Elyağutu; Sanatın toplumsal bilimlerle olan etkileşimi bağlamında, performans kuramının önemli bir fenomen olarak ele alınması gerekliliğini şu ifadelerle belirtmektedir.

Elyağutu'ya göre, "20. yüzyıldan itibaren performans, bilim ve sanat alanında önemli bir yer edinmiş ve disiplinler arası niteliği ile kendine özgü ifade biçimleriyle özgün bir çalışma ortamı sunmuştur. Performansın tanımlanması konusundaki çeşitlilik tartışmalara yol açsa da, geliştirilen kuramlar ve yapılan çalışmalar sanat ve toplumbilim açısından değerli bilgiler sunmuştur. Sanat ve toplumbilim arasındaki etkileşim söz konusu olduğunda, performans kuramı ele alınması gereken ilk görüngüdür" (Elyağutu, 2017: 193).

Performans, bir sistemin, organizasyonun, bireyin veya bir grubun gösterdiği, verimliliği ve etkililiği ölçen bir kavramdır. Performans, genellikle belirli hedeflere veya amaçlara ulaşma yeteneği ile ilişkilidir.

Goffman'a göre, "performans, bir kişinin belirli bir izleyici grubu önünde bulunduğu süre boyunca gerçekleştirdiği ve izleyiciler üzerinde etkili olan tüm faaliyetleri kapsar" (Goffman, Çev. Barış Cezar 2009: 29-31).

Günlük yaşamımızda gerçekleştirdiğimiz rutin davranışların, aslında performanslar olduğunu ve bu performansların sadece yaşamsal faaliyetlerle sınırlı olmadığını söyleyebiliriz. Geleneksel olarak kabul ettiğimiz ve topluluk içinde icra ettiğimiz tüm davranışların, birer performans olarak değerlendirilebileceği bu gündelik ve anlık performanslar, sadece belirli bir görevi ifa etmekle kalmaz, aynı zamanda sergilenme ve onaylanma ihtiyacını da içerir. Toplum içinde gerçekleştirilen bu performanslar, ritüellere bağlılığı sürdüren, devamlılık bekleyen ve kültürel kaynaklara dönüşü sağlayan bir döngü içerisinde. Bu açıdan, günlük hayattaki pek çok fiil ve davranış, birer performans olarak düşünülebilir ve toplumsal bağlamda önemli rol oynayabilir.

Fischer-Lichte'ye (2014) göre, "performans bir sanattan ziyade bir olay olarak değerlendirilebilir, çünkü aktörler ve izleyiciler arasındaki sinerji (autopoietic feedback döngüsü) ile gerçekleşir. Bu özgönderimsel süreç, performansın hareketini

oluşturur ve süreç sona erdiğinde performans da geri getirilemez bir şekilde sona erer. Başka bir deyişle, bu feedback döngüsüne sahip süreç ve performans, bir sonuç veya sanat eseri değil, gerçekleşen olayların kendisidir” (Aktaran Ece Özınan, s. 43).

Antmen'e göre, "bedeni sanatsal bir dil olarak kullanan farklı yaklaşımlar, bedenin toplumsal normlar ve kültürel değerlerin ötesinde, doğal ve doğaçlama bir şekilde ifade edilmesi üzerinde birleşir” (Antmen, 2008:222). Odak noktası beden olan performanslarda sıkça karşımıza çıkan tema, kültür ve doğa arasındaki çatışmadır. Bu sanatsal yaklaşımda, bedenin doğal içgüdülerine öncelik verilir ve akıl ile beden arasında hiyerarşik bir üstünlük kurulmaz. Bunun yerine, bedenin doğrudan deneyimlenmesine önem verilir. Bu yaklaşım, bazı performansların sınırları zorlayıcı olmasını da açıklar. Bu perspektif, izleyicilerin performansı sadece bir gösteri olarak değil, aynı zamanda gerçek bir deneyim olarak algılamalarını ve paylaşımlarını sağlar. Performans sanatı, yaşam ve ölüm içgüdüleri, mazoşizm ve sadizm, izleme ve izlenme, iyileşme ve hastalık gibi zıtlıkları araştırır ve dramatize eder. Maurice Merleau-Ponty'nin ifadesiyle, "insan bedeni yalnızca deneyimlenerek anlaşılabilir."

Elyağutu'ya göre, "Schechner'in performans kuramını oluştururken en büyük amacı, Batı'nın çokkültürlülük paradigması olan diğer kültürleri asimile etme yaklaşımına karşı, yerel kültürleri korumak, doğru analiz edebilmek ve devamlılığını sağlamaktır” (Elyağutu, 2017: 193).

Schechner'ın insan yaşamının ve davranışının sadece yazılı belgelerle değil, aynı zamanda yazılı olmayan deneyimlerle biriktirdiği yerin "repertuar" olarak adlandırılabilceğini vurgular. Schechner'a göre, repertuar kavramı, bir kişinin deneyimlediği ve öğrendiği, ancak resmi bir şekilde belgelenmemiş olan, yapma-etme hallerini içerir. Yani, insanların günlük yaşamlarında sahip oldukları pratik deneyimler ve bu deneyimlerden elde ettikleri bilgiler, onların repertuarını oluşturan unsurlardır.

"Schechner'in ifadesine dayanarak, Türk Halk Danslarının kültürel performans ortamından sahne sanatlarına geçiş sürecinde toplumla olan bağı bu paradigma ile değerlendirilmelidir. Toplum bilimleri ve sanatı birbirine bağlayan bu alan, Türk Halk Danslarının işlevselliği ve devamlılığı açısından araştırmacıların elini güçlendirecek argümanlar sunmaktadır” (Elyağutu, 2017: 193).

Richard Schechner, performans teorisi ile sosyal bilimlerin kesiştiği yedi alanı belirtir. Carlson'ın (2013) aktarımına göre bu alanlar şunlardır:

- Gündelik yaşamda, çeşitli türdeki buluşmaları ve toplanmaları da kapsayan performanslar (örneğin, ninni söyleyen kadınlar, ağıt yakan nineler, dini ritüeller, asker uğurlama törenleri ve yazın gençlerin eğlenceleri).
- Spor, ritüel, oyun ve kamusal politik davranışların yapısı (örneğin, Cumhuriyet dönemi törenleri, koçaklama, kahramanlık gösterileri, Şamanizm ritüelleri ve seyirlik oyunlar).
- Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi; göstergebilim (örneğin, gösterilerin kayıt edilebilir olması).
- Oyun ve törenselleşmiş davranışlara odaklanarak insan ve hayvan davranış sistemleri arasındaki bağlantılar (örneğin, deve güreşi, boğa güreşi, kurban törenleri ve avlanma ile hayvan taklitleri).
- İnsanlar arasındaki etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını vurgulayan psikoterapi yaklaşımları (örneğin, kadının erkek dansı taklidi, erkeğin kadın dansı taklidi, "zenne" ve "köçeklik" gibi kültürel danslar).
- Egzotik ve tanıdık kültürlere ait etnografya ve tarih öncesi araştırmalar (örneğin, geçmişten günümüze dansların anlamlandırılması, başka kültürleri tanıma ve insan varlığını kanıtlama).
- Aslında davranış teorileri olan birleştirilmiş performans teorilerinin oluşturulması (örneğin, katmanlaşmış toplumsal değerler ile tek yönde hareket etme, askerlerin toplu davranışı, galeyan ve emre itaat).

"Elyagutu'ya göre, "performans sanatları kavramı, yalnızca modern dans, çağdaş dans ve vücut sanatı gibi sanatlarla sınırlı değildir. Önemli olan, seyirciyi sahnedeki performansın içine katmak ve seyirci ile güçlü bir bağ kurabilmektir. Bu bağlamda, Türk Halk Dansları gösterileri de bu kapsama girmelidir. Performans sanatlarının tanımı bile ona atfedilen sınırları kabul etmez ve alanını sınırlandırmaz. Bugün Türkiye'deki en seçkin dans ve müzik gösterilerinin sergilendiği sahneler ve topluluklar bile kendilerini "Performans Sanatları Merkezi" olarak adlandırmaktadır" (Elyagutu, 2016: 111).

Bu çalışma özelinde, performans terimi, sanat alanında kullanılacak olup, bir izleyici kitlesi önünde gerçekleşen kültürel, sanatsal veya eğlendirici sahneleme, gösteri veya etkinlikleri ifade etmektedir.

2.1.1. Kültürel Performans

Kültürel performans kavramı, bir toplumun kültürel yapıları içinde gerçekleştirdiği ve sergilediği unsurları ifade eder. Kültürel performanslar, bir topluluğun kendine özgü özelliklerini belirginleştiren ve bu özellikleri ortaya çıkaran çeşitli etkinlikleri kapsar. Dans, tiyatro, müzik ve el sanatları gibi kültürel yaratım süreçleri, bu bağlamda kültürel performans örnekleri olarak değerlendirilir.

Carlson'a göre, "kültürel performans terimi ilk kez 1959 yılında, Hint kültürü üzerine yazılmış bir kitabın editörlüğünü yapan Milton Singer'ın giriş yazısında kullanılmıştır. Singer, bu yazıda, bir geleneğin kültürel içeriğinin yalnızca insan taşıyıcılar aracılığıyla değil, aynı zamanda özel kültürel medya aracılığıyla da iletildiğini belirtmiştir. Ayrıca, belirli durumlarda bu tür araçlar üzerine yapılan çalışmaların, antropolojiye ve toplumsal işleyişi tamamlayıcı gelenek yapısının özelliklerini açığa çıkarmada katkıda bulunabileceğini ifade etmiştir" (Carlson, 2013:36).

Bu terim, toplulukların geleneksel davranışlarını, ritüellerini, gösterilerini ve diğer kültürel uygulamalarını içerir. Kültürel performanslar, bir topluluğun kültürel kimliğini ve değerlerini yansıtarak toplumun belleğini şekillendirir. Aynı zamanda, bir toplumun geçmişine, tarihine ve değerlerine dair bir arabulucu olarak işlev görür.

Elyağutu'ya göre, "kültürel performans terimi, toplumların kültürel yapılarında oluşturdukları ve sergiledikleri unsurları ifade eder. Bu terim, toplumların kendilerine özgü özelliklerini daha belirgin hale getiren ve ortaya çıkaran bir yapıyı tanımlar. Bu nedenle, halk kaynaklı ve geleneklere dayanan dans, müzik, tiyatro ve el sanatları gibi tüm kültürel yaratımlar için kullanılabilir" (Elyağutu, 2017: 195).

Güven'e göre, "Turner performatif türler ve sahnedeki temsillerin sadece üretildikleri ve bulundukları toplumların toplumsal sistemlerini ve kültürel yapısını yansıtmakla kalmadığını belirtir. Performans, daha önemli olarak, bir toplumdaki kabul ve reddetme biçimleri, olasılıklar, genel değerlendirmeler ile o toplumun tarih ile yüzleşme biçimine yönelik açık veya örtük bir eleştiridir" (Güven, 2018: 108).

"Türk Halk Dansları bağlamında performansın tanımını şu şekilde yapar: Topluluk içinde icra edilen ve yalnızca yaşamsal rutinler olarak değerlendirilen, gelenek olarak kabul edilen tüm davranışlar birer performanstır. Performanslarımız hem yapma etme hallerimizi gösterirken aynı zamanda sergilenme ve onaylanma istemi de barındırır. Toplumlarda yapılan tüm performanslar, sonraki nesillerin ritüele

bağlılığını sağlayan, devamlılık bekleyen ve kaynağa dönüş sağlayan bir döngü ile devam eder. Bu nedenle performanslar ve performans çalışmaları sadece icra anından ibaret değildir; geçmişe atıfla geleceğe yön veren bir süreç halinde devam eder” (Elyagutu, 2017: 194).

"Geleneksel danslarda belirli figürler ve hareketlerin yanı sıra bireysel ifadenin önemli olduğu performanslar vardır. Geleneksel dans performanslarında doğaçlama sanatı buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. İnsanlar, müzik, tiyatro, dans ve diğer performans sanatlarında doğaçlama yapma yeteneğini tarih boyunca geliştirmişler ve doğaçlamanın sağladığı anlık ve hızlı düşünme, özgünlük ve özgürlük gibi unsurları performanslarında kullanmışlardır. Doğaçlama dans, dansçıların planlamadan, önceden belirlenmiş bir koreografi olmadan, anında ve kendiliğinden hareket etmelerine dayanır. Bu dans türü, dansçıların duygu, ritim, müzik veya çevre gibi dış etkenlere dayanarak doğaçlama yapmalarını içerir. Doğaçlama dans, dans dünyasında çeşitli disiplinlerde ve performans sanatlarında yaygın olarak kullanılan bir tekniktir. Hem bireysel dansçılar hem de gruplar, doğaçlama dansı yaratıcılık ve ifade özgürlüğü açısından değerli bir araç olarak benimserler” (Yılmaz, 2023: 20-21).

Kültürel performanslar, gerçekleştirildikleri anın ötesine geçerek, geçmişe referansla geleceğe yön veren bir süreç olarak devam eder. Bu süreç, toplumsal işleyişi destekleyen geleneksel yapının özelliklerini anlamak ve ortaya çıkarmak için bir araç olabilir. Bu bağlamda, kültürel performanslar, bir topluluğun değerlerini, normlarını ve tarihini koruma ve aktarma açısından önemli bir rol oynar.

2.1.2. Performatif Estetik

Performatif estetik, genellikle sahne sanatları, performans sanatları ve gösteri sanatları gibi disiplinlerde ortaya çıkan bir estetik yaklaşımdır. Bu yaklaşım, performansın kendisini bir sanat eseri olarak kabullenme ve performansın sadece bir şeylerin temsilcisi değil, aynı zamanda kendi içinde anlam taşıyan bir etkinlik olduğunu vurgular.

"Günümüzde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan kültürlerarasılık, toplumların estetik algılarındaki değişimler, disiplinler arası ve sanat türleri arasındaki ortaklık, geleneksel dans sanatının gösterimlerinde koreografları yeni söylem arayışlarına yönlendirmektedir. Bu söylemlerde temel olan, günümüz seyircisinin algılama süreçlerinin yeniden değerlendirilmesidir” (Yılmaz,2017: 112).

Sümbül'e göre, "halk dansları, oyun ve estetik ilişkisini en iyi yansıtan türlerden biridir. İnsan bedeninin coşku ve hareket içindeki güzelliği halk danslarında en iyi şekilde ifade edilir. Halk dansları, estetik algının önemli unsurları olan melodi ve ritimle doludur. Estetik, insanların kendilerini ifade etme biçimleriyle birleştiğinde, bu ifade biçiminin temel sağlayıcısı olarak halk dansları ortaya çıkar" (Sümbül, 1997: 11).

Performatif estetik, postmodern sanatın ve düşüncenin etkisi altında gelişmiş bir yaklaşım olarak kabul edilir. Bu yaklaşım, performans sanatları dünyasında ve sanat teorisinde derin bir etkiye sahiptir ve sanatın anlamını, etkileşimini ve toplumsal rolünü sorgular. Bu nedenle, performatif estetik, sanat dünyasında önemli bir konsepttir ve farklı sanatçılar ve teorisyenler tarafından farklı şekillerde yorumlanmıştır.

Pavis'e göre, "dans gösterisinde yer alan dansçı, oyunun sınırları gereği (seçilen dans, müzik ve çizilen desen) bedenini estetik kurallar çerçevesinde hareket ettirmek zorundadır" (Pavis, 2000: 154).

Performatif estetik, sanatın ve estetiğin dinamik ve etkileşimsel doğasını inceleyen bir alandır. Bu kavram, performansın yalnızca bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda sosyal ve kültürel bir fenomen olarak değerlendirilmesini sağlar. Performatif estetik, estetik deneyimlerin nasıl oluşturulduğunu ve algılandığını araştırırken, sanatçının ve izleyicinin aktif katılımını vurgular.

Bu yaklaşımda, performansın gerçekleştiği an, estetik değeri belirleyen temel unsurdur. Performans, yalnızca sanat eserinin kendisi değil, aynı zamanda bu eserin yaratım ve sunum sürecidir. Bu süreç, izleyicinin tepkileri ve katılımıyla şekillenir ve performansın estetik değerine katkıda bulunur.

Performatif estetik, sanatçının yaratıcı eylemlerinin yanı sıra izleyicinin algılama ve yorumlama süreçlerini de dikkate alır. Sanatın ve estetiğin, sabit ve değişmez kavramlar olmadığı, aksine sürekli olarak yeniden tanımlandığı ve dönüştüğü bir alan olarak görülür. Bu bakış açısı, sanatın ve estetiğin toplumsal ve kültürel bağlamlarda nasıl anlam kazandığını ve bu anlamların nasıl etkileşim ve katılım yoluyla üretildiğini anlamaya yardımcı olur.

Performatif estetik, özellikle 20. yüzyılın ortalarından itibaren sanat dünyasında etkili olmuş bir kavramdır ve birçok farklı anlam taşıyabilir. Göstergebilimsel bağlamda performatif estetiğin bazı temel özellikleri şunlardır:

2.1.2.1. Eylem ve Anlam

Performatif estetik, eylemin kendisini anlam taşıyan bir unsur olarak ele alır. Bir performans, sahne üzerinde gerçekleşen eylemler, jestler, sözler ve hareketler aracılığıyla anlam oluşturur.

2.1.2.2. Söylem ve Beden Dili

Performatif estetik, sözsel ifadenin yanı sıra beden dilinin de önemli olduğunu vurgular. Performans sanatçıları hem sözel ifade hem de beden dili yoluyla izleyiciye duygusal veya düşünsel içerik iletebilir.

2.1.2.3. Canlılık ve Anlıklık

Bu estetik yaklaşım, canlı performansın benzersizliğini ve anlık doğasını vurgular. Her performans, bir başkasının aynısı olamaz ve her canlı performans, izleyici ile sanatçı arasında özel bir etkileşim yaratır.

2.1.2.4. İzleyici Katılımı

Performatif estetik, izleyicinin pasif gözlemci olmaktan ziyade performansa aktif bir biçimde katılmasını teşvik eder. İzleyici, performansın bir parçası haline gelebilir.

2.1.2.5. Cinsiyet ve Kimlik Araştırmaları

Performatif estetik, cinsiyet, kimlik ve toplumsal roller ile ilgili konuları ele alır. Judith Butler'ın "cinsiyet performatifliği" kavramı gibi teoriler bu yaklaşımın temelini oluşturur.

2.1.2.6. Çapraz Sanatsal İfade

Performatif estetik, farklı sanat disiplinlerinin birbirine karıştığı bir alanı kucaklar. Örneğin, dans, tiyatro, video sanatı, müzik ve görsel sanatlar performatif estetik içinde bir araya gelebilir.

2.1.2.7. Sosyal ve Politik Eleştiri

Performatif estetik, toplumsal meseleleri ve politik sorunları sıklıkla ele alır. Sanatçılar performansları aracılığıyla toplumsal eleştiri ve farkındalık yaratma amacı güdebilirler.

2.2. Estetik Kavramı

Estetik, güzelin, sanatın ve duyuların algıladığı güzelin incelenmesi ve anlamlandırılmasıyla ilgili bir felsefe dalıdır. Estetik; güzellik anlayışının yansıması, güzellikle ilgili deneyimler, sanatın sahip olduğu ve sanat eserlerinin yargılanma konularını ele alır.

Estetik, bir şeylerin ne kadar estetik olduğunun ölçütlerini de araştırır. Bu ölçütler arasında orantı, simetri, uyum, düzen ve çeşitlilik gibi unsurlarda yer alabilir. Estetik, edebiyat, müzik, resim, dans, mimari gibi sanatsal, kültürel ve yaratıcı disiplinlerde de önemli bir rol oynar.

"Estetiğin kavramsal tanımını irdelemeden önce estetik kelimesine köken olarak göz attığımızda, Yunanca 'aisthanesthai' veya 'aisthesis' söz öbeklerinden türediği anlaşılmaktadır. 'Aesthesis' kelimesi duyum ve duyusal algı anlamına gelirken, 'aisthanesthai' ise duyular aracılığıyla algılamak anlamını taşır" (Tunalı, 1979: 13).

"Schiller'e göre estetik, ruhun ne fizikçe ne de ahlakça zorlanmadığı ama yine de iki tarzda da etkin olduğu orta hal, her halde bir özgür hal adını hak eder; eğer duyusal belirlenmeye fiziksel, akılla belirlenmeye mantıksal ve ahlaki diyorsak, bu gerçek ve aktif belirlenmeye de estetik denmelidir" (Aytaç, 2020: 90).

"Estetik, sadece güzellik üzerine yapılan sorgulamalarla sınırlı kalmaz; daha güzel ve en güzel kavramlarını da inceler. Bu nedenle, estetiği bir beğeni düzeyi olarak değil, sürekli devam eden bir araştırma döngüsü olarak görür" (Erinç, 2004: 127). Erinç'in bu tanımından yola çıkarak estetik konusunun nihai bir sona ulaşamayacağını söyleyebiliriz. Hızla gelişen ve sürekli değişen dünyada, sanatın estetik konusunun durağan kalması ve belirli bir kalıba sığdırılması pek olası görünmemektedir.

"Modern estetikçilerden Etienne Souriau, estetiği refleksif düşüncenin bir biçimi olarak tanımlar. Bu, insan aklının tapınaklar, katedraller, saraylar, heykeller, resimler, ezgiler, senfoniler ve şiirler yaratma yeteneği üzerine düşünmesidir" (Doğan, 2001: 17). Bu tanıma göre, estetik, insan zihninin yaratıcı yeteneklerini ve bu yeteneklerle ortaya çıkan eserleri anlamaya yönelik bir düşünce biçimi olarak yorumlanabilir.

Etienne Souriau'nun bakış açısıyla, estetik, yalnızca güzellik ve sanat eserlerinin değerlendirilmesi değil, aynı zamanda bu eserleri yaratan süreçlerin ve zihinsel faaliyetlerin de incelenmesidir.

Estetik, insanın yaratıcı düşünce süreçlerini inceleyerek, bu süreçlerin nasıl işlediğini ve gün yüzüne çıkan eserin nasıl bir anlam taşıdığını anlama çabasıdır. Bu, sadece sonuç ürünlerede değil, bu ürünlerin yaratılma sürecine de odaklanmayı gerektirir.

Estetik, tapınaklar, katedraller, saraylar, heykeller, resimler, ezgiler, senfoniler ve şiirler gibi sanat eserlerinin anlamını ve değerini keşfetmeye çalışır. Bu eserler, insan zihninin yaratıcılığının somutlaşmış halleri olarak görülür.

Souriau'nun belirttiğı gibi, estetik refleksif (dönüşlü) düşüncenin bir biçimidir. Yani, insan zihni kendi yaratıcı eylemleri üzerinde düşünerek, bu eylemlerin nasıl ve neden ortaya çıktığını sorgular. Bu süreç, yaratıcılığın kendisini daha derin bir anlayışla ele almayı sağlar.

Estetik, insanın yaratıcılığını ve estetik yeteneklerini anlama sürecidir. Bu süreç, sanat eserlerinin yalnızca dışsal güzellik objeleri olmanın ötesinde, insanın iç dünyasını ve düşünsel kapasitesini yansıttığını gösterir.

Estetik, sanatın kapsamını geniş bir perspektifle ele alır. Sanat eserleri sadece estetik birer nesne değil, aynı zamanda aklın ve ruhun derinliklerini yansıtan birer araçtır. Bu, estetiğın sadece sanat eserlerinin incelenmesi değil, eş zamanda insanın kendini ve dünyayı nasıl anladığının bir yansıması olarak da görülebileceğini gösterir.

Souriau'nun tanımına göre estetik, insan aklının kendi yaratıcı eylemleri üzerinde durup düşünmesi, bu eylemleri anlamlandırması ve bu süreçte ortaya çıkan eserlerin derinlemesine incelenmesidir. Bu, estetiğın sadece güzellik ve sanatla ilgili bir disiplin olmadığını, aynı zamanda insanın kendini ve yaratıcılığını anlama çabası olduğunu ortaya koyar.

"Doğın, "Estetik" adlı kitabında Platon'un asıl söylediğine dikkat çeker. Platon'un Güzel ile İyi'yi aynı şey olarak gördüğü sıkça yanlış anlaşılmıştır. Aslında Platon'un söylediğı, Güzel, Hakiki (vrai) ve İyi üçlüsünün bir aşama sıralamasıdır. Bu sıralamada, Güzel, İyi'ye giriş kapısıdır; yüce ve tanrısal bir ilke olan İyi'ye estetik düşünce yoluyla ulaşılabilir" (Doğın, 2001:74).

Estetik, düzensizlikten düzene, karmaşıklıktan dengeye geçişin ifadesi olarak telaffuz edilebilir. Örneğın, kaosun kozmosa dönüşmesi, karmaşık unsurların son derece düzenli ve harmonik bir şekilde bir araya getirilmesiyle gerçekleşir. Bu, sürekliliğın ve uyumun bir ifadesi olarak görülebilir.

Sonuç olarak estetik; düzen, kültürel çeşitlilik, yenilik ve algılama gibi önemli konuları içeren geniş bir alanı kapsadığı gibi, kültürel ve antropolojik bağlamda, yaşamın birçok yönünü etkiler.

2.2.1. Felsefi Düşünürlerin Estetiğe Bakışı

Estetik, birçok düşünürün farklı tanımlamaları ve teorileri geliştirdikleri bir alandır. Alexander Gottlieb Baumgarten, estetiği istikrarlı bir çerçeveye oturtan ve lideri kabul edilen bir isimdir ancak estetik ve güzelliğin temeli Antik Yunan düşünürü Platon'a kadar uzanmaktadır. Platon, estetik ve güzellik konularında önemli retorik çalışmalar yapmıştır; bu çalışmaların ardından öğrencisi Aristoteles, estetik ve güzellik üzerine daha detaylı incelemelerde bulunmuştur. Plotinos ise, bu felsefi düşünceleri daha da geliştirmiş ve genişletmiştir.

2.2.1.1. Platon'un Estetiğe Bakışı

"Platon, güzellik kavramını derinlemesine ve sistematik olarak inceleyen ilk filozoflardan biridir. Güzellik, doğru ve iyi kavramları ile birlikte ele alınarak araştırılmıştır. Platon'un güzellik anlayışı, felsefi düşüncesinin temelini oluşturan idea öğretisine dayanır. Ona göre "idea", evrensel geçerliliği olan yasaların, kuralların ve varlık türlerini oluşturan ilkelerin değişmez, ölümsüz ve hakiki karşılığıdır. Varlık türlerinin ve bireylerin sayısınca "idea" vardır. Platon'a göre, "idea", "bilgi", "iyi", "güzel" ve "doğru" aynı şeylerdir ve özdeşirler" (Bozkurt, 2004: 89).

Platon'a göre, her şeyin özü ideal dünyada bulunur. Bu nedenle, dünyada var olan her şey, aslında ideal olan varlıkların bir taklididir. Platon'un bu tutumu, mimesis (taklit) teorisini temsil eder. Mimesis teorisine göre, sanat, hayatın bir uzantısı ve kopyası olarak değerlendirilir. Sanat, gerçekliğin bir taklididir. Sanat, nesneleri olduğu gibi değil, göründükleri gibi gösterir ve bu yüzden gerçeklikten, yani idealar dünyasından uzaktır.

"Platon için güzellik kavramı, görünüşün ötesine geçen ve bir idea olarak var olan bir şeydir. Platon, güzelliğin aşkın bir öz olduğunu belirtir, ancak bu özün, duysal ve deneysel dünyada belirli objeler aracılığıyla ortaya çıktığını da kabul eder" (Farago, 2017:107).

Tüm bu ifadelerin ışığında Platon'a göre güzellik, duysal dünyada ortaya çıkan ancak kaynağını idealar dünyasında bulan aşkın bir özdür diyebiliriz. Güzellik, doğru ve iyiyle

özdeş olup, gerçekliğin bir taklidi olarak sanat eserlerinde kendini gösterir. Bu nedenle, Platon için güzellik, hem maddi dünyada algılanan hem de ideal dünyada var olan değişmez ve ölümsüz bir ilkedir.

2.2.1.2. Aristoteles'in Estetiğe Bakışı

Aristoteles, Platon'un talebesi olup, hocasının estetik anlayışını daha sistemli bir şekilde ele almış ve daha rasyonel bir perspektif sunmuştur.

"Aristoteles'in gözünden sanat, taklit (mimesis) ile başlar ve arınım (katharsis) ile nihayete erer. Mimesis aşamasında icracı ve eşya arasında bir bağlantı varken, katharsis bölümünde izleyici ile sanat eseri arasında bir iletişim ve etkileşim bulunur" (Bozkurt, 2004: 105). Aristoteles'te sanat, taklit (mimesis) ile başlayıp arınım (katharsis) ile nihayet bulur. Mimesis aşamasında sanatçı ve nesne, katharsis aşamasında ise izleyen ve sanat eseri arasında iletişim ve etkileşim gerçekleşir. Bu bağlamda, form güzelliği, nesne güzelliğinden farklıdır; doğa ve sanatın yasaları farklılık gösterir ve bu, nesnedeki ve sanattaki güzelin farklı olmasıyla sonuçlanır. Sanat, tinsel alandan (nous) duyuusal alana uzanır. Aristoteles'e göre felsefe noesis'e, sanat ise estetik veya aisthesis'e dayanır. Bu nedenle, estetik haz, hoşlanma, bilgi ve zihin ile ilgilidir.

Aristoteles'in sanat anlayışı, estetiğe dayandırmasıyla birlikte, zihinsel, mantıksal ve rasyonalist bir yaklaşım sergiler. Ona göre sanat, gerçekliğin ötesinde bir kavram olup, aynı zamanda gerçeklikle düşünmenin birleşimi ve aşılmasıdır. Bu, gerçek ile düşünce arasında bir sentez oluşturur.

Aristoteles, Platon'un mimesis teorisine ek olarak katharsis teorisini kullanarak sanata yeni bir boyut kazandırmıştır. Ona göre, sanat sadece olanı değil, aynı zamanda olasılıkları da yansıtmalıdır.

"Aristoteles'in güzellik anlayışı, düzen ve ölçü (ordo-taxis) kavramlarına dayanmaktadır ve bu, canlı bir varlığın düzeni olarak görülebilir. Düzen, içerdiği parçaların bir bütünüdür ve hem büyüklükte hem de küçüklükte bir sınır bulunur. Güzel olan şey, ne çok büyük ne de çok küçük olmalıdır; güzelliğin ölçütleri normal büyüklük ve küçüklüktedir" (Bozkurt, 2004: 106).

Bu durumda Aristoteles'e göre güzellik, insanın anlama kapasitesiyle uyumlu, değişebilir ve kavranabilir bir boyutta olmalıdır.

2.2.1.3. Plotinos'un Estetiğe Bakışı

Aristoteles ve Platon'u sentezleyen ve Yeni-Platoncu olarak bilinen Plotinos'un güzellik anlayışına yönelik düşüncelerine bakıldığında, Platon'dan büyük ölçüde etkilendiğini görmekteyiz. Ancak Plotinos'un Platon'dan ayıran önemli bir nokta, varlığı maddi bir olgu yerine ruhsal bir gerçeklik olarak görmesidir diyebiliriz.

"Platon'un güzellik anlayışında yer alan oran, simetri ve uyum kavramlarına katılmayan Plotinus, bunların g zelliğı belirlemek için kafi olmadığını savunur. Ona göre, bir nesneyi güzel yapan şey yalnızca biçimidir" (Bozkurt, 2004: 119).

Plotinus'a göre, g zelliğı belirleyen oran, simetri ve uyum değıl, sadece biçimdir. Güzellik,  l  l  k ve oranlılıktan öte bir kavram olup, salt form ve düzendir. Form, güzelliğın temel ilkesidir.

"Plotinus'a göre, bir bütünün güzel olması için onu oluşturan tüm parçaların aynı derecede güzel olması gereklidir.  nemli olan, parçalar arasındaki farklılıklar veya ilişkiler değıl, her bir parçanın güzelliğidir" (Farago, 2017: 50). Çünkü belirli bir düzen içinde olmasalar bile güzel kabul edilebilecek şeyler de vardır; mesela, alışılmış sesler veya sade renkler. Bütünsel objeler konusunda misal vermek gerekirse, aynı orantılara haiz bir yüz bazen güzel olabilir, bazen ise tam aksine olmayabilir. Bu durum, güzelliğın mutlak parçaların uyumu ve düzeniyle değıl, başka unsurlarla da bağılantılı olduğunu gösterir. Bu perspektiften bakıldığında, Plotinos'un estetik yöndeki düşüncelerinin temelinde tinsel varlıkların olduğı ortaya çıkmaktadır.

"Plotinus, bir nesnenin g zelliğının, onun tinsel varlık alanına olan yakınlığı ile belirlendiğini savunur. Nesneye biçim veren ideanın g zelliğı, tinselliğın nesneye yaklaşması ile ortaya çıkar. Duyuların etkisi altında kalarak tinsel olandan uzaklaşan bir tin ise çirkin olarak kabul edilir ve tiksinti yaratır. Tin'in g zelliğı, somut nesnelerden arınarak tinsel varlığa yönelmesiyle ilgilidir" (Bozkurt, 2004: 119-122).

Plotinus'a göre, güzellik tinsel varlığa yakınlıkla ilişkilidir. Güzellik, nesnelerin tinsel varlıktan aldığı payla belirlenir ve güzellik idealarından gelir. Plotinus, sanatın tabiatı kopyalamadığını, tam tersine ondan daha üstün olduğunu savunur. Onun bu görüşleri, Orta  ağ sanat anlayışını ve erken Hristiyan felsefesi ile İtalyan Rönesansı'nı etkilemiştir.

2.2.1.4. Alexander Gottlieb Baumgarten'in Estetiğe Bakışı

"Baumgarten, estetik kavramını felsefeye tanıtan ve modern anlamda kullanan ilk düşünürdür. Bu terimi ilk kez 'Aesthetica' adlı eserinde kullanarak estetiğin konusunu belirlemiş ve sınırlarını çizmiştir. Bu nedenle estetiğin isim babası olarak anılmaktadır" (Tunalı, 1979: 13-14).

"Baumgarten'in estetik anlayışını Leibniz'in felsefesine dayanarak geliştirdiğini belirtir ve Leibniz'in evren anlayışını şöyle açıklar: Leibniz'e göre, evren ne kadar kalabalık ve büyük olursa olsun, canlı ve duyarlı tüm parçaları (Monadlar) önceden kurulmuş bir uyum içindedir" (Doğan, 2001: 96).

"Baumgarten'in estetik alanındaki çalışmaları, Wolff'un sistemindeki eksikliğin yarattığı boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır. Wolff'un sisteminde duyu bilgisine yer vermemesi üzerine Baumgarten, bu eksikliği araştırmış ve estetik bilimi geliştirmiştir. 'Aesthetica' adlı eserinde, estetiği "duyusal bilginin bilimi" olarak tanımlamıştır. Zihinsel bilginin ölçüsü açık ve seçiklik iken, estetik bilginin özelliği bulanıklık ve açık seçik olmamadır. Estetiği bir tür mantık olarak ele alan Baumgarten, hem mantıkta hem de estetikte hakikati aramıştır, ancak mantıktaki hakikat nesnelerin akla uygunluğu, estetikteki hakikat ise güzelliştir. Ona göre, estetik, güzellik üzerine düşünme sanatıdır" (Tunalı, 1979: 13-16).

Baumgarten, estetik üzerine çalışmalarında güzellik algısını vurgulamış ve sanatın analiz edilebilir olduğunu belirtmiştir. Ona göre, estetik, güzellikle ilgili düşünmeyi ve sanatın anlaşılmasını sağlar.

2.2.1.5. Immanuel Kant'ın Estetiğe Bakışı

Orta Çağ'ın sonlanmasının ardından, 18. yüzyılın başlarında Aydınlanma Çağı'na girildi. Bu dönemde insanın aklının önceliğini vurgulayan bir düşünce sistemi ortaya çıktı. Rönesans ve Reform Hareketleri, sanat ve bilimde canlanmaya yol açtı. Bu hareketler, düşünceleri felsefe, bilim ve sanat alanlarında yeni bakış açlarına yönlendirdi. Sanat ve estetik gelişiminin ilerlemesini ise Alman idealizmi ile gerçekleştirdi. Kant'ın yaklaşımının devamı, bağımsız bir bilgi alanı olarak mevcutta önemliydi ve daha sonraki düşüncelerin ortaya çıkmasında etkili oldu.

"Estetik alanının konu ve sınırlarını belirleyerek ona adını kazandıran Baumgarten'dır; ancak, estetik asıl önemini Kant'ın çalışmaları sayesinde kazanmıştır.

Kant, estetiğin bağımsız bir bilgi alanı olarak gelişmesine büyük katkılarda bulunmuştur” (Tunalı, 2010: 109).

"Kant'ın (1724-1804) estetik görüşlerini anlamak, Romantizm akımının bazı temel yönelimlerini tanımak açısından önemlidir. Bu yönelimler arasında sanatın ve sanatçının özerkliği, sanatın ahlaki kurallarla sınırlanamayacağı, sanatçının yaratımında yetenekten ziyade dehanın ön planda tutulması ve estetik kategorilerde Yüce'nin Güzel'den üstün kabul edilmesi gibi unsurlar bulunur. Ayrıca, 'sanat için sanat' anlayışı ve modern biçimcilik gibi akımların tarihsel ve felsefi temellerini izlemek için de Kant'ın estetik görüşleri önemlidir" (Doğan, 2001: 99).

Doğan, Kant'ın estetik görüşlerinin Romantizm akımı üzerindeki etkisini ve bu akımın bazı temel yönelimlerini vurgular. Kant, sanatın ve sanatçının bağımsız olması gerektiğini savunur. Sanat, iyi davranış ve ahlaki kurallarla sınırlanamaz. Sanatçı yaratışında yeteneğe değil, dehaya öncelik verilir. Estetik kategorilerin sıralanmasında yüce, güzelden üstün tutulur. Kant'ın görüşleri, "sanat için sanat" ve çağdaş şekilcilik gibi akımların geçmişe dayalı ve düşünsel dayanaklarını oluşturur.

"Kant estetik değeri ilk kez iyi ve doğru kavramlarından ayırarak yalnızca "güzel" kavramını temel almıştır. Kant, güzelliği nesnesine bağlayarak onu tek başına bir değer haline getirmiş ve estetiğin ana kavramı olarak belirlemiştir. "Yargı Gücünün Eleştirisi" adlı eserinde, güzelin ne olduğunu sorgular ve sanat ile bilgiyi, sanat ile tekniği birbirinden ayırır. Kant'a göre, evrensel olarak beğenilen şey güzel olarak tanımlanır. Ayrıca, güzelliği bir nesnenin biçimiyle ilişkili bir özellik olarak gören Kant, hoşlanma duygusu uyandıran nesneleri güzel olarak değerlendirir. Bu hoşlanma, öznenin sadece kendisine duyduğu bir hoşlanmadır. Kant için güzel olan şey, çıkar ve yarar gözetmeyen bir haz sağlar. Güzelin öznel olmasının yanı sıra evrensel bir beğeni olarak kabul edilmesi gerektiğini düşünür. Kant'a göre, güzelin ne olduğunu anlamak ancak estetik yargının çözümlenmesiyle mümkündür; çünkü estetik yargı, güzele karşı duyulan hazdan önce gelir ve estetik sürecin taşıyıcısıdır” (Bozkurt, 2004: 125-136).

Bozkurt bu tanımla, Kant'ın estetik değer anlayışını daha detaylı haliyle ele alır. Kant, estetik meziyeti iyi ve doğru kavramlarından ayrı olarak sadece "güzel"i temel almıştır. Güzellik, nesnesinin kendisine bağlıdır ve tek başına bir fazilet olarak kabul edilir. Güzel olan şey, evrensel olarak hoş giden ve bir şeyin şekliyle münasebetli özellik taşır. Güzellik, herhangi bir çıkar veya fayda arayışına girmeden keyif verir. Bu keyif, bireysel olmasının yanında evrensel bir takdir olarak da kabul görür. Kant, estetik yargının

güzellikten kaynaklanan hazzın önünde geldiğini ve estetik sürecin taşıyıcısı olduğunu savunur.

"Kant, güzelliği "her öznenin evrensel olarak algılama eyleminde güzelin duyumsanma deneyimini mümkün kılan koşullar" bağlamında değerlendirir. Bu nedenle, Kant güzelliği, öznel ve biçimsel bir tanımla, dolaylı olarak zevk yargısının nedeni olarak ele alır" (Farago, 2017, 107-108).

Kant'ın estetik görüşleri, güzellik ve yücelik üzerine odaklanmaktadır. Güzellik, sınırlı bir nesnenin belirli bir forma sahip olması ve uyumlu bir hoşlanma uyandırmasıyla karakterizedir. Yücelik ise sonsuzluk ve sınırsızlıkla ilişkilendirilir, formu belirsizdir ve acıyı içeren bir saygı duygusuyla ilişkilidir. Kant, güzellik ve yüceliği estetik değerler olarak ele alarak, güzelin evrensel hoşlanma uyandırması gerektiğini savunmuştur. Yücelik, dahili bir tecrübe olarak kabul edilir ve heyecan yaratır. Estetik yargılar, deha ile sanat eseri arasındaki ilişkide ortaya çıkar ve estetik sürecin taşıyıcısıdır.

2.2.1.6. Hegel'in Estetiğe Bakışı

"Hegel'in idealist felsefesine dayanarak estetiği güzel sanatların felsefesi olarak tanımladığını belirtir. Hegel'e göre estetik, sınırsız bir güzellik alanını kapsar. Hegel'in güzel kavramına yaklaşımı incelendiğinde, güzelin mutlak düşüncenin bir yansıması olduğu görülür. Hegel, sanatsal betimlemelerin duygusal olarak güzel olduğunu ve güzelin, mutlak düşüncenin duygusal bir ifadesi olarak tanımlanabileceğini savunur" (Doğan, 2001:102-103).

Hegel'in estetik anlayışı, güzel sanatların felsefi temellerine dayanır ve güzellik kavramını mutlak düşüncenin bir yansıması olarak ele alır. Hegel, sanatın duygusal betimlemelerinin güzelliği ifade ettiğini ve bu güzelliğin, mutlak düşüncenin duygusal bir ifadesi olduğunu vurgular. Bu bakış açısı, estetiğin sınırsız bir güzellik alanını kapsadığını ve sanatsal yaratıcılığın felsefi temellerini derinlemesine anlamayı amaçladığını gösterir.

"Hegel, ide kavramını hakikat olarak tanımlar ve hakikatin, kavramla nesnelliğin uyumu anlamına geldiğini belirtir. Hegel, ideyi hakikatin somutlaşmış ve vücut bulmuş hali olarak görür. Bu nedenle Hegel, ideanın yalnızca dış dünyanın duyular sahasında mümkün kılınacağını ve güzelin ancak hakikat bağlamında ele alındığında gerçekten güzel olabileceğini savunur" (Bozkurt, 2004: 143).

"Hegel, sanattaki güzelliğin doğal güzellikten üstün olduğunu belirtir ve bunu şöyle açıklar: "Özünden soyutlandığında, kötü bir fikir bile herhangi bir doğal üründen daha üstündür, çünkü bu fikirde her zaman akıl ve özgürlük bulunur" (Doğan, 2001: 104).

Hegel, idealist felsefeye dayanarak estetiği, güzel sanatların felsefesi olarak açıklar. Ona göre estetik, sınırsız bir güzellik alanıdır. Hegel'in güzellik anlayışını incelediğimizde, güzelin mutlak düşünceden ibaret olduğu görüşüyle karşılaşırız. Düşünür, güzeli, kesin ideanın duyuşsal bir ifadesi olarak tanımlar. Hegel, ideayı hakikat olarak belirler ve hakikatin temelini de kavramla nesnelliğin uyumu olarak tanımlar. İdeayı, hakikatin somutlaşmış hali olarak görür ve bunun yalnızca dış dünyanın duyuşsal alanında mümkün olabileceğine inanır. Güzelin ise sadece hakikat bağlamında ele alındığında gerçekten güzel olabileceğini savunur. Sanattaki güzelliği doğal güzellikten üstün tutan Hegel, "Kötü bir fikir bile, özü soyutlandığında, herhangi bir doğal unsurdan daha üstündür, çünkü bu fikirde her zaman akıl ve özgürlük bulunur" der.

2.2.1.7. Karl Marx'ın Estetiğe Bakışı

"Endüstriyel kapitalizmin fiziksel ve kültürel yönlerini eleştiren Marksist teori, Karl Marx ve Friedrich Engels'in (1820-1895) eserlerine dayanır" (Barrett, 2015: 114). "Tunalı'ya göre, Marksist kuram sanatı umumi gerçekliğin bir aynası olarak ele alır ve bu nedenle tüm sanat yapıtlarının toplumsal bir sınıfa ait özellikleri içerdiğini öne sürer" (Tunalı, 2008: 491). Böylelikle Marksist estetiğin, düşünsel ilhamının gerçekçilik kuramından geldiğini görebiliriz.

"Marx'ın estetik konusundaki düşüncelerini anlamak için onun estetik obje hakkındaki görüşlerine bakmak gereklidir. Marx, estetik objeyi insan emeği ve etkinliği ile ilişkili olarak görür. Marksist estetiğe göre, sanat objesi konumundaki gerçeklik, insani ve toplumsal bir gerçeklik olarak değerlendirilir. Ayrıca, Marksist teori, sanat eserinin bir düzeni yansıtmayı gerektiğini vurgular; sanatçının rastgele tesadüfleri sıralaması yeterli değildir. Önemli olan, sanatçının bu tesadüfleri nasıl düzenlediği, karakterler ve olay örgüsündeki iç tutarlılık ve mantıktır" (Tunalı, 1979: 99-104).

"İnsan faaliyetlerini sadece kendine göre değil, aynı zamanda özümsemek istediği nesneye göre de düzenler. İnsan, her nesneye onun iç ölçüsüne, nesnel özelliklerine ve olanaklarına uygun bir şekilde yaklaşmaya hazırdır" (Ziss, 2009: 161).

Tunalı; "Marksist teoriye göre mühim olan şekil değil özdür. Çünkü öz, insan ve toplumla ilişkilidir ve bu özelliği nedeniyle önem taşımaktadır" (Tunalı, 1979: 106).

Marksist sanat, insanın esasını alır ve insanı, sanatın odaklanmasına yönlendirir. Marksizm'e göre estetik, varlığın insanın anlamını bulmaktır ve bu anlamı ancak insanın kendisi sağlar. Sanat, yalnızca insanı değil eş zamanda tabiatı ve toplumsal olayları ifade etmeye çalışır. Ancak gerçeklik, doğal ya da toplumsal olsun, değeri insanla olan ilişkisine bağlıdır. Bu bağlamda insanı temel alan Marksist teorinin, hümanist bir görüş açısı ifade ettiği söylenebilir.

"Barrett'a göre, Marx, estetik ve sanatın insan çabasında ve toplumsal etkileşim içinde araştırılması gerektiğini belirtir ve sanatın dönüştürücü gücüne dikkat çeker. Marx, sanatın toplumun aynası olabileceğini, sanat eserleri sayesinde dünyayı nasıl algıladığımızın ortaya çıkabileceğini ve bireysel yabancılaşmayı azaltarak toplumu değiştirmemize yardımcı olabileceğini savunur. Ayrıca Marx, materyalist sanat tarihine vurgu yaparak, sanat yapıtlarının açıklanmasında toplumsal ve tarihi kontekstin önemine dikkat çeker" (Barrett, 2015: 115).

Marx'a göre, sanat, toplumsal gerçekliğin bir yansımasıdır ve her sanat ürünü, makul bir toplumsal sınıfın özelliklerini içerir. Sanatın değeri, insan emeği ve toplumsal bağlamla ilişkilidir. Sanat, yalnızca estetik bir obje değil, insansal ve toplumsal bir gerçekliği temsil eder. Sanatçının eseri, tesadüflerden ziyade düzenli, karakterli ve tutarlı olmalıdır. Marx için önemli olan biçimden çok eserin özüdür; bu öz, insan ve toplumla ilgilidir. Sanat, toplumu yansıtarak bireysel yabancılaşmayı azaltabilir ve toplumsal değişime katkı sağlayabilir.

2.2.1.8. Sigmund Freud'ün Estetiğe Bakışı

Sigmund Freud, psikanalitik kuramın kurucusu olarak 20. yüzyılın önemli filozoflarından biridir. Freud, psikanaliz kuramını ruhsal ve manevi bakımı için kullanmanın yanı sıra, sanata da entegre etmiştir. Psikanaliz kuramının temeli gibi, sanat ve estetiği de psikolojik bir temele dayandıran Freud, sadece sanatsal yapıtları değil, aynı zamanda farklı bireylerin bilinçaltını da inceleyerek sanat yapma motivasyonlarına odaklanmıştır. Ona göre, sanatçının hayal gücü, rüyalarda olduğu gibi bilinçaltını yansıtır. Bastırılmış ve ifade edilemeyen hayaller, arzular, tutkular ve içsel duygular, rüyalarda olduğu gibi sanat eserleri aracılığıyla da dışa vurulur.

Bu nedenle, sanat eserlerinin estetik açıdan incelenmesi sürecinde, sanatçının yaratıcılığının ve bilinçaltının anlaşılması gerektiğini vurgular.

Barrett'a göre, "psikanalitik kuramlar genellikle sanatçıların bilinçaltını açığa çıkarır ve sanat eserlerinin, hem eseri üreten sanatçı hem de esere bakan izleyiciler hakkında bilgi verdiğini savunur" (Barrett, 2015: 113).

"Freud'un estetik anlayışında, sanatçının bilinçaltı ile alımlayıcının bilinçaltı birbirine yakın olduğunda, sanat eserinden alınan zevk ve heyecanın artacağını belirtir. Ayrıca, sanat eseri ile rüya arasında bir paralellik olduğunu ve rüyada hem görülen hem de görülen şeyin aslı bulunduğunu ifade eder" (Bozkurt, 2004: 178).

Bozkurt, Freud'un estetik anlayışını, sanat eseri ile rüyalar arasında bir benzerlik olduğu şeklinde yorumlamaktadır. Rüyalarda görülen ve gerçekte olan gibi, sanat eserinde de şuuru vardırmış muhteva ile gerçek anlam bulunur. Her sanat eseri, rüya gibi yorumlanabilir. Sanat eseri karşısında insanlar psikik, fizyolojik ve zihinsel değişimler yaşar; bu değişim payesinde sanatçı yaratarak, izleyici de eseri deneyimleyerek bilinçaltındaki yüklerinden kurtulur.

Çelikkan, "Freud'un sanat ve estetik arasında belirgin bir ayrım yaptığını belirtir. Freud'a göre, estetik güzellikle ilgilenirken, sanatın daha kalıcı ve ruhsal bir yönü vardır. Sanat, Freud'a göre, bilinçaltının çözümlenmesinde önemli bir araçtır" (Çelikkan, 2017: 222).

Freud, estetiği güzellikle ilişkilendirirken, sanatı daha kalıcı ve ruhsal yönü olan bir enstrüman olarak görür. Sanat, bilinçaltını çözümlemeye yarar ve geçici bir rahatlama sağlar. Estetik geçici zevk sunarken, sanat daha güçlü ve kalıcı etkiler yaratır, kişiyi ruhsal olarak iyileştirir ve katharsis sağlar.

Freud'e göre sanat, bilinçaltının tabir edilmesi ve anlaşılması için mühim bir araçtır. Sanatçının bilinçaltındaki arzular, hayaller ve duygular, tıpkı rüyalarda olduğu gibi sanat eserlerinde canlandırılır. Freud, sanatın estetiğe göre daha kalıcı ve ruhsal bir yönü olduğunu, estetiğin ise geçici bir haz sağladığını belirtir. Freud, sanatı estetikten daha güçlü ve etkili bulur.

2.2.1.9. Benedetto Croce'nin Estetiğe Bakışı

Benedetto Croce, İtalyan filozof ve tarihçi olarak bilinen bir düşünürdür. Croce, estetik kuramıyla öne çıkmış ve estetik algı yaklaşımına yeni bir görüş açısı getirmiştir. Croce, estetiği yalnızca güzellikle sınırlamaz, ona göre estetik daha çok ifade ile ilgilidir. Sanat eserleri, sanatçının iç dünyasını ifade eden bir araçtır. Benedetto Croce, estetik konusunda

çığır açan bir İtalyan filozoftu. Onun estetik anlayışı, geleneksel estetik, genellikle güzellik ve sanatı merkeze alırken, Croce güzelliğin yerine fayda sağlamayı ön plana çıkarmıştır. Ona göre sanatsal yapıt, bir his ya da düşüncenin ifadesidir ve sanat eserinin değeri, onun olabileceği duygu ve düşüncelerin ifade ediliş biçimiyle belirlenir. Yani Croce'a göre sanat eseri, sadece güzelliği ilan etmekle kalmıyor, eş zamanda bir anlamın ya da hissin ifadesini de sembolize ediyor. Bu anlamda, sanat eserini değerlendirirken onun ifade ettiği duygu veya düşüncelerin nasıl ifade edildiğinin önemi büyüktür. Benedetto Croce'nin estetik anlayışı, estetik normlara karşı, sanatın ve güzelliğin sınırlarını genişletmiş ve estetik düşüncede yeni bir perspektif sunmuştur.

"Benedetto Croce'nin güzellik kavramı yerine anlatımı (expression) koyduğunu veya güzelliği anlatımla bir tuttuğunu belirtir. Croce, estetiği genel dilbilim (linguistics) olarak ele alır çünkü estetik, tüm anlatım araçları ve insanın simge yapım biçimleri ile, özellikle de dil ile ilgilidir. Bu yaklaşımıyla Croce, çağımızın en özgün estetikçilerinden biri olarak kabul edilir" (Doğan, 2001: 136-137).

"Croce'nin estetik anlayışının temel dayanağı sezgi (intuition) kavramıdır. Sezgi, Croce'nin sisteminin yapı taşlarından biridir ve ilk tinsel etkinlik olarak diğer tüm tinsel etkinliklerin öncüsüdür. Sezgi, bilen veya eylemde bulunan tin'in ilk basamağıdır ve sadece insanda ortaya çıkar" (Tunalı, 1973: 8).

Estetiğin temel dayanağı olan sezgi, sanatı mantıkla değil, duyularla algılanan ve tinsel bir etkinlik olarak ele alınan bir olgudur; bu sebeple sanat, fiziksel gerçeklikten, faydacılıktan ve ahlaksal etkinlikten bağımsızdır.

Bozkurt'a göre, "Croce'nin estetik anlayışı, sanatı sezgi yoluyla algılar ve estetiğin mantıktan ziyade sezgiyle ilgili olduğunu savunur. Croce, sanatın fiziksel bir gerçeklik, fayda gözetken veya ahlaksal bir etkinlik olmadığını öne sürer" (Bozkurt, 2004: 209-212).

"Croce'ye göre, güzel olan sadece başarılı bir ifade için değil, bilimsel bir hakikat, başarıyla gerçekleştirilmiş bir eylem ve ahlaki bir eylem için de geçerli değildir. Croce, zihinsel güzel, güzel eylem ve ahlaki güzel gibi kavramların bu şekilde kullanıldığını belirtir. Ancak, bu kavramların farklı şekillerde kullanılmasının birçok filozof ve sanat öğrencisini çıkışı olmayan bir dil labirentine sokabileceğini vurgular. Croce'ye göre, güzeli başarılı bir ifade veya sadece ifade olarak tanımlamak mantıklıdır çünkü ifade başarılı olmadığında ifade değildir" (Croce, 1965: 78-79, Aktaran, Yavuz KILIÇ, 2020: 646).

Benedetto Croce, estetiği güzellikle sınırlamaz, onu ifade ile ilişkilendirir. Sanat eserleri, sanatçının duygularını ve düşüncelerini ifade eder. Ona göre estetik, sezgiye dayalıdır ve mantıkla değil, duygularla ilgilidir. Croce, sanatı tinsel bir etkinlik olarak görür ve estetiğin, gündelik yaşamın bir parçası olmasını savunur.

Nihayetinde Croce'ye göre, sanat bilimi ve estetik, ifade bilgisi ve sezgi arasında paralellik olduğunu söylemektedir. Sanatı genel bir sezgi bilgisi olarak kabul eden Croce, sanatı gündelik sezgi bilgisine indirger ve böylece sanatın günlük yaşantı içine girmesini sağlar. Ona göre, sıradan hislerden en ileri sanat hislerine kadar tek bir his vardır ve bu sezgileri irdeleyen tek ilim estetik bilimi olarak tanımlanır.

2.2.1.10. Martin Heidegger'in Estetiğe Bakışı

Martin Heidegger, çağdaş düşünürler arasında öne çıkan bir isimdir. Varoluşçu felsefenin liderlerindendir. Sanata yönelik bakış açısı, varoluşçuluk formülünden beslenmekte ve onu bünyesinde barındırmaktadır. Heidegger'in sanat felsefesine en büyük katkılarından biri, estetik konusunu ontolojik bir bakış açısıyla ele almasıdır.

Tunalı'ya göre, "Heidegger güzelliği, varlığın bir tür ışıklanışı ve aydınlanması olarak tanımlar ve bunu hakikatle özdeşleştirir. Heidegger'e göre, "Hakikat, var olanın gizlilikten kurtulmasıdır. Hakikat, varlığın hakikatidir. Güzellik, bu hakikatin yanında ortaya çıkmaz. Eğer hakikat, sanat yapıtına girerse, o zaman güzellik olarak görünür. Güzellik, hakikatin sanat yapıtındaki varlığı olarak ortaya çıkar" (Tunalı, 2013: 105).

Bozkurt'a göre, "Heidegger güzelliği, gerçeklikle iç içe geçmiş ve onun gün yüzüne çıkmasında rol oynayan bir yapı olarak görür. Heidegger'e göre güzellik, gerçeklikle aynıdır ve bu nedenle, göreceli olarak haz alınan bir nesne olarak kabul edilemez" (Bozkurt, 2004: 260).

Bu tanımlar ışığında; Heidegger, güzelliğin kaynağını biçimde bulur diyebiliriz. Ona göre, biçim var olan şeyin varlığına dayanır. Bu görüşünü açıklamak için "aydınlanmış" ve "aydınlanmamış" varlık kavramlarını kullanır. Yeryüzü aydınlanmamış varlık iken, dünya aydınlanmış varlıktır. Sanat, yeryüzünün dünyaya dönüşmesini sağlayarak varlığın aydınlanmasına yardımcı olur. Sanat, doğruluğu dile getirerek varlıkları aydınlatır ve görünür kılar.

Heidegger'e göre, sanat eserinde görünüm bulan şey güzelliştir. Yani, güzellik, varlığın aydınlanması ve doğruluğu yansıtmasıdır. Ancak doğruluğu yakalayan bir sanatsal yapıt

iyi olarak kabul görülür. Bu bağlamda Heidegger'a göre, sadece ifade edilmeyen bir sanat eseri, gerçek anlamıyla güzel olarak kabul edilebilir.

Heidegger, doğanın gerçekliğinin ancak bir sanat yapıtı aracılığıyla ortaya çıkabileceğini savunur. Doğadaki gerçeklik, ona göre sanat eserlerinde gizlidir ve bu gerçeklik, sanatın özünü oluşturur. Sanat eserinin özü, Heidegger'e göre insanın ve ifadenin iç içe geçen bir alanıdır. Ona göre insan ve ifade olmadan bir eser hakkında konuşmak mümkün değildir. Anlaşıyor ki Heidegger, sanat eserlerinin, genel problemlerin anlaşılmasında mühim bir görev sırtlandığına vurgu yapmaktadır. Ona göre, sanat yapıtlarının varoluşunun gerçekliğini bizzat eserin kendisi ifade eder ve estetik ile sanat felsefesi üzerine düşünüldüğünde Heidegger'in bu alana olan katkısı oldukça önemlidir.

2.2.1.11. Walter Benjamin'in Estetiğe Bakışı

Walter Benjamin, çağdaş sanattaki estetik konuların incelenmesi ve düşünülmemiş bir estetik anlayışının doğuşunda öncü role sahip olan bir düşünürdü. Ona göre, teknolojinin ilerlemesi ve yeni kitle iletişim elemanlarının görücüye çıkışı, sanatın geleneksel sınırlarını aşmasını ve günlük hayatta iletişimsel bir rol oynamasını sağlamıştır.

Bozkurt'a göre, "20. yüzyılın ikinci yarısında estetik konusundaki araştırmaları ve görüşleriyle dikkat çeken Walter Benjamin, çağdaş estetik düşüncenin öncülerinden biri olarak görülür. Özellikle çağdaş sanattaki estetik meselelerin incelenmesi ve yeni estetik yaklaşımların ortaya çıkması, Benjamin'in eserleri sayesinde gerçekleşmiştir. Bu sebeple, Walter Benjamin, çağdaş sanatın estetik fikirlerinin araştırılmasında önemli bir figür olarak kabul edilir" (Bozkurt, 2004: 192).

Benjamin, sanat eserlerinin teknik olarak tekrar üretilebilir ve çoğaltılabilir olmasının, onları kült törenlerinin dışına çıkararak özgürleştirdiğini söyler. Ancak, bu durumun sanat eserlerinin orijinallliğini ve eşsizliğini azalttığı, teknolojinin getirdiği üretilebilirlik ve çoğaltılabilirlik, eserin özgünlüğünü zayıflattığı görüşündedir.

"Benjamin, gelişen teknolojinin sağladığı yeni kitle iletişim araçlarının, yeni sanat biçimlerinin ortaya çıkmasında önemli bir rol oynadığını savunur. Bu araçlar, sanatın geleneksel estetik sınırlarını aşmasını ve günlük yaşamda siyasi ve iletişimsel bir işlev üstlenmesini mümkün kılmıştır" (Bozkurt, 2004: 192-201).

Walter Benjamin'e göre, sanat eserlerinin teknik olarak çoğaltılması, onları ritüellerin kölesi olmaktan kurtararak özgürleştirir. 1936 yılında yazdığı "Tekniğin Olanaklarıyla Çoğaltılabildiği Çağda Sanat Yapıtı" adlı yazısında, uygulamabilimin sanatta yarattığı

olanaklar ve sanatın geçirdiği değişimler üzerinde durmuştur. Benjamin, sanatın geçirdiği değişimlerin temelinde "auranın" kaybolmasını görür. Aura, bir sanat eserin benzersizliğini ve özgünlüğünü ifade eden bir kavramdır. Teknolojik ilerlemeler, sanat eserlerinin üretilebilirliğini ve çoğaltılabilirliğini artırarak bu benzersizlik özelliğini ortadan kaldırmıştır. Benjamin'e göre, teknolojinin bu etkisi klasik estetiği yıkmış ve geleneksel sanat anlayışını sona erdirmiştir. Benjamin için sanatın amacı, "auranın" sanatsal alandan çıkarılıp insana yönlendirilmesidir; böylece insanlarda estetik hissi yaratılır fikrini ön plana çıkarabiliriz.

Walter Benjamin, teknolojinin sanat üzerindeki etkilerini inceleyerek, sanatın geleneksel sınırlarını aşmasını ve günlük hayatta daha erişilebilir hale gelmesini savunmuştur. Sanat eserlerinin çoğaltılabilirliği, onların kült törenlerinden bağımsızlaşarak özgürleşmesini sağlar, ancak bu durum eserlerin orijinallliğini ve "aurasını" zayıflattığı görüşünü savunur.

2.2.1.12. Theodor Wisegrund Adorno'nun Estetiğe Bakışı

Adorno'nun estetik anlayışı, sanatı içtimai ve geleneksel bağlam içinde ele alarak, sanat yapısının halkın içinden kaynaklandığını ve halkın tüm yapısal özelliklerini yansıttığı ölçüde kalıcı ve güvenilir olduğunu savunmaktadır. Sanat eserini sadece sınıf bilincini geliştiren bir alan olmanın ötesinde, toplumun yapısını yansıtan bir denge unsuru olarak görmüştür.

Bal'a göre, "Frankfurt Okulu'nun önemli temsilcilerinden ve Marksist sanat ile estetik alanında öncü düşünürlerden biri olan Adorno, Heidegger'in fikirlerinden etkilenerek özgün bir estetik teori geliştirmiştir" (Bal, 2011: 71-72). Adorno, sanatın kendi içinde birçok unsuru barındırdığını ve kaynağını kendi doğasından aldığını savunur. Sanatı, sabit bir gerçeklik olarak değil, tarihsel bir gerçekliğin ifadesi olarak değerlendirir. Adorno'nun estetik teorisi, 20. yüzyılda değişen toplumsal ve ekonomik koşulların içinde, sanatın yaratıcı gücünü geleneksel yaklaşımlardan ayırarak farklı şekillerde ortaya çıkarmaya çalışır. Teorisinin esası, doğruluğun müptedi ve eşya arasındaki etkileşim alanında bulunmasına dayanır ve bu çerçevede geleneksel estetik yaklaşımları eleştirir. Adorno'nun estetik teorisi, sanatı objektif bir çerçevede ele alır ve sanat eserini temellük eden veya tüketici açısından değil, üretim açısından değerlendirir. Adorno'ya göre, sanat eseri bir tüketim nesnesi haline bürünmüş ve kitleselleşme, herkesin aynı şeyi tüketmesine yol açmıştır. Ayrıca, Adorno'ya göre sanat, öz estetik yapısı dahilinde

toplumsal tutarsızlıkları söylemeli ve geleneksel mana örgülerini yeniden şekillendirmelidir.

Adorno'nun perspektifinde, sanatın toplumsal gerçekliği ifade etmemesi gerekmektedir, onun görüşüne göre bu gerçeklik olgunluktan uzak, hatalı ve çarpık bir realitedir. Sanat, Adorno'ya göre, toplum gerçekliğinin olgunlaşması ve yanılgıdan sıyrılması için örnek teşkil ederek topluma ışık tutmalı ve yol göstermelidir.

Bozkurt'a göre, "Adorno, sanatın toplumsal gerçekliği ifade etmemesi ve yansıtmaya çalışmaması gerektiğini savunur. Adorno'ya göre, toplumsal gerçeklik olgunluktan yoksun, yanlış ve çarpıktır; bu nedenle sanat için bir örnek teşkil edemez" (Bozkurt, 2004: 233-234).

Sanatta bulunan örnek olma değeri, yalnızca sanatın kendisinde bulunur. Sanat, toplumun gerçekliğini olgunlaştırarak yanılgılardan ve çarpıklıklardan arındırır ve toplumun hakikatine ışık tutar. Adorno, sanatın ve sanat eserinin toplumsal gerçekliğin ötesinde bir varlık sahasına haiz olduğunu kaydeder. Ona göre, sanatsal yapıtlar, toplumsal uzlaşımların birer örneğidir ve estetik objeler olarak hakikat koşullarının ve sınıflamalarının ötesinde yer alır.

Adorno'ya göre, sanat eserleri toplumsal ve tarihsel bağlamda değerlendirilmelidir. Sanat, toplumsal yapıları yansıtmalı ve toplumsal tutarsızlıkları ifade etmelidir. Sanat eseri, üretim açısından değerlendirilmeli, tüketim objesi haline gelmemelidir. Ayrıca, sanat, toplumsal gerçekliği eleştirerek topluma yol göstermelidir.

2.2.2. Estetik Algı

Estetik algı, görsel, işitsel veya diğer duyuşsal deneyimler aracılığıyla sanat, doğa veya tasarım gibi çeşitli unsurları değerlendirmek ve anlamak için kullanılan bilişsel süreçleri ifade eder. Bu tür bir algı, güzellik, hoşluk ve estetik değerlerle ilgilidir.

Estetik algı, kişinin duyuşsal deneyimleriyle sanatsal veya estetik eserler arasında bir bağlantı kurmasını içerir. Bu algı, kişinin bir sanat eserini veya doğal bir manzarayı izlerken veya bir müziği dinlerken yaşadığı duyuşsal ve bilişsel tepkileri içerir. Genellikle kişisel tercihlere ve kültürel etkilere bağlıdır.

Tunalı'ya göre, "estetik bir tavırla estetik bir objeye veya bir sanat eserine yöneldiğimizde, öncelikle onunla bir algı ilişkisi kurmuş oluruz. Bir nesnenin estetik obje olarak kabul edilebilmesi için öncelikle algılanması gerekmektedir" (Tunalı, 1998: 34).

Estetik bir obje ya da sanat eserine yöneldiğimizde ve onunla bağlantı kurduğumuzda, öncelikle onu algılamamız gerekir. Bir nesnenin estetik obje olarak kabul edilebilmesi, algılanmasına bağlıdır. Bu nedenle, algının estetik tavır açısından temel bir önemi vardır. Estetik tavrın tam olarak anlaşılabilmesi için algının ne olduğunun açıklığa kavuşturulması gereklidir. Hatta estetik tavır ile estetik algının bir noktada örtüştüğünü bile söyleyebiliriz.

Estetik Algıyı antropolojik ve kültürel açıdan irdelediğimizde, çok daha geniş bir düzleme oturur ve güzellikten daha fazlasını içerir. Bir toplumun veya bireyin estetik anlayışını, değerlerini ve algısını şekillendiren unsurlar bulunmaktadır. Bu bağlamda, estetik sadece sanat türleriyle sınırlı kalmayıp, aynı zamanda günlük hayatın her anında karşımıza çıkmaktadır.

Aşkar'a göre, "bir sanat eserinin estetik değeri ve güzelliği yalnızca duygulara hitap etmekle sınırlı değildir. Bir şiir, müzik, tablo veya balenin izleyicide derin bir sanatsal duygu uyandırabilmesi için, hem duygulara hem de zihne hitap etmesi gerekmektedir" (Aşkar, 2010: 86).

Bir sanat eserindeki estetik değer ve güzellik, yalnızca insanın duygularını etkilemekle sınırlı değildir. Bir şiir, müzik, tablo veya balenin alıcıda derin artistik duygular uyandırabilmesi için, hem duygulara hem de zihne hitap etmesi gerekir. Sanatsal düşünce, kişinin duyma ve anlama yetenekleri arasında bir uyum oluşturur. Estetik özne, sanat eserinde bütün kişiliğini sarsabilecek, alt üst edebilecek unsuru bulmak zorundadır. Görme veya duyma zevki aracılığıyla güçlü duygular ve derin kavrayışlar harekete geçirilebilmelidir. Küçük duysal coşkular, zayıf estetik hoşnutluktan öteye gitmez; estetik değerlendirmeyi yalnızca gözün veya kulağın gördüğü ve duyduğu şeyden alınan zevke indirgeyen düşünce yanıltıcı ve şaşırtıcı bir toplumsal rol oynar.

Bir kişinin estetik algısı, kişisel deneyimlerinden, kültürel arka planından ve eğitim düzeyinden etkilenebilir. Bir kişinin güzel ve estetik bulduğu bir şey, başka bir kişi tarafından aynı şekilde algılanmayabilir.

Kültürel çeşitlilik, estetik anlayışlarında büyük olasılıkları karşımıza çıkarmaktadır. Estetik değerler, toplumların kültürel ve tarihi yaşamışlıklarına göre şekillenir. Bir şeyin güzelliği veya estetik olarak kabul edilmesi, kültürel ve toplumsal normlara bağlıdır.

Yılmaz'a göre, "20. yüzyılın başından itibaren teknolojiye hızlı gelişmeler, günümüz izleyicilerinin mekân ve imajın fiziksel ve kavramsal yapısını çok farklı biçimlerde

algılamalarına ve yorumlamalarına yol açmıştır. İnsanların, aletleri keşfetme merakı teknolojik ilerlemeleri tetiklemiş, bu da sanat ve teknolojinin birleşerek yeni bedenler ve estetik algıların oluşmasına neden olmuştur” (Yılmaz, 2017: 111).

Estetik, bazen tezatları ve imkânsız unsurları birleştirir. Bu, insanların çözümleri tanıyamadığı veya işleyebileceği ürün ya da konuyu estetik olarak çekici bulabilme yeteneğine işaret eder. Bu tür durumların estetik açıdan çekici olması, sınırlarının genişletilmesiyle ilintilidir.

Estetik, bireylerin yaratıcılıklarını ve hayal güçlerini geliştirmelerine olanak tanır. İmkânsız veya tezat unsurlar, sanat ve kültür yoluyla ifade edilebilir ve bu, insanların yaratıcılıklarını serbest bırakmalarına yardımcı olabilir. Estetik algılamamız bilişsel düzeyde otomatik olabilir, yani düşünmeden veya analiz etmeden bir şeyin estetik olarak göze çarpmadığını algılayabiliriz. Bu, insanların estetik özelliklerinin derinliğini ve kapasite düzeyinin nasıl olduğunu gösterir.

Estetik algı, bireylerin sanatı, doğayı veya tasarımı daha derinlemesine anlamalarına ve bu deneyimlerden zevk almalarına yardımcı olur. Bu tür algı, sanat eleştirisi, estetik teorileri ve sanatın anlamını araştırmak için kullanılan bir araçtır. Özetlemek gerekirse, estetik algı, görsel, işitsel ve diğer duyuşsal deneyimler aracılığıyla estetik değerleri değerlendirmek ve anlamak için araç olan bir bilişsel süreçtir. Bu, güzellik, hoşluk ve estetik deneyimlerin kişisel ve kültürel bağlama göre nasıl algılandığını ve yorumlandığını anlamamıza yardımcı olan önemli bir kavramdır.

2.3. Göstergebilim

Göstergebilimine giriş yapmadan önce temel kavramlar olan "gösterge, gösteren ve gösterilen" kavramlarının tanımlanması ve anlaşılması gerektiği düşüncesindeyim. Göstergebilim, göstergelerin yapılarını, işlevlerini ve kültürel bağlamlarını inceleyen bir disiplindir. Bu nedenle, göstergebilimi anlamak için temel olarak neredeyse iç içe girmiş bu üç kavramın ne anlama geldiğini bilmek önemlidir.

Bu üç kavram arasındaki ilişki, göstergebilimin temelini oluşturan bir yaklaşımı temsil eder. Algılamının evrensel ulamına ve her ideanın gösterge olduğu varsayımına dayanmış bir göstergeler düşünbilimi oluşturan, ABD’li felsefeci ve göstergebilimci Charles Peirce’in üçleme modeli (semiotic triad) genellikle bu ilişkiyi açıklamak için kullanılır. Bu modele göre, gösteren ve gösterilen ikilemindeki ilişki bir "referans" ilişkisi

iken, gösterge ve gösteren arasındaki ilişki bir "imge" ilişkisidir. Bu model, göstergelerin nasıl anlam taşıdığını ve nasıl işlediğini anlamak için sacayağı görevi üstlenir.

Türk göstergebilimci Rifat; gösterge kavramının tarihçesi ve dilbilimsel kökeni hakkında, özellikle antik dönemdeki kullanımına vurgu yaparak, günümüzdeki filolojik karşılıklarını şu şekilde açıklamıştır;

"Eskiçağ'dan günümüze birçok filozof, bilim insanı ve hekim, özellikle dilsel göstergeler olmak üzere çeşitli alanlardaki belirtiler ve göstergeler üzerine çalışmışlardır. Batı dillerinde kullanılan ve Türkçede göstergebilim olarak ifade edilen semiyotik terimi, Yunancadaki "semeiotike" sözcüğünden türetilmiştir. Semiyoloji ise Yunanca "semeion" (gösterge) ve "logia" (kuram veya söz anlamındaki "logos"tan) kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur. "Semeion", gösterge, belirti veya işaret anlamına gelir ve İÖ 5. yüzyılda Yunanlı hekim Hippokrates ve filozof Parmenides tarafından daha çok kanıt, belirti, semptom anlamına gelen "tekmerion" ile eş anlamlı olarak kullanılmıştır" (Rifat, 2019: 27).

Vardar'a göre, "gösterge, genel olarak, "Kendi dışında bir şeyi temsil edebilecek nitelikte olan herhangi bir nesne, varlık veya olgu" şeklinde tanımlanabilir" (Vardar, 2002: 111). Göstergeler, iletişimin her alanında kullanılan anlamlı birimlerdir ve göstergebilim, bu anlamlı birimlerin nasıl işlediğini, nasıl anlamlar taşıdığını ve kültürel bağlamlarda nasıl değişebildiğini anlamaya odaklanır.

"Göstergebilimin temel odak noktası göstergedir, ancak asıl önemli olan, göstergelerin nasıl bir araya geldiği ve etkileştiğidir. Uyumlu bir şekilde bir araya gelen göstergeler, dizge olarak adlandırdığımız yapıları oluşturur" (Akerson, 2005: 26).

"Gösterge genel olarak, kendi dışında bir şeyi temsil eden ve bu nedenle temsil ettiği şeyin yerini alabilecek nitelikte olan her türlü biçim, nesne veya olgu olarak tanımlanır. Sözcükler, simgeler ve işaretler gibi unsurlar gösterge olarak kabul edilir. İnsanların anlaşma amacıyla yarattıkları ve kullandıkları doğal diller, jestler, sağır-dilsiz alfabesi, trafik işaretleri, meslek gruplarında kullanılan flamalar, reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri, edebiyat, resim, müzik gibi çeşitli birimlerden oluşan dizgeler gösterge olarak işlev görür. Bu dizgeler, ses, yazı, görüntü gibi farklı gereçlerin kullanılmasıyla anlamlı bütünler oluşturur. Bu anlamlı bütünlerin birimleri de genellikle gösterge olarak adlandırılır" (Rifat, 2019: 11-12).

Rifat'ın ifadesinde, gösterge kavramı oldukça geniş bir yelpazede tanımlanmıştır. Göstergeler, kendi dışındaki bir şeyi temsil edebilen ve onun yerini alabilen her türlü biçim, nesne veya olguyu içerir. Bu tanım, dilin yanı sıra jestler, işaretler, trafik işaretleri,

reklam afişleri, moda, mimarlık düzenlemeleri gibi çeşitli alanlarda karşımıza çıkan göstergelerin önemini vurgular. Ayrıca, bu göstergelerin ses, yazı, görüntü gibi farklı araçlarla birleştirilerek anlamlı bütünler oluşturduğu belirtilmiştir. Bu açıklama, göstergenin çok yönlü ve kapsamlı bir kavram olduğunu ortaya koyar ve insan iletişimi ve kültürel etkileşimde temel bir rol oynadığını gösterir.

"Aslında, göstergeler genellikle bir arada bulunur ve birbirleriyle etkileşime girerek yeni anlamlar ve mesajlar oluştururlar. Bu bütünü küçük parçalara ayırmak, anlamı kaybetmeye neden olabilir" (Akerson, 2005: 24).

"İnsanlık tarihinin başlarında göstergebilim alanı bulunmuyordu, ancak göstergeler her zaman mevcuttu. O dönemlerde insanlar, yaşamlarındaki olayları ve olguları temsil eden göstergeler üretme, bu göstergelerin gerçek dünyadaki karşılıklarını kurma ve somut ve soyut her şeyi göstergeler aracılığıyla adlandırma amacıyla çaba gösteriyordu. Bu çabanın etkinliğinde, 'toplumsal kavrayış ve/veya toplumsal kabul' gibi önemli bir mekanizma bulunmaktaydı. Bu mekanizma, bir durumu veya nesneyi hangi göstergenin temsil edeceği konusunda toplumsal bir uzlaşının sağlanmasına olanak tanıyordu. Dolayısıyla, göstergelerin oluşturulması ve toplumda benimsenmesinde toplumsal sözleşmenin önemli bir rolü vardır" (Kalelioğlu, 2020:33).

Kalelioğlu, bu tespitiyle göstergelerin tarih boyunca insanların iletişim ve anlamlandırma çabalarında temel bir rol oynadığını ve bu süreçte toplumsal faktörlerin etkili olduğunu vurgular. Ayrıca toplumun ortak kavrayışı ve kabulü, göstergelerin anlam yüklemesinde belirleyici bir faktör olduğuna dikkat çeker.

Göstergebilimde göstergenin rolü büyük bir öneme sahiptir, çünkü anlamın iletimi, yorumlanması ve oluşturulması süreçlerinde temel bir araç olarak işlev görmektedir. Göstergebilim, göstergelerin nasıl anlam taşıdığını, iletimini ve oluşturulmasını inceleyen bir disiplindir. Göstergeler, dilin yanı sıra çeşitli semboller, işaretler, resimler gibi ifade biçimlerini içerir ve bu gösterge unsurlarının anlam yaratma süreçlerini göstergebilim detaylı bir şekilde ele alır. Göstergenin temel bir araç olarak işlev görmesi, iletim, yorumlama ve anlam oluşturma süreçlerinde kilit bir rol oynadığı anlamına gelir. Yani, iletişimde kullanılan dil, semboller, resimler, müzikler, figürler, kostümler, sesler, ışıklar gibi göstergeler, anlamın başkalarına aktarılmasında, alıcılar tarafından yorumlanmasında ve sonrasında yeni anlamların oluşturulmasında temel unsurları

oluşturur. Göstergebilim, bu süreçleri anlamak ve açıklamak için bu göstergelerin nasıl çalıştığını inceler.

"Göstergeler, insanların iletişimde kullandıkları diller, giyim-kuşam, süslenme, işaretler, müzikte nota, dans koreografi gibi yaşamın her alanında kullanılan anlamlı birimlerdir. Bir gösterge, kendisinden başka bir şeye atıfta bulunur ve duyularımızla algılayabileceğimiz fiziksel bir nesnedir. Varlığı, kullanıcıların onu bir gösterge olarak kabul etmesine bağlıdır. Göstergenin üç temel özelliği vardır: 1. Fiziksel bir formu olmalıdır. 2. Kendisinden başka bir şeye işaret etmelidir. 3. İnsanlar tarafından bir gösterge olarak kabul edilmelidir" (Denli, 1997: 19).

"Dünyamız ve kültürümüz göstergelerle kurulmuştur. Mutlak olan, değişmez olan, yüzde yüz doğru olan bir göstergede ne yazık ki yoktur" (Akerson, 2016: 93). Akerson, bu ifadesiyle dünya ve kültürün, göstergeler aracılığıyla inşa edildiğini ve bu göstergelerin mutlak, değişmez veya yüzde yüz doğru olmadığını ifade etmektedir. Yani, göstergelerin herhangi bir nesnenin ya da kavramın kesin, değişmez bir şekilde tanımlanamayacağını ve farklı kültürlerde, zamanlarda veya bağlamlarda değişebileceğini vurgulamaktadır. Göstergelerin anlamı, toplumsal ve kültürel bağlamlara göre değişebilir, bu nedenle mutlak doğrulara ulaşmanın zorluğunu ve göstergelerin doğasında görecelik olduğunu vurgulamaktadır.

Gösteren, temsil edilen nesnenin fiziksel, duyuşsal olarak algılanabilir biçimidir. Başka bir deyişle, gösteren, bir göstergenin dışsal, duyuşsal olarak algılanan kısmıdır ve genellikle göstergeyle ilişkilendirilen somut ögedir.

"Gösteren, göstergenin doğrudan duyumsanabilen ve algılanabilen kısmıdır; doğal dilin sözlü kısmı açısından işitimi imgesidir. Gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, bazı dilbilimciler ve göstergebilimcilere göre nedensiz ve saymacıdır (F. De Saussure); dilin işleyişi açısından bazılarının göre zorunludur (E. Benveniste); bazılarının göre ise karşılıklı bir önvarsayım bağıntısına dayanır" (L. Hjelmslev) (Rifat, 2018: 123).

Gösteren, duyuşsal algılar aracılığıyla zihinsel temsili ilk aşamasını oluşturur. Örneğin, bir kelimeyi okuma veya bir sembolü gözleme, bir resmi görmek, bir dansı izlemek gibi. Gösteren, iletişimde bir aracı olarak görev yapar. Dil içindeki sözcükler, yazılı veya sözlü ifadeler, semboller, dans figürleri, kostümler, makyaj, ışık, dekor gibi gösterenler, anlamın başlangıcını oluşturur ve iletişimin temelini atar.

Gösteren, soyut kavramları somut bir biçimde temsil eder. Örneğin, yazılı bir kelime (gösteren) aracılığıyla bir nesnenin adı (gösterilen) çağrıştırılabilir.

Saussure'e göre; "Konu görüş açısından önce var olmak bir yana, neredeyse görüş açısı tarafından yaratılır. Ayrıca, bir olguyu ele alış biçimlerinden hangisinin öncelik taşıdığını veya üstün olduğunu önceden belirlemek mümkün değildir. Olguyu nasıl ele alırsak alalım, dil olayının her zaman iki yüzü vardır; bu yüzler birbirinin karşıtıdır ve birbirinin değerini belirler" (Saussure, 1985: 10).

Gösteren, kültürel bağlamda anlam kazanır. Aynı gösteren, farklı kültürlerde farklı anlamlar ifade edebilir. Örneğin, bir sembol veya renk bir kültürde olumlu bir anlam taşıırken, başka bir kültürde farklı bir anlam ifade edebilir.

Yılmaz, kültürler arasında farklılık gösteren göstergelerin, bireyler arasında iletişim kurarken de dikkate alınması gerektiğini Anadolu'dan verdiği şu örnekle vurgulamaktadır:

Yılmaz'a göre, "Göstergeler aynı zamanda, kültürel iletişim biçimleri olarak toplumdan topluma değişebilirler. Örneğin, Anadolu'nun geleneksel giyim tarzında, özellikle kadınların kullandığı aksesuarlar ve baş bağlama şekilleri, bir kadının evli, bekar veya dul olduğuna dair belirtiler taşır. Giyim tarzının işaret ettiği göstergeler, bireyin toplumdaki statüsü ve ekonomik-sosyal rolü için önemli unsurlar sunar" (Yılmaz, 2016:194).

Gösteren, göstergebilimde semiyotik süreçte önemli bir rol oynar. Ancak anlamın tam olarak nasıl oluştuğunu anlamak için gösterenin, gösterilenle nasıl ilişkilendiği ve toplumsal bağlamda nasıl anlam kazandığı da göz önünde bulundurulmalıdır.

Gösterilen ise gösteren aracılığıyla algılanan anlamdır. Gösterilen, gösterge tarafından temsil edilen soyut kavram, düşünce veya anlamdır.

"Gösterilen, gösterenin algılanamayan bölümüdür; gösterenin kavramsal yanıdır; içeriğidir. Dilbilimciler ve göstergebilimciler, gösterileni, gösterenin ilettiği göndergeden (veya nesneden) ayırt ederler. Genel dilbilimi ve göstergebilim, gösterilen düzleminin incelenmesine odaklanmıştır ve gösterilen boyutunu, dilbilim çalışmalarında olduğu gibi en küçük ayırıcı birimlerine kadar analiz etmiştir: Doğal dillerin gösteren boyutunun çözümlenmesinde dilbilimciler ve sesbilimciler sesbirimler ile sesbirimciklerden bahsederler" (Rifat, 2018: 135).

"Semiotics (İngilizce), semiotique ve semiologie (Fransızca), semiotik (Almanca) gibi terimler, göstergebilimin Avrupa dillerindeki karşılıklarıdır ve bu terimler, Eski Yunanca kökenli semeion kelimesinden türetilmiştir" (Akerson, 2016: 49).

"Göstergebilim adı altında yürütülen çeşitli çalışmaları incelediğimizde, aslında birden fazla farklı göstergebilim türüyle karşılaştığımızı fark ederiz" (Yücel, 2001: 9).

Bazı bilginler, göstergebilimi dilin ötesine genişleterek doğal dilleri de kapsarlar. Bazıları ise etkinliği sadece dil dışı gösterge dizgeleriyle sınırlarlar. Göstergebilim, bilinçli ve amaçlı iletişim edinimlerinden, anlatım yöntemlerine kadar geniş bir yelpazede ele alınabilir.

Locke'a göre, "insan zihni, nesneleri algılamak ve bu algılamaları başkalarına iletmek için kullandığı sembollerin doğasını incelemektedir" (Locke, 2013: 495 - 496). Göstergebilim, toplumun her alanında yaygın olarak kullanılan işaretlerin ve sembollerin incelendiği bir alandır. Lester'a göre, "göstergebilim semiotik işaretlendirme teorisini içerir ve anlamın nasıl üretildiği veya yayıldığı üzerine odaklanır" (Lester, 2000: 117; Akt. Yasa, 2012: 268).

Barthes'e göre, göstergebilim geniş bir dal olup çeşitli ve bazen çelişkili yaklaşımları içermektedir. Alanın sınırlarının esnek, yöntemlerinin ise değişken olmasının nedeni şöyle ifade etmektedir.

"Göstergebilimin geniş bir daldır ve göstergeleri, gösterge dizgelerini ele alır. Bu alanda farklı ve bazen çelişkili yaklaşımları kucaklar. Bazı bilim insanları doğal dilleri de göstergebilimin alanına dahil ederken, diğerleri bu etkinlik düzeyini yalnızca dil dışı gösterge dizgeleriyle sınırlandırır. Bazıları göstergebilimi sadece bilinçli ve amaçlı iletişim eylemlerine, buna uygun ifade yöntemlerine indirgerken, diğerleri her türlü anlam aktarımı ve anlamlandırma sürecini bu alanda algılamaya çalışır. Sonuç olarak, bu alanda çakışan ve daha çok çatışan görüşlere ve uygulamalara tanık olunmaktadır, çünkü sınırları esnektir ve yöntemleri değişkendir" (Barthes, 1979, s. 9).

Susuz, göstergebilimi, "toplumun huzurlu bir yaşam sürmesine ve toplumsal düzenin sağlanmasına katkı sağlayan, duyarlarla algılanabilen tüm anlamlı göstergelerin analizini veya yorumlanmasını sağlayan bir bilim dalı olarak tanımlar" (Susuz, 2017: 12).

"Göstergebilimi simge ve göstergeleri inceleyen bir disiplin olarak tanımlar. El-kol hareketleri, beden dili, davranışlar, resimler ve dil gibi çeşitli göstergelerin insanın kendini ve çevresini daha iyi anlamasına yardımcı olduğunu belirtir. Bu nedenle, insanın kendi ürünü olan bir sanat eserine yönelik nesnel değerlendirmeler yapabilme ve sanat eseri ile izleyici, okur ve eleştirmen arasında sağlıklı iletişim kurabilme eyleminin göstergebilim kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini vurgular" (Efe, 1992: 13).

"Yılmaz, göstergebilimin, bilimsel bir metni, dans veya müzik performansını, tiyatro gösterisini veya bir konser gibi etkinlikleri daha üst bir düzeyde düzenleyerek sunmayı amaçladığını belirtir. Temel ilgi alanının göstergeler olduğunu vurgular ve göstergelerin ve işleyiş biçimlerinin araştırılmasına göstergebilim adı verildiğini açıklar" (Yılmaz, 2016: 194).

"Kalelioğlu, göstergebilimin belirli bir dizge içinde anlam ifade edecek şekilde bir araya getirilen göstergeleri ve üretildikleri dizgeleri çözümleme teorisi olduğunu açıklar. Bu tür incelemeyi bir tür "anamlama eylemi" olarak tanımlar. Göstergebilimin verileriyle ele alınan bütünü anlamlandırmak, göstergelerin dizge içindeki rollerini, ilişkilerini ve bu ilişkiden kaynaklanan neden-sonuç ilişkilerini ortaya koymak anlamına geldiğini belirtir. Bu eylem, göstergelere belirli anlamlar yüklemek, bu anlamları yorumlamak ve yapılan yorumlar doğrultusunda ele alınan bütünü yeniden anlamlandırmak için kullanılabilir. Aynı bütün üzerinde yapılan her inceleme için elde edilecek sonuçların ve çıkarılacak anlamların farklı olabileceğini ifade eder. Bu durum, bütünün anlam evreninin sonsuzluğuna işaret etmektedir" (Kalelioğlu, 2021: 190).

Kalelioğlu'nun özellikle vurguladığı nokta, aynı bütün üzerinde yapılan her inceleme için elde edilen sonuçların ve çıkarılan anlamların birbirinden farklı olabileceğidir. Bu durum, bütünün anlam evreninin sonsuzluğuna ve göstergelerin esnekliğine işaret etmektedir. Yani, göstergebilim çalışmalarının, göstergelerin çeşitliliği ve esnekliği nedeniyle her zaman farklı anlamlar ortaya çıkarabileceği düşüncesi Kalelioğlu'nun bakış açısının temelini oluşturmaktadır.

"Parsa ve Olgundeniz, göstergebilimin anlamlama bilimi olduğunu belirtir. Göstergebilimsel çözümleme, bir okuma eylemidir; anlamlı bir metni içerik düzleminde yüzeyden derinlemesine inceleyerek, ima edilen anlamları keşfeder. Bu süreçte, mevcut yapı geçici olarak parçalanır, bozulur ve yeniden oluşturulur" (Parsa, Olgundeniz, 2014: 104).

Rifat, göstergebilimin insanın yaşadığı dünyayı anlamasına yönelik bir model geliştirdiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

"Rifat, göstergebilimin, insanın çevresini anlamasına yardımcı olan bir model geliştirdiğini ifade eder. Herkesin, çevresini anlamaya çalışırken bir tür "gösterge avcısı" olduğunu ve bu anlama sürecinin daha yöntemli bir şekilde dönüştürülebileceğini belirtir. Bu yöntemi sağlayanın göstergebilim olduğunu vurgular. Çeşitli alanlardaki kişilerin, göstergebilimin yöntemleri, kavramları ve

terimlerinden farklı şekillerde faydalandıklarını ve dolayısıyla göstergebilimin sürekli gelişimine katkıda bulunduklarını belirtir. Son elli yıl boyunca (1960'lardan günümüze), insanın düşünme mekanizmasının modelini belirlemeye çalışan göstergebilimin, bugün artık tasarısının büyük bir kısmını gerçekleştirdiğini ve sınırlarının nereye kadar uzanabileceğini tartışma aşamasına geldiğini ifade eder” (Rifat, 2019: 23).

"Gottdiener, Saussure'un kültürün tamamen dilsel bir olgu olduğunu belirttiğini ifade eder. Yani, göstergebilimin -yani semiyolojisinin- tüm kültürel formların incelenmesinin bir yolunun, bu tür formların dil gibi yapılandırılmış olmalarından kaynaklandığını ifade eder. Özetle, bu ekseninde bulunan özellikler -dizim ve dizi, değişmeyen düz ve eğretileme, saymacılık, gösteren ile gösterilenin birliği olan gösterge- kültürün her yönüne, moda, mimarlık, mutfak gibi, uygulanabilir” (Gottdiener, 2005: 21).

Ducrot ve Schaeffer'e göre, kültürel göstergebilim çalışmaları temel olarak göstergebilimin ilkelerine dayanmaktadır. Kültürel unsurların anlamlandırma süreçlerini ve değerlerini incelerken, göstergebilimsel yöntemlerden yararlanır. Bu yaklaşım, özellikle yan anlamsal göstergebilim sistemlerinin incelenmesini temel alır ve farklı gösterge sistemlerinin işlevsel bağlantılarını araştırır (1995: 221. Akt. Günay ve Sönmez, 2012: 110).

Günay, göstergelerin insanların günlük iletişimde kullandığı kültürel değerleri ve kültürü temsil ettiğini vurgulamıştır.

"Günay, insanların günlük iletişimde kullandıkları kültür veya kültürel değerlerin tümünü belirten göstergelerin, toplumsal uzlaşma ekseninde toplum tarafından benimsenip kullanıldığını ifade eder. Kültürel unsurlar toplum için hayati öneme sahiptir ve toplumsal yapıyı oluşturmada kritik bir rol oynar. Bu süreçte ortaya çıkan göstergelerin, tam anlamıyla kullanım yerlerinin belirlenmesi ve toplumsal uzlaşma ekseninde kullanılması gerekmektedir, ki bu da toplumsal yaşamın bir gereğidir. Günlük yaşamda, dil dışı göstergelerin kullanımı da dilsel olanlarla birlikte toplumsal iletişim açısından gereklidir” (Günay, 2004: 48-49).

"Susuz, kültürün toplumun her alanında etkisini gösterdiğini belirtir. Kültürün sosyal hayatta icra edilmesi için göstergelere ihtiyaç duyulduğunu ifade eder. Bu göstergeleri içeren davranışların, yemek alışkanlıklarının veya türlerinin, eğlencelerin, oyunların vb. birçok durumun çözümlenmesinde, göstergebilimin en etkin disiplinlerden biri olduğunu vurgular” (Susuz, 2017: 13).

Göstergebilim, simge ve göstergeleri inceleyerek bireylerin kendilerini ve etrafını daha iyi anlamalarına olanak sağlayan bir bilim dalıdır. Bu bağlamda, dilin yanı sıra beden hareketleri, davranışlar, resimler gibi göstergeler de incelenir. Sanat eserlerine yönelik nesnel yargılamaların yapılabilmesi ve sanat eseri ile izleyici arasında sağlıklı iletişim kurulabilmesi göstergebilim bağlamında önemlidir.

Kalelioğlu, kültürel bağlamda dizgelerin incelenmesinde göstergebilim kuramının etkin bir rol oynadığına dikkat çekmiştir.

"Kalelioğlu, insanların yaşam biçimlerini, inançlarını, olgu ve olaylara bakış açılarını, iletişim biçimlerini yansıtan kültürel dizgelerin incelenmesi söz konusu olduğunda, göstergebilim kuramının devreye girdiğini belirtir. Bunun en önemli nedenlerinden biri, dilötesi göstergelerin incelenmesinin gerekliliğidir, çünkü bu göstergeler dilsel göstergelerin yanı sıra sosyal, toplumsal ve kültürel dizgelerin oluşmasına olanak tanır. Göstergebilim, dilsel olsun olmasın, belirtilen dizgeleri açıklama yetisine sahip sistemli bir anlamlandırma veya düşünme örnekçesidir" (Kalelioğlu, 2021: 190).

"Sayın, göstergebilimi, göstergelerin anlamsal boyutunu ve gösterge dizgelerinin birbirleriyle olan ilişkilerini inceleyen bir bilim dalı olarak tanımlandığında, göstergenin kendisinden başka bir şeyi temsil ettiği nesne, şekil veya öge olduğunun belirtilmesi gerektiğini ifade eder. Gösterge, temelde bir şeyi ifade eden bir semboldür" (Sayın, 2014: 52).

Sayın'ın söyleminde de görüleceği gibi, göstergeler bir amaç doğrultusunda kullanılır ve bu sadece dil ile sınırlı değildir; bedensel hareketler, mimikler ve vücut dili de göstergebilim açısından oldukça önem taşır. Ancak, göstergelerin sadece "gösteren" ile sınırlı olmadığını anlamak önemlidir. Göstergebilim, sadece göstergenin ortaya çıkış noktasına değil, aynı zamanda gösterilen, yani temsil edilen şeyin de anlamını çözümlemeyi içerir. Göstergelerin, sözcüklerin ve görüntülerin anlamını anlamak için "gösteren" ile "gösterilen" arasındaki ilişkiyi anlamak önemlidir. Günümüzde, iletişimin büyük bir kısmı sözcüklerle değil, aynı zamanda yoğun bir şekilde görsel göstergelerle gerçekleşmektedir. Bu nedenle, göstergelerin göstergebilimsel açıdan değerlendirilmesi ve anlamlandırılması, çevre ve dünya ile etkileşimde bulunma yeteneğimizi güçlendirmektedir.

"Rifat, yaratan insanın çeşitli türdeki anlatıları ele alırken, bunların yaratan insanın kendi kurmaca anlatıları, kendi içe dönük anlatıları, kendi anlatılarını değerlendiren

anlatılar, çevresindeki dünyaya ve insanlara yönelik anlatılar, çevresindeki insanların yarattıkları anlatılar ve anlatı yaratma sürecinin bir parçası olduğunu belirtir. Bu sürecin, üretici bir etkinlik içinde yaşandığını vurgular. Anlatıların oluşturulması, insanın düşünsel düzlemdeki dönüştürücü edimidir. Bu süreçte, el-kol-baş hareketlerinden yazıya, sesten görüntüye kadar çeşitli biçimlerdeki az sayıdaki birimlerin anlamsal açıdan sonsuza açılan, açılabilir bir evren oluşturacak şekilde bir araya getirilmesinden bahseder” (Rifat, 2014: 20).

Yücel'e göre, göstergebilim ilk yıllarında iki temel çalışma alanına odaklanmıştır. İlk olarak, belirli manasal bütünleri, anlamın etaplarını, gösteren ve gösterilen boyutlarını açıklamaya yönelmiştir. İkinci olarak, anlatı sorununu geniş bir perspektifle inceleyerek sadece öykü ve masalları değil, eş zamanda yaşamın tüm alanına yayılmış eylem ve davranışları da kapsayabileceğini vurgulamıştır.

"Yücel, göstergebilimin eleştirildiği noktanın, sadece söylemle ilgilenip nesne ve nesnellikle ilgili olup özneyi göz ardı etmesi veya sadece nesnellikle ilgilenip öznelliği yok sayması olduğunu ifade eder. Bu eleştirilerin, göstergebilimin erken dönemlerinde ortaya çıktığını ancak özellikle 1970'lerden sonra göstergebilimin, söylem içindeki söylem öznesinin konumlarını detaylı bir şekilde inceleyerek özne ve öznellik sorunlarına etkin bir yaklaşım sergilediğini belirtir” (Yücel, 1998: 236-237).

"Öztokat, göstergebilimsel çözümlemenin aşamalı bir süreç olduğunu belirtir. Bu süreçte, öncelikle göstergenin yüzey yapılarının incelendiğini, metnin, söylemin ve görselin anlatı ve betisel boyutunu içerdiğini ifade eder. Yüzeysel yapıda, göstergelerin göstereninden yola çıkılarak gösterilenine, yani yan anlamına odaklanıldığını belirtir. Derinsel yapıda ise, metnin yüzeysel yapısını oluşturan evrensel nitelikteki benzer anlamların yinelenişiyle belirlenen ipuçlarının betimlendiğini ifade eder” (Öztokat, 2004: 152).

"Susuz, göstergebilimsel çözümlemelerde genellikle bütünü oluşturan parçalara odaklanıldığını belirtir. İlk olarak gösterenin algılandığını ve daha sonra gösterilen dizge veya dizgelerinin incelendiğini ifade eder. Bu sürecin, bir yapbozun oluşturulma sürecine benzediğini, ilk olarak görüntünün bütününe bakıldığını ve ardından en küçük parçadan başlayarak bütüne ulaşılmaya çalışıldığını belirtir. Göstergebilimde, bütünün oluşturulma sürecinde görülen değerlerin ötesinde görünmeyen soyut değerlere ulaşılmaya çalışıldığını ve bu şekilde ele alınan göstergelerin tek tek analiz edilerek aralarındaki ilişkisel boyutun ortaya çıkarıldığını ifade eder” (Susuz, 2017: 16).

Göstergebilim elli yılı aşkın bir süredir farklı alanlarda araştırmacılar, bilim adamları, yazarlar, sanatçılar ve diğer profesyoneller tarafından kullanılmaktadır. Bu süreçte göstergebilim, insanın düşünme mekanizmasının modelini belirleme amacıyla birçok gelişme kaydetmiş ve sınırlılıklarının nereye kadar gidebileceği konusunda tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Yaptığımız çeşitli alıntılardan da görüleceği gibi, göstergebilim konusu farklı perspektifleri içermektedir. Göstergebilim, dilin yanı sıra farklı göstergeleri irdeleyen bir bilim dalıdır. Göstergebilim, Avrupa dillerindeki semiotik terimine dayanır ve göstergelerin, gösterge dizgelerinin, simgelerin, dilin ve benzeri ifadelerin anlam oluşturma süreçlerini ele alır. Bu alan, çok çeşitli ve zaman zaman çelişen yaklaşımları içerir.

Sonuç olarak, göstergebilim çeşitli bakış açılarına sahip bir alan olup dilin yanı sıra çeşitli göstergeleri inceleyerek anlam oluşturma süreçlerini anlamaya çalışır. Bu disiplin, bizlere insanın çevresini anlamasına ve iletişim kurmasına katkıda bulunan bir model sunmaktadır.

3. BÖLÜM: DANS GÖSTERİM YÖNTEMLERİ

3.1. Dans Tiyatrosu

"Candan'a göre, Birinci Dünya Savaşı öncesinde Isadora Duncan ve Loie Fuller gibi sanatçıların öncülüğünde dans sahnesi önemli bir atılım gerçekleştirdi. Son 20 yılın en özgün sahne olgusu olan "Dans Tiyatrosu", dans ve tiyatro arasında şimdiye kadar gerçekleşmiş en ilginç birleşimi sundu. Hareketi jest ve söz ile birleştirirken, tiyatroya özgü algı yollarına yöneldi ve müzik ile koreografinin kompozisyonunu bir bütünlük içinde gerçekleştirdi" (Candan, 2013: 171).

Candan'ın analizleri, Dans Tiyatrosu'nun sanat dünyasında nasıl yenilikçi bir dönüşüm yarattığını göstermektedir. Bu yeni tür, dans ve tiyatronun unsurlarını harmanlayarak, daha önce görülmemiş bir performans biçimi ortaya koymuştur. Hareket, jest ve sözün bir araya geldiği bu form, tiyatro ve dansın sınırlarını zorlayarak izleyicilere daha zengin ve katmanlı bir deneyim sunmuştur. Bu, sahne sanatlarının evriminde önemli bir adımı temsil eder.

"Ünlü'ye göre, Dans Tiyatrosu, anlatım kaygısının biçim ve virtüözitenin önüne geçtiği, öykülemenin amaç, görüntülemenin ise araç olarak kabul edildiği bir dans gösterimidir. Bu form, köklerini balenin büyük babası Jean Georges Noverre'in ideallerine kadar götürür ve batı sahne dansı tarihi içinde 'Ballet d'Action', 'Ballet Comique', 'Dramatik Bale' gibi isimlerle anılır. Modern dans bağlamında ise Martha Graham gibi anlatımcılığı savunan öncü sanatçılarla 'Dans Drama' gibi isimlerle devam eder. Ayrıca, Almanya'da 'Ausdruckstanz' (Anlatım dansı) gibi ulusal stiller de ortaya çıkar" (Ünlü, 2009: 6).

Bu tanım, dansın sadece görsel bir şölen olmaktan öte, derin anlatsal katmanlara sahip bir sanat formu olarak kabul edilmesini vurgular. Dans Tiyatrosu, sadece hareketlerin güzelliğine odaklanmak yerine, izleyiciye duygu, hikaye ve düşünce iletmeyi amaçlar. Böylece, dans sadece bir eğlence aracı olmanın ötesine geçer, izleyicinin duygusal ve düşünsel zenginliğine katkıda bulunur.

Postmodern süreçte dans tiyatrosunu tanımlamak zor olmuştur. Çünkü bu form, mim, dans ve tiyatro öğelerini içermektedir. Burada eylem ve öykü yerine temalar, imgelerin akışı ve kolaj tekniği önem kazanmıştır. Koreografi ve hareketin dramaturjisi, illüzyonların bozulması ve pathos da dahil olmak suretiyle farklı kavramlar, çağdaş drama sanatının bir parçası olarak görülmektedir. İzleyiciye direktif bir saldırı yerine, insan bedeni ve zihni aracılığıyla oluşturulan eskizlerle bireysel bir uyum sağlanmaya

çalışılmıştır. Bu durum çok katmanlı bir gösterim anlayışını beraberinde getirir ve günümüzde çağdaş dans tiyatrosunun tanımını yapmak için zihinsel bir düşünme sürecinin ilk ipuçlarını sunar. Patris Pavis'in çalışmaları, çağdaş performans sanatlarının analizine yönelik olarak, bu tanımlama zorluğunu açıkça göstermektedir.

"Pavis'in belirttiği gibi, günümüz sahne uygulamaları, farklı beden sanatları arasında kolayca geçiş yaparak ve her birinden alıntılar yaparak eski sınıflama anlayışını önemsemeyen, bir renkten diğerine ayrımsız bir şekilde geçilen enlemesine bir güzergâh sunmaktadır" (Pavis, çev. Aktaş, 2000: 153).

"Candan'a göre, Dans Tiyatrosu'nda, klasik bale ya da modern dansta olduğu gibi nesnel dramatik açıdan ziyade, dansçıların bireysel katkıları öne çıkmıştır. Dansçılar, insan olarak dansçı, kadın veya erkek olarak dansçı ya da sadece dansçı olarak eserin taşıyıcı ögesi haline gelmiştir. Bu öznel yaklaşım, eseri koreografların ve dansçıların yaşadıkları çevre, dönem ve günlük yaşam gerçekliği ile uyumlu hale getirmiştir. Teknik açıdan bakıldığında, Dans Tiyatrosu, bütünleyici bir bakış açısıyla bir araya getirilmiş tekil anlatım birimlerinin varlığını hissettiriyor ve film benzeri montaj yönteminin episodik anlatımını izleyicinin algısına sunuyordur" (Candan, 2013: 175).

Akademisyenler ve eleştirmenler, dans tiyatrosunu yalnızca dans sanatıyla sınırlı tutmamış, aynı zamanda çağdaş tiyatro, fiziksel tiyatro veya postmodern tiyatro gibi daha geniş bağlamlarda da değerlendirmişlerdir. Özellikle, dans tarihini kadın odaklı bir bakış açısıyla yazmaya çalışanlar, Pina Bausch'un Almanya'daki Wuppertal Tiyatrosu'nda uzun süre çalışmalar yürütmesi sebebiyle dans tiyatrosuna geniş bir perspektiften bakmışlardır. Ancak, dans tiyatrosunu tam olarak anlayabilmek için dans ve tiyatro kavramlarına kesin ve değişmez tanımlar sunmak yerine, dansın tarihsel evrimini analitik bir gözle incelemek daha yerinde olabilir. Belirli sanatsal uygulamalarda dans ile tiyatronun birbirini nasıl etkilediğini, farklı zaman dilimlerinde bu kavramların nasıl değiştiğini sadece bu yöntemle kavrayabiliriz.

"Pavis'e göre, formalizme bir tepki olarak doğan dans tiyatrosu, günümüzde dilin, saf hareketin, kelimelerin, deneyin ve gerçekçiliğin ötesine geçmiştir. Mimesis ve kinesis'i birleştirmeyi amaçlar. Teknik yetenek, atletik performans ve kinestetik aracılığıyla hayal gücünü güçlendirme yeteneğine sahip bir dansçı tarafından somutlaştırılan ve taklit edilen bir karakter yaratır. Dans tiyatrosu, saf hareket sanatı ile basit bir hikâyeyi anlatan pandomim sanatı arasındaki dansın ebedi ikilemini yeniden keşfeder" (Pavis, 1998: 87).

Dans tiyatrosu, özgün bir anlatım aracı olarak kendini gösterir; sahneleme efektleri, teatralite ve gerçeklik gibi özellikleri bünyesinde barındırır. Bu öğeler, bireyin iç dünyasını ve varoluşsal konuları ele almada önemli rol oynar. Seyirci, bireyin yaşantısının sunumuyla etkilenir ve bu sunum üzerinden düşünmeye, sorgulamaya teşvik edilir. Koreograflar, performans öncesi dansçılara "şu an ne hissettiklerini" ve "onları neyin harekete geçirdiğini" sorarak, bu cevapları temel alarak sahnelemeler hazırlarlar. Her dansçının hareketi kendine özgü ve benzersizdir. Bale disiplininin farklı olarak, dans tiyatrosunda çoğu koreograf, belirli bir hareketi dayatmak yerine dansçının yaratıcılığından beslenir. Provalarda dansçılar ve koreograflar birlikte çalışarak ortak bir yaratım alanı oluştururlar.

Elyağutu'na göre; "Dans tiyatrosu, dans güdüsünden farklı olarak koreograf ve dansçıya başka sorumluluklar yüklemektedir. Metni olmayan bir eseri bedeni ile anlatmak, anlattırmak zorundadır. Dansçının dili bedenidir. Hareketlerindeki efor, zaman ve yön unsurları anlatımına yardımcı olur" (Elyağutu, 2016: 109).

3.2. Müzikal

Müzikal, dramatik bir anlatının müzik, dans ve diyalog gibi sanatsal unsurlar aracılığıyla ifade edildiği bir sahne sanatıdır. Bu türün temel amacı, izleyiciye estetik bir deneyim sunarak duygusal ve düşünsel katılım sağlamaktır. Müzikal, diğer dramatik türlerden farklı olarak müziğin, hikayenin anlatımında merkezi bir rol oynadığı bir performans biçimidir.

"Çağdaş bir tiyatro biçimi olan müzikal, görsel sahneleme, metin ve müzik etmenlerini tam anlamıyla bütünleştirmeden veya her birini ortak bir paydaya indirgemedi, aynı zamanda da birbirinden uzaklaştırmadan, büyük bir dengeyle bir araya getiren bir sahne sanatları türüdür" (Pavis, 1998, s. 227).

Müzikalin en belirgin özelliği, hikayeyi destekleyen ve karakterlerin iç dünyalarını açığa çıkaran şarkılardır. Bu şarkılar, müzikalin ana temasını ve duygusal tonunu belirler. Müzik, sadece eğlence unsuru değil, aynı zamanda anlatının yapısal bir parçasıdır. Karakterlerin gelişimini ve olayların ilerleyişini müzik aracılığıyla ifade etmek, müzikalin dramatik yapısını güçlendirir.

Dans, müzikalde önemli bir yer tutar ve genellikle koreografik düzenlemelerle hikayeyi destekler. Dans sahneleri, anlatının dinamiklerini değiştirebilir ve seyircinin görsel estetik

deneyimini zenginleştirir. Koreografi, hikayenin belirli anlarında ritmik ve görsel bir ifade aracı olarak kullanılır.

Diyaloglar, şarkılar ve danslar arasında köprü görevi görerek hikayenin devamlılığını sağlar. Diyaloglar, karakterler arasındaki ilişkileri ve olayların bağlamını açıklığa kavuşturur. Müzikalde diyalogların rolü, dramatik yapı içinde diğer unsurlarla uyumlu bir bütünlük sağlamaktır.

Müzikal türü, köklerini antik Yunan tiyatrosundan alır ve modern dönemde Broadway ve West End gibi sahnelerde doruk noktasına ulaşmıştır. 20. yüzyılın başlarından itibaren müzikal, hem sahne hem de sinema için popüler bir tür haline gelmiştir. Özellikle 1920'ler ve 1930'larda Hollywood müzikalleri büyük ilgi görmüştür.

3.3. Anlatımlı Dans Kavramı

Anlatımlı dans, estetik performans ve göstergebilimsel kurguya dayanan, multidisipliner bir sahne performansı olarak tanımlanabilir. Bu kavram, dansın yalnızca fiziksel hareketlerle değil, aynı zamanda semboller ve estetik unsurlarla da anlam kazandığı bir performans türünü ifade eder. Anlatımlı dans, izleyiciye belirli bir hikaye, duygu veya temayı aktarmak için çeşitli sanatsal unsurları bir araya getirir.

Müzikallerde müzik, dans tiyatrosunda hareket ön plandadır. Anlatımlı danslarda diğer gösterim yöntemlerini içinde barındırırken sinematografi, drama, dans, göstergebilimsel kurgu ve performatif estetik ön plana çıkmaktadır.

Yılmaz ve Elyağutu'na göre; "Geleneksel dansların aktarılması, korunması gibi kaygılar ve sınırlılıklar, bu kültürel mirasın koreografi gibi bir alan içerisinde yeniden inşası, Türk halk dansları disiplini içinde tartışmalı bir alanı oluşturmaktadır. Türk halk danslarının sahnelenmesinde koreografiyle kurulan ilişki için çeşitli görüşler vardır. Bu görüşlerin ilki, oyunların doğal mecrasındaki şekli ile müzik, giysi ve oyun oynama geleneğinde, herhangi bir farklılığa gitmeden olduğu gibi sunulması gerekliliği üzerinedir. Bu görüş, Türk halk dansları ilk varoluş biçimi ile mi sınırlandırılmalıdır, sorusunu akla getirmektedir" (Yılmaz, Elyağutu, 2023: 55).

Burada yazarlar, kültürel mirasın korunması ve aktarılmasının, dansın sahnelenmesi ve koreografi ile ilişkisini ele alan önemli bir tartışmayı ortaya koyuyor. Geleneksel Türk halk danslarının yeniden sahnelenmesi konusunda, dansın doğal mecrasındaki biçimiyle mi yoksa koreografi ve sahneleme sürecinde yapılan değişikliklerle mi sunulması gerektiği konusunda çeşitli görüşler bulunmaktadır.

Bu tartışma, hem kültürel mirasın korunması ve yaşatılması hem de sanatın yaratıcı özgürlüğü arasında bir denge kurmayı gerektirir. Geleneksel dansların korunması önemlidir, ancak bu sadece geçmişin statik bir şekilde yeniden üretilmesi değil, aynı zamanda çağdaş izleyicilere ve zamanın ruhuna uygun bir şekilde sunulması gerektiği anlamına da gelir. Bu bağlamda, koreografi ve sahneleme sürecinde belirli değişiklikler yapılabilir, ancak bu değişikliklerin kültürel özü bozmadan yapılması ve dansın temel niteliklerini koruması önemlidir.

"Burridge, koreografların gelenekle çalışırken çağdaş dans veya geleneksel dans konusunda karşılaştığı bir dizi çelişki ve ikilemden söz eder. Gelenek içinde çalışma, çağdaş gelenekler ve yeniden yaratma, canlanma ve koruma, füzyon ve özgünlük gibi süreçleri, içsel ve dışsal yaklaşımları yaratıcılık bağlamında değerlendirir. Bir toplumun yeniden inşasında yeni biçimlerin, yeni sembollerin, yeni modellerin bulunmasını yaratıcı cesaret olarak tanımlayan Rollo May, köklü değişimleri değerlendirecek ve yönlendirecek cesur insanların olması gerektiğini savunur. May'a göre yaratıcı cesarete duyulan gereksinim, bir olgunun geçirmekte olduğu değişimin derecesiyle doğru orantılıdır. Etkin dans yaşamlarını sürdürmüş öncü dansçılardan olan Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Isadora Duncan ve Martha Graham, dansı bütün olarak kabul görüp yeni bir yapıtı ortaya koyarken, geçmişteki dans biçimlerinden etkilenmişlerdir" (Derya, 2019: 92).

Derya; dansın geleneksel ve çağdaş unsurlarının bir araya gelmesiyle ortaya çıkan yaratıcı süreci ve bu süreçteki çeşitli çelişkileri ve zorlukları ele alır. Geleneksel ve çağdaş dans formlarının birleşimi, koreografların sanatsal ifadelerini yenilikçi bir şekilde şekillendirme ve toplumsal değişimlere katkıda bulunma çabalarını yansıtır. Aynı zamanda, dansın geçmişten gelen mirasıyla bugünkü ve gelecekteki sanat anlayışlarını birleştiren öncü dansçıların önemine vurgu yapar.

"Kealiinohomoku ve Işıkhana'ya göre, bir dans formu yerli ifadeyi yansıttığı ve uygulanabilirliğini koruduğu sürece, değişen bir ürün, yeni bir konsept veya doğrudan bir yaratım olsa bile, kendi otantikliğini koruyacaktır" (Kealiinohomoku, Işıkhana, 2007: 132).

Aşkar'a göre; "Geleneksel kültürün estetik sunumunda, var olan anlamları dönüştürmek ve yaratıcılığa dayalı artistik değerler ekleyerek kültürel tasarımlar oluşturulmalıdır. Bu çalışmalar, ülkenin köklerine göndermeler yaparak etnik unsurlarla modern sahneleme tekniklerini birleştirerek Anadolu kültürünü anlamak, canlandırmak ve tanıtmak için yeni gösteri modelleri oluşturmayı hedeflemelidir.

Böylece, geçmişin izlerini taşıyan kültürel-popüler eserler kabul edilebilir bir düzeye ulaşacaktır” (Aşkar, 2020: 94).

Karaburun'a göre; "Kendine özgü şiirsel, enstrümantal, melodik ve ritmik, figüratif ve kostümsel biçimleriyle dünya müziklerinden ayrılan bu müzik ve dans, bin yıllık kültürel birikimi işleyerek, kuşaktan kuşağa, köyden kente, kentten dünyaya yansıtılmış ve günümüze kadar varlığını sürdürmüştür” (Karaburun, 2013: 77).

Muraz ve Dokak’a göre; "Sanatın en önemli nesnesi olan beden, performatif anlamda hem nesne hem de özne olarak dans sanatında var olur. Halk dansları da bu çerçevede kuşkusuz hem geleneksel hem de modern manada bir sanat olgusu olarak tanımlanabilir. Halk dansları biçim, içerik, tavır veya tür farklılıkları ne olursa olsun dün olduğu gibi bugünde de dinamik bir kültür unsuru olarak var olmayı sürdürecektir” (Muraz, Dokak, 2019: 136-144).

"Susan A. Reed, dans antropolojisinin en önemli gelişmelerinin dansın siyaseti ve dans-beden-kültür ilişkisi üzerine yapılan araştırmalar olduğunu belirtmiş ve bu alanlardaki semiyotik, fenomenolojik, post kolonyal ve feminist teorileri baz alan araştırmaların, 1980’lerde antropoloji alanında gerçekleşen büyük değişimleri yansıttığını vurgular. Bu tarihlerden sonra, toplumu ve kültürünü dansın analizi yoluyla anlamaya yönelik dans antropolojisi ile toplum üzerinden dansı anlamaya çalışan dans etnolojisi disiplinlerini birleştiren etnokoreoloji alanı, multidisipliner bir çalışma sahası haline gelmiştir” (Özbilgin, 2016:247-253).

"Etnokoreoloji alanının temel çalışma konusu olan geleneksel dansı etnografik değer olarak algılamak için, hareketlerin sembolik olarak kullanıldığı "dans olayının” önemini tanımlamak ve bedenin bilinçli farkındalığıyla gerçekleşen "dans performansına” odaklanmak gerekir. Dansın bir "evrensel dil” olduğu düşüncesi yaygındır ve genellikle "yabancıların” kültürel hareket dilini bilmeden başkalarının vücut hareketlerini anlayabileceği fikri ile ilişkilidir” (Kaepler, 2000: 116)

Geleneksel danslar, toplumların tarihini, değerlerini, ritüellerini ve hikâyelerini ifade etme amacı taşıyan zengin kültürel unsurları bünyesinde barındırır. Ancak anlatımlı geleneksel danslarda bu zenginlik, etnokoreograflar tarafından sadece adımlar ve figürlerle değil, aynı zamanda derin anlamlar ve hikâyelerle birleştirilerek sahneledikleri özel bir dans türü haline gelir.

"Sahne sanatları olarak tasarlanan geleneksel dans uygulamaları izleyici tarafından olumlu değerlendirmelerle sanat ortamındaki yerini almıştır” (Özbilgin, 2020:41)

Kültürel kimlik ve anlatım bağlamında anlatımlı geleneksel dans, bir toplumun kültürel yöntemlerini, tarih boyunca süregelen anlatılarını etkileyici biçimde ifade etme çabasıdır. Dans figürleri, kostümler ve ritimler, genellikle toplumun geçmişini, inançlarını ve günlük yaşantılarını yansıtır. Bu sahneleme türü, bir toplumda birlikte yaşayanların, sevinçlerini, üzüntülerini, zaferlerini, sosyoekonomik yapılarını, inanışlarını, beklentilerini anlatarak, sahne sanatları alanında yeni bir ifade platformu sunar.

Anlatımlı geleneksel danslar, toplumun geçmişten gelen mirasının muhafazası ve gelecek nesillere nakledilmesi görevini üstlenir. Geleneksel dans formunun bu haliyle sahnelenmesi, toplumun canlı varlığı olan kültürünün yanı sıra, genç nesillere en anlamlı haliyle keşfetme ve benimseme fırsatı sunar.

Anlatımlı geleneksel danslar, kültürel üretimin canlı bir göstergesi olarak öne çıkmaktadır. Dansın ritmi, figürleri ve hikâyeleri, bir araya getirilen zengin geçmişini ve derin kültürel bağlarını ifade eden güçlü bir yol sunar. Bu dans türü, geçmişi koruma ve geleceğe taşıma konusunda toplumlara ilham verir, eşsiz bir deneyim sunar ve kültürel çeşitliliğin değerini vurgular.

Yılmaz ve Elyağutu'na göre; "Türk halk danslarının sahnelenmesinde koreografiyle kurulan ilişkiye yönelik ikinci görüş, geleneksel dans unsurlarının koreografinin sağladığı düzenleme, organize etme ve modern performanslarla zenginleştirilebileceğini savunur. Bu bağlamda, müzik, sahne düzeni, kostüm, dekor gibi unsurlarla işbirliği yapılabilir ve bu, seyirci üzerinde daha etkili bir izlenim bırakabilir. Ancak, bu görüş, Türk halk danslarının kültürel bağlamından kopmadan yeniden üretilebilir mi sorusunu gündeme getirir" (Yılmaz, Elyağutu, 2023: 56).

Özdemir'e göre; "Kültür endüstrisi, yerel, ulusal ve yöresel zenginliklerin, özgünlüğün ve belleğin küresel düzeyde taşınmasına olanak sağlamaktadır. Kültür endüstrisinin temel alanlarından biri olan internet, tekdüze ürünleri tüketen küresel sanal köyler ve ağ toplulukları yaratırken, aynı zamanda sanal köy siteleri aracılığıyla yerel olanı küresele taşımaktadır" (Özdemir, 2009: 73).

Aşkar'a göre; "Yerel Değerler evrensel ölçütlerle bütünleştirilerek yeni, sentez gösteri modelleri doğuruyor. Popüler kültürün kendi yarattıklarını, var olanı ve türeyeni tüketerek beslenmesi ve bunun sosyal medya aracılığıyla yayılması, iletişimsel perspektifte geleneğin tanıtılması için bir fırsat olarak görülebilir" (Aşkar, 2020: 92).

Aktaş'a göre; "Tiyatral halk dansları, sözsüz olarak bir hikayenin kurgu, hareket ve mimiklerle canlandırılarak anlatıldığı danslardır. Bu danslar, bir konunun anlatımını

sağlamakta, bu anlatım ise kurgu, anlam dolu mimikler ve hareketler aracılığıyla, görsel ve işitsel unsurlar kullanılarak gerçekleştirilmektedir” (Aktaş, 2011: 39).

"Sahne sanatı olarak kurgulanan geleneksel dans uygulamaları, sanat çevreleri ve izleyiciler tarafından sanat kavramı içindeki yerini almıştır. Örneğin Budapeşte Dans Tiyatrosu'nda halk oyunları gösterileri, diğer dans türleriyle eşdeğer ilgi gören sanatsal performanslar olarak kabul edilmektedir. Benzer şekilde, Türkiye'de birçok profesyonel dans topluluğunun geleneksel dansa dayalı gösterileri kapalı gişe izlenmektedir” (Özbilgin, 2020: 61).

"Türkiye'deki kültür politikaları bağlamında ele aldıkları halk danslarının sahnelenme sürecindeki değişim şu şekildedir: "Halk dansları alanında ikinci kırılmayı oluşturan Devlet Halk Dansları Topluluğu, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin geleneksel dans sunum pratiklerinden etkilenecek yeni bir düzen ve anlayışın Türk halk dansları alanında başlangıcını oluşturmuştur. Sahnelemede patenlerin etkin kullanımı, ışık ve dekor, giysi ve müzikte yeni yaklaşımlar, bale disiplininin halk dansları ile birlikte oluşturduğu yeni bir sentez ve anlatım, gösterilerin yörüngesini oluşturmuştur” (Yılmaz, Elyagutu, 2022: 47).

Özel figürler, adımlar ve hikâyelerle birleşerek kreatif bir performans vadeden anlatımlı geleneksel dans formu, geleneksel ve çağdaş sanatın kesişiminde yer alırken kültürel çeşitliliği vurgular. Bu form, gelenekten aldığı bedenın sembolik dilini, modern sahneleme tekniklerini ve günümüz teknolojisini kullanarak, toplumların öz değerlerini, ritüellerini ve tarihini etkili bir sunumla ifade eder.

"Toplumsal varlıkların ve bilginin daha iyi kullanılması amacıyla işletmeler ve sivil toplum kuruluşları, rekabet veya diğer amaçlar doğrultusunda yeni eğilimler göstermektedir. Bu bağlamda, entelektüel sermaye somut rekabet ortamının yanı sıra soyut unsurlarla da varlığını sürdürür veya rekabet ortamına dahil olur. Değer ifade eden toplumsal varlık olarak somut ve somut olmayan kültürel mirasın muhafazası, yaşatılması ve ulus ötesi boyuta taşınması, entelektüel sermayenin yönetimi ile stratejik vizyonun belirlenmesini gerektirir” (Aşkar, 2020: 114).

Son yıllarda geleneksel dansların sahnelenmesinde sahne sanatlarının diğer bileşenleri ve teknolojiyle kurmaya çalıştığı ortaklık, koreografların seyirci üzerinde etkin kılmak bağlamında yeni kuramsal yapılara dayanma ihtiyacını da doğurmuştur. Öykü, görüntü, koreografi ve müziğin birlikte bir anlatım kaygısı güttüğü bu gösterilerde koreograflar, yeni kuramsal alt yapılara doğru yönelmektedir” (Yılmaz, 2018: 266).

Anlatımlı geleneksel dans formu; teknolojik gelişmeler, kültür endüstrisi ve globalleşmenin beraberinde getirdiği olumlu- olumsuz etkiler ile birlikte, kültürel mirası, artık geçmişten çok daha farklı bir dünyada yaşayan insana ve ondan sonra gelecek olanlara aktarım sürecinde, en etkin sanatsal ifade biçimi olarak görülmektedir.

"Günümüzde halk dansları, seyirciyle gerçek anlamda etkileşimde bulunabilmesi için diğer sanatlarla iş birliği yapmak zorundadır. Farkındalık düzeyi arttıkça, insanların kendini tekrarlayan görsel ifadelere olan ilgisi azalmaktadır. Sanayi devrimi sonrası dünyada, her sanat dalının kendi özelinde bir pop art yarattığı söylenebilir" (Elyağutu, 2016: 111).

Anlatımlı geleneksel dans formu, geçmişle olan bağıyı muhafaza ederek, modern yöntem ve tekniklerle sahnelenmesi yönüyle zengin bir ifade biçimi olarak performatif sanatlar arasındaki yerini almıştır.

3.3.1. Anlatımlı Dans ve Sinematografi

Sinematografi, bir film veya video prodüksiyonunun görsel unsurlarının yaratılması ve düzenlenmesi sürecidir. Bu terim, birçok değişik unsuru kapsayan geniş bir alandır ve görüntü yönetmenliği, kamera kullanımı, ışıklandırma, renk seçimi, kurgu, sahne düzeni gibi bir dizi teknik ve sanatsal bileşeni içerir. Sinematografi, bir hikâyenin veya konseptin görsel olarak nasıl ifade edileceğiyle ilgilenir ve film veya video prodüksiyonunda kullanılan görüntüleme tekniklerini ve estetiklerini içerir. Görüntü yönetmeni, filmdeki görsel unsurları belirler ve bu unsurların nasıl çekileceğine dair kararlar alır. Işıkların yerleştirilmesinden kamera hareketlerine, renk paletinden çekim açılarına kadar bir dizi unsuru düşünerek film veya videoya estetik bir bütünlük kazandırmak sinematografinin temel amaçlarından biridir.

"Sinemanın sanatsal açıdan estetik ve teknik yönü, diğer sanat dallarıyla olan ilişkilerinden beslenir. Sinema, edebiyat, müzik, resim, fotoğraf ve dans gibi diğer sanat dallarıyla etkileşim halindedir" (Uğur, 2019: 192).

Sinematografi aynı zamanda filmi veya videoyu izleyicilere hissettiren ve anlamlandıran bir araçtır. Renk tonları, ışık ve gölge kullanımı, çerçeveleme ve kamera hareketleri gibi unsurlar, seyirciye duygusal bir deneyim yaşatma amacını taşır. Bu nedenle, sinematografi, bir film veya video yapımının temel etmenlerden biri olarak kabul görülür ve bir yapımın estetik ve teknik kalitesini belirlemede önemli bir rol oynar.

Uğur'a göre; "Bazin (2013) tiyatronun sinema üzerindeki etkisinin büyük olduğunu kabul etmekle birlikte, sinemanın mekan açısından sahip olduğu büyük hareket serbestliğini ayırt edici bir özellik olarak görür. Bu hareket serbestliği ve teknolojik gelişmeler, sinemanın daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve sinemayı hareket ve dansla kesişen bir unsur haline getirmiştir" (Uğur, 2019: 191).

"Müzikallerin temelinde eylem, hareket ve müziği bir arada kullanan melodram, vodvil, sirk, müzikhol, varyete, kabare ve sahne müzikali gibi çeşitli sahne gösterilerinin güçlü bir gelenek bulunmaktadır. Ayrıca, yirminci yüzyılın başlarında büyük ilgi gören spectacle'ların sahne düzenlemesi ve tekniklerdeki gelişmeler, tiyatrodaki büyük dekorların ve geniş oyuncu kadrolarının yönetimini mümkün kılmıştır" (Abisel, 1995: 209).

Anlatımlı geleneksel dansların sahnelenmesinde sinematografik unsurlardan yararlanmak, bu dansların görsel ve duygusal etkinliğini artırmaktadır. Sinematografi, kamera teknikleri, ışık kullanımı, kurgu ve diğer görsel unsurları içerir ve bu unsurlar geleneksel dans performanslarının sunumunu zenginleştirirken izleyicinin alımlamasını en üst düzeye taşır.

Anlatımlı geleneksel dansların sahnelenmesinde sinematografik unsurlardan olan ve bu çalışma bağlamında video dekor olarak bahsedeceğimiz sinevizyon tekniğinin geleneksel ve modern elemanlarının disiplinler arası işlevselliğini: Video dekor oluşturulurken kullanılacak kamera teknikleri, ışıklandırma, kostüm, sahne tasarımı, kurgu ve düzenleme, gibi teknik bileşenlerle açıklayabiliriz. Bunları madde madde ele alacak olursak;

Kamera Teknikleri:

- Çekim Açıları: Video dekor için görüntü kaydederken farklı çekim açıları kullanarak dansın farklı perspektiflerini göstermek mümkündür. Geniş açılar, yakın çekimler veya döner çekimler gibi çeşitli tekniklerle anlatımın detayları vurgulanabilir.
- Kamera Hareketleri: Video dekorun sahnede sunulan dansa eşlik etmesi veya dansı takip etmesi, izleyicinin dansa daha fazla odaklanmasına olanak verebilir. Hareketli kamera teknikleri, dinamik ve etkileyici görüntülerle mimesisi ortaya çıkarabilir.

Işıklandırma:

- Geleneksel Unsurlara Uygun Işıklandırma: Geleneksel danslarda kullanılan kostümler, figürler ve anlatılan mekanlar belirli bir ışıklandırmayı gerektirebilir. Bu unsurları vurgulamak için video dekorda doğru ışıklandırma teknikleri kullanılabilir.

- Gölgele ve Renkler: Dansın duygusal tonunu belirtmek için video dekorda gölgeler ve renklerle oynayarak atmosfer yaratılabilir.

Kostüm ve Sahne Tasarımı:

- Renk Uyumu: Dansçıların kostümleri, sahnenin tasarımı ve genel renk paleti, sahnedeki görsel dengeyi etkiler. Video dekorun sahneyle renk uyumu, izleyiciye harmonik bir görsel deneyim sunabilir.
- Detaylara Odaklanma: Video dekor içeriğinde kameranin detaylara odaklanması, dansçıların kıyafetleri, aksesuarları ve figürleri gibi önemli sahne unsurlarını vurgulayabilir.

Kurgu ve Düzenleme:

- Hikâyeyi Anlatma: Anlatımlı geleneksel danslarda hikayeyi vurgulamak için düzenleme önemlidir. Dans sahneleri, hikayenin akışına uygun olarak görüntüler bir araya getirilebilir.
- Müzikle Senkronizasyon: Dansın müzikle olan uyumunun eş zamanlı olarak video dekorda da olması, düzenleme sırasında dikkate alınmalıdır. Ritim, tempo ve duygusal tonlar arasındaki bağlantıyı güçlendirmek için doğru zamanlama ve düzenleme önemlidir.

Geleneksel ve Modern Elemanların Birleşimi:

- Modern ve Geleneksel Unsurların Entegrasyonu: Anlatımlı geleneksel dansın sahnelenmesinde, geleneksel sahne metotlarının yanı sıra modern sinematografik unsurların kullanımı, izleyiciye daha derin bir deneyim sunabilir ve geleneksel kültürleri modern sanat formuyla birleştirebilir.

3.3.2. Anlatımlı Dans Uygulamaları

Bu çalışma özelinde anlatımlı geleneksel dans uygulamalarına örnek olarak "Dumlupınar" projesi esas alınsa da, Sakarya Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, öğretim üyelerinin ve öğrencilerinin oluşturduğu, "Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu'nun" çok daha önce tarihlerde uyguladığı sentimental projeler, anlatımlı geleneksel dans performansları kavramını amorf olmaktan çıkarmıştır. Düşünce dünyamızda, anlatımlı geleneksel dans tanımını ampirik olarak algılamamıza olanak sağlayan bu projelerin bazı örneklerine dair bilgi sunmak, çalışmamızın doğru zemine oturmasına katkı sunacaktır.

Yılmaz'ın belirttiği gibi, 'Bu Topraklar İçin' adlı eser, Çanakkale Savaşı'nı konu alan tarihsel bir çalışma olarak ortaya çıkmıştır. Bu çalışmada, savaş öncesindeki olaylar, yurdumuzun durumu, savaş zorlukları ve Anadolu Halkının mücadelesi, dans ve müzik aracılığıyla sahneye taşınmıştır. Eserin sunumunda video, seslendirme, video dekor, sis ve ışıklandırma gibi tekniklerden yararlanılmıştır” (Yılmaz, 2017: 112).

Elyağutu'nun ifadesine göre, 'Bu Topraklar İçin' adlı eser, Çanakkale Savaşı'nı anlatan tarihsel bir performanstır. Bu çalışmada, savaş öncesi olaylar, yabancı güçlerin ülkeyi zayıflatması, savaşın zorlukları ve Anadolu halkının mücadelesi dans ve müzik aracılığıyla anlatılmıştır. Video, seslendirme, video dekor, sis ve ışıklandırma gibi teknikler çalışmanın sunumunda kullanılmıştır” (Elyağutu, 2016: 111).

Yılmaz'ın açıklamasına göre,”Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm adlı eserde, disiplinler arası bir perspektifle video dekor kullanılmıştır. Video dekor, sahne dramaturjisiyle birlikte kullanılarak performansın vurgulanmasına ve anlatısal mekanın oluşturulmasına katkıda bulunmuştur. Sahne üzerindeki performans, video dekora yansıtılarak izleyiciye anlatısal mekanın bir parçası gibi sunulmuştur. Bu, disiplinler arası bir yaklaşımın bir örneğini temsil etmektedir” (Yılmaz, 2016: 193).

Erdoğan'ın ifadesine göre; "Video kullanımı, dekor olarak ve sahne dramaturjisinin desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Video dekor, performansı vurgulamanın yanı sıra anlatısal mekanın oluşturulmasına da yardımcı olmuştur. Performans sanatçılarının sahneden ayrılarak video dekorda devam etmesi, anlatının bir bütünlük oluşturmasını sağlamıştır. Bu, disiplinler arası bir yaklaşımın bir örneğini sergilemektedir” (Erdoğan, 2016: 319).

Yılmaz; Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu'nun ilk gösterimi 2015 yılında yapılan "Bedende Hayat Bulan Türküler (Aşk)" isimli projesi hakkında şu genel bilgilere değinmiştir:

“Bedende Hayat Bulan Türküler (Aşk)' adlı eserde, Âdem ve Havva ile başlayan insanın aşk serüveni Anadolu türkülerinde bedensel olarak ifade edilmiştir. Canlı müzik, koreografi, ses, giysi, makyaj ve video dekor gibi uygulamalarla disiplinler arası bir yaklaşımla sahnelenen eserde, koreograf, geleneksel dansları kendi form ve oynanış biçimleriyle sergilerken, yaratıcı danslarda hayal gücünden faydalanmıştır. 'Bedende Hayat Bulan Türküler (Aşk)', üç sahneden oluşan bir performanstır” (Yılmaz, 2018: 270).

Bir sahneleme modeli olarak anlatımlı geleneksel dans uygulamaları tarihi ve kültürel konuları işleyebilir. "Dumlupınar" projesi gibi projeler, kuşkusuz anlatımlı geleneksel dans uygulamalarına örnek teşkil eder. Nevi Dans Sahne Sanatları Topluluğu'nun "Bu Topraklar İçin" adlı projesi, Çanakkale Savaşları'nı konu alarak tarihsel olayları dans ve tiyatral öğelerle anlatır. "Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm" gibi projeler, gerçek olaylardan esinlenerek toplumsal ve bireysel hikayeleri sahneye taşır.

Bu model aynı zamanda sahne sanatları alanında disiplinler arası yaklaşıma iyi bir örnek teşkil etmektedir. Anlatımlı geleneksel dans projelerinde video dekor, seslendirme, sis ve ışıklandırma gibi tekniklerden yararlanılarak sahnelemeler zenginleştirilir. Bu teknikler, izleyicinin deneyimini ve anlatımın etkisini artırır. Projelerde filmik materyallerin kullanımı, sahne performansını destekler ve anlatımın mekansal uzamını oluşturur. Bu yaklaşım, anlatımın bütünlüğünü ve gerçekliğini güçlendirir.

Sanatsal ifade ve estetik açıdan bakıldığında anlatımın merkezinde sanat görülmektedir. Bu tarz projeler, dansın yanı sıra müzik, tiyatro, sinema ve diğer sanatsal öğeleri bir araya getirerek zengin ve çok boyutlu bir anlatım sağlar. Bu, sanatın disiplinler arası doğasını vurgular.

Anlatımlı geleneksel dans sunumları, estetik olarak hem duyuşsal hem de anlamlı bir deneyim sunar. Dans figürleri ve koreografi, izleyiciye derin duyuşsal ve düşünsel mesajlar iletir.

Geleneksel ile modernin birleşimi, kültürel mirasın muhafazası ve yeniden yaratılması işlevini görür. Projeler, geleneksel dansları modern sahneleme teknikleriyle birleştirir. Bu, kültürel mirasın korunmasını ve yenilikçi bir şekilde sunulmasını sağlar.

Yeni anlatım biçimleri arayışı olarak bakıldığında, anlatımlı geleneksel danslar, kültürel hikayeleri yeni ve yaratıcı yollarla ifade eder, bu da izleyicinin kültürel mirası anlamasını ve takdir etmesini sağlar.

Sonuç olarak, anlatımlı geleneksel dans uygulamaları, tarihsel ve kültürel konuları işleyerek disiplinler arası yaklaşımlarla zenginleştirir. Bu uygulamalar, sanatsal ifade ve estetik anlamda derinlik sunarken, kültürel mirasın korunmasına ve yenilikçi anlatım biçimlerinin gelişmesine katkı sağlar.

3.3.3. Anlatımlı Dansların Göstergebilimsel Bağlamda Değerlendirilmesi

Kuramcılar tarafından çağdaş göstergebilim alanını cezbeden sınırlar çizilmemiş olsa da, edebiyat başta olmak üzere, tiyatro, resim, müzik, heykel, sinema, vb. gibi birçok disiplin

bu bağlamdan yararlanmış ve kendi alanlarının semiyotik teorilerini oluşturmuşlardır. Dans sanatını bu manada ele alan bazı akademisyen, koreograf ve uygulayıcılar olsa da, görülmektedir ki, sonsuz bir evrene sahip olan dans sanatının kendisini, göstergebilimsel kuram içinde yeterince konumlandıramamış ve yaratımlarını bu çerçeveden yorumlayıp bir üst dil oluşturmamıştır. Halbuki dans, göstergeler, gösterge, gösterilen, dizge, düz anlamlar ve yan anlamlar gibi göstergebilimin temel unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır.

Bu çalışma özelinde dans kavramı; göstergebilimsel kuram içerisinde yorumlanırken, birinci bölümde açıklamaya çalıştığımız, anlatımlı danslar bağlamında ele alınacaktır.

Göstergebilim, semboller ve bu sembollerin anlamlarını inceleyen ve çözümleyen bir disiplin olarak görülmektedir. Semboller, bir toplumda veya kültürde belirli anlamlar taşıyan işaretlerdir. Dans sanatı da görsel ve sembolik bir dil kullanarak anlatısal yaratımda bulunan performansa sahiptir. Dolayısıyla göstergebilim dans alanında da pek tabi kullanılabilir ve kendi pratiğinde semiyotik teorisini oluşturabilir.

Dansın sembolik ve görsel dili, bir dizi çeşitli unsurlardan meydana gelir ve bu unsurların sembolizmi, kültürden kültüre, hatta dansın türüne, sahnelenme özelliklerine göre değişebilir.

Geleneksel danslar, birçok kültürde mühim bir yere sahiptir ve çoğunlukla ritüeller, törenler, kutlamalar, mitler veya öykünme gibi özel durumları canlandırır. Bu danslar, sembolik anlamlar taşıyan, hareketler, şekiller, mimikler içermenin yanı sıra ekseri müzik ve diğer görsel unsurlarla birleştirilir. Dansın kompleks ve çok katmanlı doğasını anlamak için, bir araç olarak göstergebilimin nasıl kullanılabileceğine dair yol haritası belirlenmelidir.

Göstergebilim, dansın sembolik dilini anlamlandırmak için bazı adımları takip etmelidir. Öncelikle dansın görsel bileşenleri analiz edilir. Bu, sahnedeki kişilerin davranışları, sahne tasarımı, dekor, aydınlatma, kostüm, makyaj ve diğer görsel unsurları içerir. Daha sonra dans hareketleri, varsa bağırma, nara vb. çözümlenir buradan ortaya çıkan sembolik dolaşım incelenir. Bu, kişilerin pozisyonları, ellerinin, ayaklarının hareketleri, yüz ifadeleri ve diğer fiziksel hareketleri içerir.

Göstergebilim ayrıca dansın, sosyal, kültürel, etnografik ve antropolojik yönleriyle algılanışının da analiz edilmesine olanak sağlar. Bu, dansın kökeni, amacı, kültürel ve

toplumsal değeri gibi temel yapısal konuları içerir. Bu bağlamda, dansın sembolik akışı ve göstergebilimsel kurgusu daha da açık hale gelir.

Son adım olarak göstergebilim dansın, müzikal oluşumlarını da analiz eder. Bu, dansın ritmi, temposu, müzikal yapısı ve diğer özellikleri içerir. Dans hareketleri ve müzik arasındaki ilişki, sembolik akışı daha da pekiştirir.

Tüm bu adımların bir araya gelmesiyle birlikte dansın göstergebilimi, onun yaratımında, kurgulanmasında ya da uygulanmasında, doğru tasarlanıp sahnelenmesi, ifadenin ve anlatımının güçlendirilmesi, sembolik anlamlarının çözümlenmesi gibi hususlarda en önemli yardımcı unsur olur. Bu, hem estetik açıdan hem de dansın ideası olarak, anlatımlı geleneksel dansların perspektifinin genişlemesi ve daha iyi alımlanmasına katkı sunabilir.



4. BÖLÜM: DUMLUPINAR PERFORMANSI ÖRNEĞİ

Dumlupınar'ın tarihte sadece bir sayfa değildir. Dumlupınar ruhumuzda yükselen bir anıttır ve mimari bir yapı değildir; o, Mehmetçikten bize miras kalan bir abide olarak görülmelidir. Çanakkale neyse, Dumlupınar odur; Çanakkale vatansa, Dumlupınar da bayraktır. Dumlupınar, bedenlerin düştüğü ancak sancağın düşmediği yerdir.

Başkomutanlık Meydan Muharebesi'ne tanıklık eden, Kütahya Dumlupınar'da yazılmış bir ulusun kurtuluş destanının hikayesini, milli değerlerini en derinden yaşayan bir milletin evlatlarına, coşku ile hissettirmek, bu coşku ile geleceğe umut ve heyecanla bakabilmek için, şanlı zaferimizin anlatıldığı "Dumlupınar" performansı, Kütahya Kılıçarslan Anadolu Lisesi ve Kütahya Dumlupınar Üniversitesi öz kaynaklarıyla, Prof. Arif KOLAY'ın proje yürütücülüğünü ve tarih danışmanlığını üstlendiği, Özgür YİĞİT'in genel sanat yönetmenliğini yaptığı, Kütahya Dumlupınar Üniversitesinin 25. yılı etkinlikleri kapsamında, "Anadolu'nun Dirilişi Dumlupınar Müzikali" adıyla, 8 Mayıs 2018 tarihinde, DPÜ Amfi Tiyatro'da anlatımlı geleneksel dans prodüksiyonu olarak sahnelenmiştir.

Bu proje özelinde yönetmen; tiyatral metin, drama, dans, canlı müzik, koreografi, ses, ışık, özel efektler, patlayıcılar, koku yaratma, giysi, makyaj, hareketli dekor ve video dekor uygulamaları ile transdisipliner bir yaklaşım sergilemiş olup, geleneksel dansları kendi alanındaki ifade biçimi ve formlarıyla sahnelerken, yaratı gerektiren danslarda hayal gücünü kullanmıştır. Dumlupınar performansı sekiz ana tema, on yedi sahne, on dans koreografisi, yedi sinevizyon gösterimi ve yüz yirmi dakikalık video dekordan oluşan bir sahne uygulamasıdır.

4.1. Projenin Özeti

Başkomutan Meydan Muharebesi veya Dumlupınar Meydan Muharebesi, 30 Ağustos 1922'de Türk ve Yunan orduları arasında Kütahya'ya bağlı Dumlupınar İlçesi yakınında gerçekleşen savaştır. Başkomutan Mustafa Kemal Paşa'nın bizzat yönettiği bu savaş, Kurtuluş Savaşı'nın kesin bir Türk zaferiyle sonuçlanmasını sağlayan önemli bir çarpışmadır. Kurtuluş Savaşı'nın son evresi, 26 Ağustos 1922'de Afyonkarahisar Kocatepe'de başlayan Büyük Taarruz ile açılmış ve 9 Eylül 1922'de İzmir'in Yunan işgalinden kurtarılmasıyla nihayete ermiştir. 30 Ağustos ülkemizde "Zafer Bayramı" olarak anılmakta ve bu büyük zafer her yıl coşkuyla kutlanmaktadır.

Kütahya Dumlupınar Üniversitesine de adını veren bu büyük taarruzun yaşandığı yörede vuku bulan olayların, Türk Milletinin ölüm kalım harbinde yaşadığı yokluk, çeşitli sıkıntılar ve kahramanlıklar, bölge halkının milli mücadele hatıratları ile TRT, TSK arşivlerindeki çeşitli görüntü ve kayıtlarla yeniden derlenip tasnif edilerek tarihsel verilerin, izleyenlere etkili bir yöntemle anlatması öngörülmüştür.

Proje; gerekli araştırma ve derlemelerin izinde senaryo metni olarak tekrar ele alınarak, 120 kişilik oyuncu kadrosuyla Kütahya Kılıçarslan Anadolu Lisesi ve Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sahne Sanatları Topluluğu tarafından sahnelenecek büyük bir temsille, milli kimliğimizin, üniversite öğrencilerine ve Kütahya halkına yeniden hatırlatılması ve kültürel belleğin canlı tutulmasına hizmet etmektedir.

4.2. Projenin Amacı

Kütahya / Dumlupınar'da düşman işgalinden kurtuluşun kesin bir zaferle nihayet bulmasıyla sonuçlanan Kurtuluş Savaşının; yeni nesillere anlatılıp aktarılması. Kütahya'nın bu savaşdaki yeri ve öneminin vurgulanması. İşgal yıllarında ve son savaşımızda gerek cephede gerekse cephe arkasında yaşanan olayların yeniden canlandırılıp etkin bir temsille sunulması. Ayrıca ismini Dumlupınar zaferinden alan Kütahya Dumlupınar Üniversitesinin 25. Yılı kutlamaları çerçevesinde anlamlı ve etkileyici bir sahne şovu olarak sanatsal bağlamda yaratımda bulunmak ve katkı sunmak.

4.3. Konu ve Kapsamı

Projenin konusu; Dumlupınar Başkomutan Meydan Muharebesi. Kapsamı; Kurtuluş savaşında ilimiz sınırlarında savaşa dair yaşanmışlıkları ve büyük taarruzun cephe de ve cephe arkasında yaşanan gerçek olaylardır.

4.4. Özgün Değeri

Bu projeye yakın tarihimizdeki en önemli savaşlardan olan Kurtuluş Savaşının belgesel niteliğinde farklı sanat disiplinlerinin (Dans, müzik, drama, tiyatro, sinema) bir araya getirilerek, görsel efektler ve teknolojik imkânlarla desteklenip izleyenlere en etkili şekilde aktarılması.

4.5. Yaygın Etkisi

Proje sunucunda; Toplumda, özellikle de gençlerimizde milli şuurun kuvvetlenmesi, Türk toplumunun yakın tarihindeki önemli olayları tekrar ve etkili bir anlatımla hatırlatarak geçmişiyile bağlarını kuvvetlendirmek bu projenin yaygın etkisini oluşturmuştur.

4.6. Yöntemi

Dumlupınar'da yaşanan Başkumandan Büyük Taarruzunun yakın tanıklarının eski röportajları derlenerek, İstiklal Gazilerimizin ve şehitlerimizin o dönemde yaşadıkları zorlukları ve atlattıkları badireleri bir araya getirmek, kronolojik bir şekilde sıralamak. Belirtilen kaynaklardan yararlanılarak senaryoya aktarmak. Drama teknikleriyle canlandırmalar yapmak. O döneme atfedilmiş, bestelenmiş şarkı, türkü ve marşları yeniden notaya alarak düzenlemek ve seslendirmek. İşlenen konuya ve ruhuna uygun modern lirik danslar ve geleneksel danslar bir araya getirilerek yeni ve kapsayıcı bir sahne şovuna dönüştürmek. Yapılan bütün çalışmaların birleştirilerek sahne sanatlarının en etkili alanlarından olan, anlatımlı geleneksel dans formunda, konunun seyirciye aktarılmasını sağlamak.

4.7. İş Planı

- 1. Hafta: Proje fikri ile ilgili gerekli görüşmelerin yapıp, izinlerin alınması.
- 2. Hafta: Proje çerçevesinin ve yaklaşık bütçesinin belirlenmesi.
- 3. Hafta: Dumlupınar Başkomutan Meydan Muharebesi ile ilgili literatür taraması yapılması. İlgili alanyazın, ses – görüntü kaydı ve hatıratların toplanıp tasnif edilmesi.
- 4. Hafta: Kütahya / Dumlupınar İlçesi ve çevresindeki cephe hattının yerinde gezilip görülmesi, şehitlik ve abidelerin ziyaret edilmesi. Alana dair coğrafi, tarihi ve sosyokültürel verilerin kayıt altına alınması.
- 5. Hafta: Çevre köylerde yaşayan yerli halkın savaş yıllarına ait atalarından duydukları yaşanmış hikayelerin kayıt altına alınıp derlenmesi.
- 6. Hafta: Senaryo metninde yer alacak kurgulama (olay, kişi, zaman) örgüsünün belirlenmesi.
- 7. Hafta: Elde edilen veriler rehberliğinde senaryo metninin taslak çalışmasının oluşturulması.

- 8. Hafta: Seslendirilecek veya bestelenecek olan eserlerin belirlenmesi. Sahnelenecek olan dansların anlam, tür, içerik ve müziklerinin belirlenmesi.
- 9. Hafta: Kütahya Kılıçarslan Anadolu Lisesi ve Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Sahne Sanatları Topluluğunun, Dumlupınar konulu proje ile ilgili bilgilendirme toplantısının yapılması, çalışma gruplarının ve prova saatlerinin belirlenmesi.
- 10. Hafta: Çalışmalarda kullanılacak ritim kalıplarının hazırlanması. Öğrencilerin (dansçı, solist, oyuncu) tasnif edilerek seçimlerinin yapılması.
- 11. Hafta: 110 Kişilik öğrenci topluluğunun üç kategoride (dansçı, solist, oyuncu) altı farklı gruba (her kategori grubunun Türk ve Yunan tarafı olarak iki farklı gruba ayrılmasından oluşan) genel esneme, ses egzersizleri, drama etkinliği çalışmalarına başlaması.
- 12. Hafta: Senaryo metninin son halinin tamamlanması. Karakter analizleri, rollerin dağıtılması ve okuma provalarının yapılması.
- 13. Hafta: Projede seslendirilecek eserler ile (beste, şarkı ve türküler) kullanılacak dans koreografilerinin senaryo metni içerisinde yerlerinin belirlenmesi ve yerleştirilmesi.
- 14. Hafta: Solist ve vokallerin orkestra provalarına başlaması.
- 15. Hafta: 1. bölüm erkek - kız danslarının, adım - figür çalışmalarının yapılması.
- 16. Hafta: 2. ve 3. bölüm erkek – kız danslarının, adım - figür çalışmalarının yapılması.
- 17. Hafta: Video dekorun tasarlanması.
- 18. Hafta: Kullanılacak eserlerin; yeniden aranje çalışmalarının yapılarak, stüdyo ortamında kayıt edilmesi.
- 19. Hafta: 4. ve 5. Bölüm erkek – kız danslarının, adım - figür çalışmalarının yapılması.
- 20. Hafta: Tiyatral bölümdeki öğrencilerinin; role girme, rol yapma ve oynama çalışmalarının yapılması.
- 21. Hafta: Hazırlanan dans ve müzik koreografilerinin sahne üzerinde uygulanması.
- 22. Hafta: Tiyatro grubunun sahne yerleşimi ve sahne geçişlerinin çalışılması.
- 23. Hafta: Tiyatro, dans ve şan bölümlerinin sahne üzerinde birleştirilmesi.
- 24. Hafta: Genel akışın alınması.
- 25. Hafta: Uygulanacak kostümlerin seçilmesi.
- 26. Hafta: Kullanılacak kostüm, aksesuar, ses, ışık ve dekorun prova edilmesi.

- 27. Hafta: Genel provaların yapılması.
- 28. Hafta: Gösteri sahnesinin fiziki şartlarının tespiti ve gereken ses, ışık, video dekor, patlama, yanma ve oyun yerleşim provalarının yapılması.
- 28. Hafta: Projenin sahnelenmesi.

4.8. Dumlupınar Performansının Estetik Algı Bağlamında Göstergebilimsel

Kurgusu

"Dumlupınar" performansı, senaryoyla özdeşleştirilmiş on yedi sahne, yedi sinevizyon gösterimi, geleneksel dansların ve koreografik dansların bulunduğu on ayrı dans bölümüne yer verilerek, sunum esnasında, video dekor, hareketli dekor, ses – ışık - koku efektleri, patlayıcılar, canlı müzik gibi farklı bileşenlerin ahengini ön plana çıkarmaya çalışan multidisipliner bir yaklaşımla sahnelenmiştir.

Bu projenin, bağlamından kopmadan göstergebilimsel kurgusunu analiz ederken, senaryo içerisine yerleştirilmiş elementlerini bir bütün olarak ele alınıp irdelenmesi projenin özgün değerinin ve yönteminin daha rafine anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Bu analiz, performansın her yönünü daha detaylı bir şekilde irdelemek estetik ve göstergebilimsel kullanımını, izleyici algısını ve uygulanan yöntemin izleyici üzerinde ne denli etkili olduğunun anlamlandırılmasına yardımcı olacaktır.

Uygulamanın bütününe dair yorumuna ulaşabilmek için, sahneler halinde ele alacağımız incelemede;

İlk olarak performansın estetik olarak gerçekleştirilebileceği, renk, hareket, ritim kostüm gibi unsurların nasıl bir estetik sunumunun yapılacağı ve seyirci üzerindeki duyuşsal ve bilişsel durumlarının çözümlenmesi yapılacaktır.

Performansın bütününde kullanılan ve izleyiciye her bir anlamın iletilmesine hizmet eden göstergeler ve göstergebilimsel elemanlar tespit edilip, hikaye anlatımı ve tema gelişimini ele alan anlatı yapısı, göstergelerin nasıl birleştirildiği ve ortak bir anlatı içinde nasıl organize edileceğini anlamlandıran semiyotik analiz, farklı göstergeler arasındaki ilişkilerin nasıl bir anlam bütünlüğünün oluşturulmasına hizmet ettiğini gösteren işaretlerin ilişkisellik analizi ele alınarak duyuşsal dalgalanmanın kültürel ve toplumsal öğelerle nasıl etkileşimde bulunduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

- Sahne - 1:

Sahne sekiz askerin paralel tabutlar içinde yattığı dramatik bir görüntü ile açılır. Bu düzen, içinde hemen bir kahramanlık ve kayıp duygusunu uyandırır, aynı zamanda savaşın acımasız gerçeklerini ve kişisel fedakarlıklarını vurgular. Her tabut, Türk milletinin kayıplarını sembolize eder. Tabutların içinde yatan kefenli askerlerin varlığı, fedakarlık ve kahramanlık temasını pekiştirir.

Sahne düzeni ve kostümler, dönemin atmosferini sergileyen detaylarla zenginleştirilerek, izleyiciyi hikayenin zamanına ve yerine çeker. Kız grubunun seyirci arasında gizlenmiş olması, toplumun her bölümünün savaşın parçası olduğunu ve herkesin potansiyel olarak etkilendiğini gösterir.

Seher Hatun'un ailesi ve vatani için yaptığı fedakarlıkları anlatan uzun monolog, karakterin derinliğini ve yaşadığı acıyı ortaya koyuyor. Bu, alımlayıcının karakterle hissi bağ kurmasını sağlar. Seher Hatun'un duygusal ağırlıklı konuşması, savaşın bireysel ve toplumsal olaylarını anlatır. Bu konuşma, savaşın içindeki insanların üzerindeki derin yaraları anlamalarına yardımcı olur.

Halide Edip'in konuşmasında o dönemin durumu, savaş koşullarının acımasızlığı ve ordunun karşılaştığı olayların detaylandırılmasını destekler, bu da birlik olma hissinin artırılması ve gücün empati kurmasını sağladığı gibi, Türk askerinin fedakarlığını milli birlik ve direniş ruhunu temsil eder.

Konuşmaların ardından seyirci arasında kamufle olan kız grubunun sahneye inerek üstlerinde bulunan bilezik, yüzük, para gibi değerli eşyaları savaş yardımı olarak masaya bırakıp sahne içindeki yerlerine geçmeleri milli dayanışmayı, cefakar ve fedakar Türk kadınına temsil eder.

Kız grubunun tabutların başına gelmesiyle "Göç Yolları ve Ağıt" isimli dans koreografisi ile sahne devam eder. Burada video dekorda beliren tren vagonlarında cepheye taşınan askerlerin vedası, belki de ölüme / şehadete giden yolu, geride kalanların gözünden temsil etmektedir. Gidenler gururlu olsalar da her veda acıdır. Sahne, tabutların içinde yatmakta olan askerlerin, kefenleriyle adeta yeniden dirilircesine çıkması ve erkek grubunun "Kostak Zeybeği" dansına başlamasıyla devam eder.

Müzik, duygusal tonu belirler ve sahnenin dramatik olarak güçlendirilmesini sağlar. Takip ışığı, önemli karakterlerin ve anların üzerinde durularak izleyicinin dikkatini yönlendirir. Performans, yalnızca görsel ve işitsel olmayıp, eş zamanda duysal deneyimler de kapsamlı bir şekilde kurgulanmıştır. Örneğin, lastik ve odunların

yakılmasıyla elde edilen koku oluşumu ve sahne gerisinden ateşlenen patlayıcılar gibi unsurlar, sahnenin değişimini artırarak deneyimin zenginleşmesini sağlar.

Seyirciyi dönemin içine alacak şekilde bir intro olarak tasarlanan sahne-1 hemen ardından başlayacak olan sahnenin önsözü niteliğini taşımakta ve performansın bütününde taşıyıcı kolon görevi üstlenmektedir.

- Sahne -2:

Sahne tasarımı, Mustafa Kemal Paşa'nın masasının başındaki düşünceli ve uzaklara dalmış bir şekilde oturması, onun içsel sorunları ve karşı karşıya olduğu büyük sorumluluğa dikkat çeker. Bu, liderin yalnızlığını ve görevinin ağırlığını vurgular. Haritaları incelemesi, Paşa'nın biriktirdiği bilgileri ve savaşın karmaşıklığını sembolize eder. Bu görsel, günlük hayatta yalnızca bir lider değil, eş zamanda bir stratejist olduğunu hatırlatır.

Mustafa Kemal Paşa'nın annesi ile olan mektuplaşması ve yaverine verdiği talimatı, onun liderliğinin yanı sıra aileye olan bağlılığını ve kişisel fedakarlıklarını da gösterir. Bu, karakterin çok boyutluluğunu pekiştirir.

Franklin Bouillon ile yaptığı konuşma, Türkiye'nin işgali kuvvetleriyle olan olası mücadelesi sonucu uluslararası ilişkilerde olamayacağı vurgulanır. Mustafa Kemal Paşa'nın Sevr Antlaşması ile ilgili kesin duruşu, milli egemenlik ve tam bağımsızlık kararlılığını ortaya koyuyor. Sevr Antlaşması'na karşı durması ve Franklin Bouillon ile yaptığı tartışma, dönemsel politik gerilimi ve Türkiye'nin gidişatının kararlılığını yansıtıyor. Mustafa Kemal'in politik ve kişisel tutumu, Türkiye'nin bağımsızlığına olan inancını ve bu yoldaki mücadelesini gözler önüne serer. Türkiye'nin kapitülasyonları kaldırma amacını ve bu süreçteki başarıları vurgulanır. Bu, Türk'ün demokratik seçimlerini ve yabancı güçlere bağımlılıktan kurtulma çabasını betimliyor.

"Kağnı kamyonu yenemez" repliğine performans bütününde verilen yanıt, teknolojik ve ekonomik zorluklara rağmen Türk'ün azmi ve kararlılığını vurgular. Bu ifade, kültürel bir direniş ve azimkarlığı sembolize eder.

İzleyiciler bu sahne boyunca, tarihin getirdiği sonucun yanı sıra liderlerinin insani yönünü de anlama fırsatını bulur.

- Sahne -3:

Sahne, dönemin gerçek görüntülerinden oluşan, cepheye silah ve mühimmat taşıyan, yaşlı, kadın ve çocukların görüldüğü kağnı kolları sinevizyonu ile açılır. Sinevizyon

savaşın tüm imkansızlıklara rağmen herkesin mücadeleye nasıl katkıda bulunabileceğini görsel olarak sunar. Ancak savaş sadece askerlerin değil, bütün bir halkın mücadelesi olduğu vurgulanır. Türk Kurtuluş Savaşı'nın aciliyetini ve halkın katılımını betimleyen güçlü bir görsel ve dramatik ilerlemeyle dolu bir sahnedir. Burada kullanılan görsel imgeler, diyaloglar ve karakter dinamikleri, dönemsel güçlükleri ve milletin fedakarlıklarını sahneye etkileyici bir şekilde aktarılmaktadır.

Askerlerin ve Yaver Salih'in diyalogları, savaş günlükleri ve lojistik imkanlar hakkında bilgi verir. Mermiyi taşıyan kağnı kollarının varışı, cephane eksikliğinin çözümünde kritik bir anıyı temsil eder. İhtiyar kadının ve Kara Fatma'nın diyalogları ise, savaşın bireysel hikayeleriyle nasıl kişiselleştiğini ve bu hikayelerin toplum üzerinde nasıl etki ettiğini gösterir. Kara Fatma'nın vatan savunmasında verdiği katkıyı ve kişisel kayıpları, kadınların savaştaki rolü ve fedakarlıkları öne çıkarılır. Kara Fatma'nın mücadelesi ve İhtiyar Kadının hikayeleri, Kurtuluş Savaşı'nda kadınların oynadığı kritik rolleri vurguluyor. Bu karakterler, cinsiyet rollerinin savaş koşullarında nasıl dönüştüğünü ve toplumsal normlara nasıl meydan okunduğunu gösterir. Kara Fatma'nın cesareti ve öğretisi, toplumsal cinsiyet normlarını kıran ve Türk kadınının savaşta aktif olarak görev üstlenebileceğini gösteren bir model olarak işlev görüyor.

Sahne 3, Kurtuluş Savaşı esnasında Türk milletinin gösterdiği kolektif çaba ve fedakarlık ruhunu etkileyici bir şekilde sergilemektedir. Görsel ve işitsel unsurlar ile bezetilmiş bu sahne, tarihi anlatının yanı sıra, karakterler aracılığıyla iletilen güçlü mesajlarla izleyicide duygusal ve ideografik olarak derin bir etki bırakır. Bu toplumsal sahne, cinsiyet rolleri, milli direniş ve kültürel kimlik gibi temaları göstergebilimsel olarak işleyerek, izleyiciye geçmiş ve insan hikayeleri üzerine düşünme fırsatı sunar.

- Sahne -4:

Bu sahnede, Yunan işgali sırasında Anadolu'nun acılarını ve bu zorluklara karşı halkın direncini vurgulayan, çeşitli göstergesibilimsel ve estetik unsurları içeren bir sahnedir. Bu sahnede Yunan işgalinin yarattığı tahribat ve buna karşı Mustafa Kemal Paşa'nın ulusal kurtuluş mücadelesindeki rolü dramatize edilmektedir.

Sahnenin hemen başında gösterilen sinevizyon bölümü, Yunan işgal kuvvetlerinin Anadolu'da yaptığı tahribatları, yangınları, şiddetleri ve diğer zulümleri gerçek fotoğraflar ve görüntülerle sergileyerek, o zamanın acımasızlığını ve vahşetini gözler önüne serer. Bu görsel öğeler, değişimde duygusal bir etki yaratır ve sahnenin genel

tonunu belirler. Sahnenin dramatik atmosferini güçlendiren müzik ve ses değişimi, sinevizyonun bakış açısının arttırılması izleyiciyi o döneme aktarır.

İhtiyar kadının torunu Ömer'e, Mustafa Kemal Paşa'nın liderlik ve fedakarlık ihtisaslarını anlatması, genç nesillere milli bilinç ve tarih bilgilerini aktarma çabasını yansıtır. Bu diyalog, kuşaklar arası bağın ve milli değerlerin korunmasının genişlemesini vurgular. İhtiyar kadın tarafından yapılan tasvir, Mustafa Kemal'in sadece bir askeri önder olmayıp, aynı zamanda ulusal bir kurtarıcı olarak sembolik yönünü de pekiştirir.

Küçük çocuğun, Mustafa Kemal Paşa'ya asker selamı vermesi ve onu taklit etmesi, genç nesillerin onu bir kahraman olarak nasıl kabullendiği ve onun ideallerine nasıl değer verdiğini gösterir. Bu, milli kişiliği ve kahramanlık algısının kültürel aktarımını simgeler. Bu sahne genel hatlarıyla, estetik ve göstergebilimsel kurgusuyla, Türk Kurtuluş Savaşı'nın zorluklarını ve bu zorluklara karşı halkın gösterdiği direnci başarılı bir şekilde dramatize eder. Görsel, işitsel ve metinsel ilerlemelerle zenginleştirilmiş bu sahne, tarihsel olayların duygusal gerçekleşmesi ve ulusal kahraman Mustafa Kemal Paşa'nın mirasını vurgular.

- Sahne -5:

Bu sahnede, Yunan işgal kuvvetlerinin planlarını ve Anadolu'da ilerlemeyi amaçlayan askeri hareketlerini tartıştıkları bir durum sergiler. Yunan Kralı ve generalleri arasındaki diyaloglar, işgalci güçlerin taktikleri ve psikolojik durumlarını açığa çıkarırken, bu sahnenin göstergebilimsel unsurları işgalin neden olduğu tehdit ve ona karşı Türk direnişinin kararlılığını vurgular.

Yunan Kralı ve generallerin masada haritalar üzerinde eğilmişken görünen bu sahne, işgal planlarının somutlaşmasını ve askeri yöntemlerin belirlenmesini simgeler. Masadaki haritalar, işgalin geniş kapsamlı ve planlı olduğunu gösterir. Kralın generallere talimatları ve generallerin krala rapor vermesi, askeri yönetimi ve otoritenin görsel bir temsili olarak işlevi görür. Generallerin Türk direnişine karşı planlarını oluştururlar ve zafer beklentileri tartışmaları, Yunan işgal güçlerinin güçlerini ve hedeflerini ortaya koyarlar. Bu diyaloglar aynı zamanda işgalin acımasız ve hesaplanmış doğasını vurgular.

Generallerin, Türklerin savunma eksikliklerini küçümseyici yorumları, Yunan güçlerinin Türk direncini hafife aldıklarını gösterir. Bu, işgal güçlerinin kendi üstünlüklerine olan inancını ve Türklerin zor varlık göstereceklerini göz önünde bulundurarak, psikolojik üstünlük kurma çabasını yansıtır.

Bu sahne; Yunan işgal kuvvetlerinin oluşturulmasını ve Anadolu üzerindeki hedeflerini göstergebilimsel unsurlarla ayrıntılı bir şekilde işler. İşgalin hem askeri hem de ideolojik boyutlarını vurgulayarak, izleyiciye işgalin karmaşıklığını ve bu süreçte yer alan değişik dinamikleri anlama fırsatı sunar.

- Sahne -6:

Yunan işgali altındaki Anadolu köylerinde baskı ve zorbalığı gözler önüne serilir. Yunan askerlerinin köylülere karşı yaptıkları ağır muameleler ve emirler, işgalin sert ve acımasız doğasını vurgular. Bu, işgal ve onun toplumsal sonuçları göstergebilimsel unsurlarıyla ele alınır.

Yunan askerlerinin köylülere yönelik tehditkar davranışları ve köylülerin korku ve çaresizlik içindeki tepkileri, işgal altında yaşadığı baskıyı ve dışarıda görsel olarak yansıtılır. Sahne, Yunan askerinin köylülere emirler yağdırdığı bir anı sergilerken, köylülerin topluca dinlenmesini, baskı altındaki bir toplumun portresini çizer. Yunan askerlerinin köylülere yönelik aşağılayıcı ve tehditkar sözlerini, işgal güçlerinin zorba tutumunu ve insan haklarına olan saygısızlıklarını açıkça gösterir. Askerin köylülere belirli emirler vermesi ve yasaklar koyması, işgal edilen toplumun kontrolü ve otoriteyi pekiştirmesi, bu işgalin sadece fiziksel olmadığını, sosyal ve kültürel durumlara da müdahale edildiğini gösterir.

Sahne 6, Yunan işgali altında Anadolu'da yaşananlar ve uygulanan baskıları göstergebilimsel kurgu aracılığıyla etkili bir şekilde sergiler. Bu işgal sahnesinde sadece askeri bir mücadelenin olmadığı, toplumsal ve kültürel yapılarda görülen etkiler sergilenir. İzleyici, işgalin acımasız doğasını ve onun insanların üzerindeki baskıcı şiddetini bu sahnede hissedilebilir.

Sahne sonunda "Tekalif-i Milliye" sinevizyonu görünür. Bir sonraki sahnenin geçişi olarak konu bütünlüğünü ve geçişi sağlayan bu sinevizyonda halktan toplanan aynı yardımların olduğu görüntüler yer alır. Anadolu'nun geçirdiği en zor zamanlardan biri olarak anılan bu dönem izleyiciye bir ön bilgi ve atmosfer değişimi olarak sunulur.

- Sahne -7:

Bu sahne Mustafa Kemal Paşa ve diğer önde gelenlerin, Türk milletinin direnişine katkıda bulunmak için halktan maddi destek istediklerini dramatize eder. Tekâlif-i Milliye Emirleri'nin açıklanması ve halkın bu çağrıya nasıl yanıtlar verdiği göstergebilimsel olarak işlenir.

Sahne, Mustafa Kemal Paşa'nın, halkın maddi olarak savaşa katılmaya çağırması, onun liderlik yeteneklerini, zor zamanlarda çözümler üretebilmeyi sürdürmesini ve halkına olan inancını vurgular.

Tekâlif-i Milliye Emirleri'nin açıklanması ve halkın bu çağrıya cevap vermesi, ulusal birlik ve dayanışmanın sembolleridir. Bu, halkın savaşına sadece asker olarak değil, aynı zamanda maddi destekçi olarak da katıldığını simgeler. Sahne, duygusal ve dramatik bir yapıya sahip olup, insanların zorluklar karşısında nasıl bir araya geldiklerini ve ulusal çabayı nasıl yoğunlaştırdıklarını gösterir. Sahne esnasında canlı performans söylenen türküler anlatımı güçlendirirken, seyircinin istemsiz eşliği, aradaki bağın güçlenmesini sağlar. Sahne sonunda ki "Seymen Dansı" bir sonraki sahnenin birleşmesine katkı sağlayan unsur olarak hem geleneksel bağı hem de konu bütünlüğünü tamamlar.

- Sahne -8:

Bu sahne, Kurtuluş Savaşı sırasında Türk kararlılığını ve fedakarlığını, özellikle yaşlı bir kadının şehit olan oğlu ve kocası için ördüğü çorapları cephedeki askerlere bağışlamasını anlatan duygusal bir sahnedir. Milli olarak birleşen, ulus bilinci etrafında toplanan halkın savaşa katılmasını, göstergebilimsel unsurlarla işler.

İhtiyar kadının bastonuna dayanarak kaymakamın yanına gelmesi, yaşlılığın ve yıpranmışlığın görsel bir temsili olarak işlevini gösterir. Bu görüntü, savaşın bireysel hayatlar üzerinde insanların yaşadığı acıları vurgular. İhtiyar kadının çoraplarını kaymakama teslim etmesi, halkın savaşa katkısının somut bir örneğidir. Bu an, halkın cephedeki askerlere kayıtsız kalmadığını ve sonsuz sevgisini gösterir.

Müftünün duası ve "Ankaranın Taşına Bak" türküsü, Türk kültürünün ve dini inancın savaşta nasıl birleştirici bir rol oynadığını gösterir. Bu unsurların ahlaki yükselişini ve ulusal kimliğini güçlendirmenin rolünü gözler önüne serer. Sahnenin bütünü, halkın savaşa maddi ve manevi olarak nasıl desteklendiği, bu süreçte yaşanan zorluklara rağmen toplumun nasıl bir araya geldiğini dramatize eder.

Sahnenin sonunda sunulan "Ateş Çemberi" dans koreografisi bir sonraki konu geçişinin hazırlayıcısı niteliğindedir. Bu sahnenin konuları dansçıların bedeninde hayat bulurken bir sonraki sahnenin kurgusuna da giriş yapılır. Seçilen kostümler, kullanılan müzik ve birleştirici unsur olarak ışık seyirciyi psikolojik olarak bir sonraki evreye hazırlar ve odağın dağılmamasına katkı sunar.

- Sahne -9:

Sahne, Mustafa Kemal Paşa ve diğer komutanların planlamalarını ve savaşta başarılı olmalarını anlatan bir sahnedir. Bu sahne, Milli Mücadele'nin liderlik ve karar alma süreçlerini ayrıntılı bir şekilde ele alır.

Mustafa Kemal Paşa ve diğer komutanların sahneye girişi, otorite ve yönetim havası taşır. Bu giriş, içinde oynadıkları kritik rolleri ve karar alma süreçlerini görsel olarak vurgular. Halide Edip'in istihbarat raporlarını getirip okuması, savaş bilgisi toplama ve istihbarat yönünün ön plana çıkmasını gösterir.

Liderler arasındaki diyaloglar, Türk komutanlarının savaş stratejilerini ve düşman hareketlerine karşı alınan önlemleri detaylandırır. Bu diyaloglar, zor kararların nasıl alındığını ve bu kararların savaşın gidişatını nasıl değiştirdiğini göstermektedir.

Liderlerin halka ve askerlere olan güveni ve teşvik edici sözleri, toplumsal dayanışma ve direnişin güçlendirilmesini vurgular. Bu durum, savaşın sadece cephede değil, aynı zamanda tüm ülkede yaşandığını gösteriyor.

"Kara Fatma" dans koreografisinin birinci bölümüyle tamamlanan sahnede kız grubunun konuyla bütünleşen kostümleri, sert ve dinamik dans kurgusu bir sonraki sahne geçişini sağlamanın yanı sıra, karalılık ve cesareti gösteren bir form olarak sergilenir.

- Sahne -10:

Kara Fatma'nın kişilikleri arasında güçlü bir şekilde sahneye çıkan dansçılar, karakterin cesaretini ve liderlik gücünü vurgular. Bu giriş, sahnenin odak belirleyicisi ve izleyici üzerinde etkileyici bir görsel etki sunar. Kara Fatma'nın seyirciyi kullanarak konuşması, mesajının doğrudan halka ulaşmasını sağlar. Bu, sahnenin etkileşimli bir atmosferini oluşturur ve izleyicinin duygusal olarak olaya dahil edilmesini sağlar.

Kara Fatma'nın konuşması, milli bilinci uyandırmak ve kadınların savaşta aktif bir rol almasını teşvik etmek için tasarlanmıştır. Konuşmasında, Çanakkale ve İnönü'deki savaşlarda yakınlarını kaybetmiş bir kadın olarak kendi tecrübelerinden güç alarak halka seslenir. Çeteci kadınların "varız!" ve "olsun!" cevapları, sahnenin toplu şekilde bir araya getirilmesi ve kararlılık performansının pekiştirilmesi sağlanır. Bu tekrarlar, sahnenin ritmik ve teatral olarak yapılandırıldığını gösterir.

Kara Fatma'nın dansındaki ve konuşmasındaki duygusal yük, savaşa rağmen moral ve motivasyonu artırmayı başarır. Bu, savaşın sadece fiziksel bir mücadele olmadığını, aynı zamanda psikolojik ve duygusal bir savaş olduğunu gösterir. Bu sahne, göstergebilimsel

olarak zengin unsurlarla donatılmış dans sahnesiyle biterken, milli mücadelede kadınların rolünü, liderliğini, cesaretini ve toplumsal dayanışmayı temsil eder.

- Sahne -11:

Yunan işgaline karşı köylülerin direnişini dramatize eden güçlü bir sahnedir. Sahne, işgal altındaki bir köyde Yunan komutanının halka zorla emirler vermesi ve ardından köylülerin cesur tepkisiyle devam eder. Bu direniş sahnesinin sembolik ve gerçek belirsizliklerini içerdiğini, aynı zamanda işgalin acımasızlığını ve halkın direnişinin göstergesibilimsel olarak vurgular.

Yunan askerlerinin sandalyenin üzerinden konuşarak köylülere emirler vermesi, işgalci gücün otoritesini ve köylülerin üzerindeki baskısını görsel olarak tasvir eder. Komutanın daha yüksek bir yerden konuşması, onun askerleri üzerindeki üstünlüğünü ve kontrolünü simgeler. Çevirmen aracılığıyla verilen emirler, işgalci gücün köylülere olan emirlerini ve tehditlerini ileten bir mekanizma olarak kullanılır. Bu diyaloglar, Yunan işgalinin köylülere olan baskısını ve köylülerin yaşadığını vurgulayan pekiştiricilerdir.

Ezan sesinin imamın öldürülerek kestirilmesi sonrası, ezanın köylüler tarafından devam ettirilmesi, kültürel ve dini direnişi, direnişin gücünü temsil eder. Bu, dini özgürlüğe yapılabilecek bir toplumsal bir yanıt olarak işlevsellik görür. Ezanın okunması sırasında Yunan askerinin ateş açması ve köylülerin ezanı devam ettirmesi, dini inançların ve pratiklerin direnişte nasıl birleştirici ve güçlendirici bir rol oynadığını gösterir. Ezan, köylülerin inançlarının ve kimliklerini koruma arzusunun bir simgesi haline gelir.

Sahne, işgal altındaki bir topluma yapılan zulme karşı zeybeklerin katılmasıyla nasıl direndiğini gösterir. Yunan komutanlarının zeybek baskısıyla vurulması, köylülerin direnişine katkının somut bir sonucu olarak gösterilir. İşgalci güçlere karşı alınan radikal bir eylemin simgesi olan dans koreografisinin seyirci arasından başlayıp gelmesi seyircinin sahneye müdahale isteğinin yansıması olarak görülür.

- Sahne -12:

Bu sahnede Türk tarafının taarruz planlarını tartışmaları ve karar alma sürecini içeriyor. Mustafa Kemal Paşa ve diğer kurmayların bir taarruz planını nasıl değerlendirdiklerini gösterir. Liderlik, planlama ve askeri karar verme süreçlerinin zorluklarını ve karmaşıklığını göstergebilimsel olarak ele alır.

Sahne, komutanlar arasında devam eden tartışmaları bir harita boyunca görsel olarak gösterir. Komutanların planın ayrıntıları üzerine yaptıkları tartışmalar, askeri stratejinin

karmaşıklığını ve alınacak kararların risklerini ortaya koyar. Bu diyaloglar, askeri yönetimin karar verme sürecindeki baskı ve sorumluluğu gösterir. Yakup Şevki Paşa'nın endişeleri ve itirazlarıyla ilgili planı, stratejisinin olası risklerini ve muhtemel riskleri ortaya çıkarır. Bu, askeri liderler arasındaki fikir çeşitliliğini ve değerlendirmelerdeki derinliği vurgular.

Türk askerinin cepheye gidişi ile ilgili sinevizyon gösterimi, askerlerin morallerinin yüksek olduğunu ve teçhizatlarının yetersizliklerine rağmen kararlılıklarını gösterir. Bu görsel sunum, askeri durumun gerçekliğini ve savaş şartlarının güçlüklerini somutlaştırır. Sahnede, Türk Kurtuluş Savaşı'nın oluşturulması ve askeri dağılımının ayrıntıları yapılırken, liderlik, kararlılık, askeri planlamanın gerçekleştirilmesi üzerine yoğunlaşıyor. Sahne, askeri zorluklar karşısında zor zor kararlar alınmasını ve bu kararların hem askerlerin hem de genel olarak Türk halkının üzerindeki ilişkileri arasındaki dinamiklerini başarılı bir şekilde göstergebilimsel olarak sunuyor.

- Sahne -13:

Sahne, Türk askerlerinin cephe hayatlarını ve askerlerin yaşadıkları olayları dramatize ederken, onların birbirine olan destekleri ve neşeleri üzerine odaklanıyor. Sahne, dönemin askeri yaşamın olanaksızlıklarını sunarken, askerin moralini yükselten küçük anları ve kardeşlik ruhunu göstergebilimsel olarak işler.

Askerlerin yorgun ve bitmiş bir şekilde sahneye girmesi, cephenin özelliklerini görsel olarak yansıtır. Bu, mücadeleye yönelik fiziksel ve duygusal değişimleri hissettirir. Sıhhiyecinin yaralı askere müdahale etmesi, savaşın acımasız gerçeklerini ve askeri sahra hastanelerinin yoğunluğunu vurgular. Askerlerin yemek ve dinlenmeleri hakkındaki konuşmaları, onların savaş ortasında bile insanlık durumlarını ve geliştirilebilir olan kardeşlik bağlarını gösterir. Yorgun olmalarına rağmen şakalaşmaları ve neşeli konuşmaları, savaş koşullarında dahi dayanıklılıkları korudukları ve ahlaki değerlerini simgeler. Güreşe tutuşmaları gibi kültürel etkinliklere katılımları, ordunun içsel kardeşliği ve kültürel bağların güçlü olduğunu gösterir.

Sahne, savaşta Türk askerlerinin üzerindeki fiziksel ve duygusal durumları gösterirken, bu zorlukların üstesinden gelme direncini ve umudu vurgular. Askerlerin cephedeki sorunlarına rağmen ahlaki motivasyonlarını kaybetmemeleri, sahnenin duygusal derinliğini ve dramatik dağılımını artırır.

- Sahne -14:

Sahne, Türk Kurtuluş Savaşı'nın yoğun ve duygusal anlarından birini yansıtır. Kara Ali Çavuş ve diğer askerler arasında geçen diyaloglar, savaşa ve yoldaşlık bağlarının gücüne odaklanılıyor. Bu askeri sahne kararlılığı, vatanseverlik ve kişisel fedakarlık temalarının ayrıntıları ve Türk milletinin mücadelesindeki kararlılığını sunar.

Mehmet Onbaşı ile babası Kara Ali Çavuş arasında geçen ve sonuçta bir tanıma ve buluşma anına dönüşen diyalog, savaşın insanoğlunun derinlerde yaşadığı ve aile bağlarına olan gücünü gösterir. Kara Ali Çavuş ve Mehmet Onbaşı arasındaki baba-oğul ilişkisinin bozulması, savaşın kişisel ve duygusal boyutları ortaya çıkıyor. Bu ilişki, savaşın acımasız gerçekliği içindeki umut ve insanlığın arayışını simgeler.

Sahne, Türk askerinin kültürel ve bölgesel çeşitliliğini ve bu çeşitliliğin birlik içindeki gücün nasıl oluştuğunu gösterir. Mehmet Onbaşı'nın köyünün tasviri, Türkiye'nin zengin ve kültürel manzarasını yansıtır.

Kara Ali Çavuş'un askerlere yaptığı konuşmalar, vatan savunması ve şehadetinin önemini vurgular. Bu diyaloglar, vatanseverlik ve askeri görev bilincini pekiştirir. Sahne, askerlerin vatanseverliğini, fedakarlığını ve savaş sırasında gösterdikleri üstün cesareti temsil eder. Askerlerin "Evelallah" demeleri, onların görevlerine olan sarsılmaz bağlılıklarını yansıtır.

Sahne, Türk milletinin kurtuluş mücadelesindeki kararlılığı, askeri ve ailevi bağlarının gücü, savaş etkilerinin bireylerin derinliklerinde mevcut olması sergilenir. Askerler arasındaki etkileşimleri ve komutanlarıyla olan ilişkileri, sahnenin duygusal derinliğini artırarak, hem tarihi hem de insani bir perspektif sunar.

- Sahne -15:

Sahne, Kurtuluş Savaşı'nın zirve noktalarından birini dramatize ederken, savaşın ve bireysel duyguları bu büyük tarihi olay içinde, etkileyici bir şekilde işler. Mustafa Kemal Paşa'nın liderlik anlarını, askerlerin fedakarlıklarını ve savaşın acımasız gerçeklerini sunar.

Tüfek sesleri, yaralıların feryatları ve patlama sesleri, sahnenin arka planındaki savaş koşullarını ve kaosu hissettirir. Bu sesler, savaşın acımasız doğasını ve cephedeki gerilimi izleyiciye aktarır. Yaver Salih'in, Mustafa Kemal Paşa'ya telgraf getirmesi ve Paşa'nın telgrafi okuması, iletişimin savaş zamanında nasıl kritik bir rol oynadığını ve haberlerin hem moral hem de zafer yönünü nasıl genişlettiğini vurgular.

Mustafa Kemal Paşa'ya annesi tarafından yazılan, dış sesle okunan telgraf, bir annenin cepheye giden oğluna olan duygusal bağını ve endişelerini yansıtıyor. Bu mesaj, savaşta kişisel sorunların yaşandığı ve yaşanan duygusal çatışmaların göstergesidir.

Mustafa Kemal Paşa'nın saate bakması ve zafer temennisinde düzenlenen sahne, temponun ve sürelerin artırıldığı vurgulanır. Bu an, tarihi bir karar anının simgesel bir gösterimidir. Paşa'nın "Vakit tamamdır. İnşallah zafer bizimdir! Hayırlı olsun." demesi, onun liderliğinin kararlılığını ve savaşın ortaya çıkmasını gösteren inancını sergiler. Bu, tarihi bir dönüm noktasındaki yönetimin dramatizasyonudur.

Sahnenin sessizlikle ayrılan top atışlarıyla devam etmesi, savaş anı ve beklenmedik doğasını simgeler. Bu geçiş, değişim üzerinde hissi bir etki yaratır ve savaş gerçeklerini daha yoğun bir şekilde hissettirir. Savaşta hem fizyolojik hem de psikolojik liderlik, liderlik üzerine yüklenen sorumluluklar ve bireysel ile ulusal duygular arasındaki etkileşimi etkileyici bir şekilde sergiler. Mustafa Kemal Paşa'nın büyüklüğü, birikimi, zekası ve duygusal derinliği ile öne çıkması, savaşta komuta gücünün çok boyutlu olduğunu göstermektedir.

- Sahne -16:

Sahne, Türk Kurtuluş Savaşı'nın en kritik çatışmalarından birini dramatize ederek, liderlik, fedakarlık ve savaşın acımasız gerçekliklerini anlatıyor. Bu, Mustafa Kemal Paşa'nın komutasındaki direnme ve taarruz boyutlarıyla birlikte, savaşın yoğun ve trajik sahne anlarını gösterir.

Sahne, üst atışlar ve süngü hücumu gibi savaş sesleriyle başlıyor, bu da izleyicilere savaş anını ve kaosunu hissettiriyor. Telefon görüşmeleri ise cephe hattının gerilimini ve komutanların arasındaki iletişim güçlerini görsel ve işitsel olarak aktarır.

Çiğil Tepe'nin önemini, Reşat Bey'in ve askeri bu tepeyi alma çabasını, tepeyi ele geçirme hedefinin zorluğunu ve savaş çetin doğasını vurgular. Paşa'nın Reşat Bey ile olan konuşması, liderlik ve sorumluluk iletişimini işler. Paşa'nın, Reşat Bey'e olan güveni ve Reşat Bey'in kendine yüklediği ağır sorumluluk, savaşın kişisel bedellerini ve komutanların üzerindeki baskıyı ve sorumluluk duygusunu ortaya çıkarır. Reşat Bey'in görevini tamamlamanın üzüntüsü ile intihar etmesi, savaşların bireyler üzerindeki yıkıcı durumları ve onurun dramatize edilmesi gösterilir.

Mustafa Kemal Paşa'nın savaşı en zor anında kararlı ve soğukkanlı kalması, onun liderlik vasıflarını ve tarihi şekli olarak arttığını gösterir. Reşat Bey'in fedakarlığı ve şehit düşen

askerler, vatanseverliğin en üst seviyedeki ifadesi olarak tasvir edilir. Bu, milli mücadelenin kahramanca ve trajik kaydını vurgular.

Mustafa Kemal Paşa'nın ve diğer komutanların savaş sırasında karşılaşmaları mümkün, patlama hamleleri ve bu süreçte yaşanan insan dramlarını etkileyici bir şekilde sergiler. Askeri taktikler, kişisel hayatta kalma ve fedakarlıklar, Türk Kurtuluş Savaşı'nın anlamı ve anlamın genişletilmesi anlatılır. Bu, savaş sahnesi, trajik ve kahramanca verilen mücadeleyi başarıyla harmanlayarak tarihi ve dramatik bir anlatım sunar.

- Sahne -17:

Sahne, Dumlupınar Başkomutanlık Meydan Muharebesi'nin zaferle sonuçlanmasının ardından duygusal ve görsel olarak zengin bir kutlama sunar. Mustafa Kemal Paşa'nın yönetimi altında elde edilen zafer, ulusal bir özgürlüğün simgesi olarak dramatize edilmiş, Türk milletinin egemenlik mücadelesinin sonucunu gösterir.

Sahne, şehit askerlerin yattığı savaş alanıyla açılır, bu da zaferin ağır bedelini gözler önüne serer. Bu görüntü, zaferin yalnızca coşkuyla değil, aynı zamanda bir hüznün ve saygıyla anılmasının vurgulanmasıdır.

Mustafa Kemal Paşa'nın meşhur emri, ulusal bir kahraman olarak onun retorik yeteneğini ve liderlik vasfını öne çıkarır. Bu konuşma, ordunun moralini yükseltmeyi, askerlerin fedakarlıklarını takdir etmeyi ve gelecekteki hedeflere odaklanmayı ele alır. Paşa'nın konuşması, savaş meydanındaki başarı ve fedakarlığın ulusal düzeydeki başarısının ve övgüsünü vurgular. Bu, ulusal birlik ve gururu pekiştirir. "Ordular ilk hedefiniz akdeniz ileri!" emri Türk askerinin motivasyonunu artırarak yeni hedefe yönlendirir.

Sahne, topyekün Türk ulusal mücadelesinin mühim bir parçası olarak işlevsellik görür. Zafer, yalnızca askeri bir başarı değil, aynı zamanda ulusal bir yeniden doğuş ve kimlik inşası olarak kutlanır. Kutlama dansı ve ellerinde Türk bayraklarıyla dans eden figürler, ulusal coşkuyu ve zaferin getirdiği mutluluğu somutlaştırır. Işıklar ve müzik, bu coşkuyu destekleyen görsel ve işitsel bir şölen sunar.

Sahne, Dumlupınar zaferinin dramatize edilmesiyle, Türk milletinin dönüm noktalarından birini görsel ve duygusal olarak etkileyici bir şekilde sergiler. Bu sahne, liderlik, ulusal gurur ve askeri zaferin kapsamlı bir analizini sunar ve Türk Kurtuluş Savaşı'nın kapsamını derinleştirir.

SONUÇ

Estetik, sadece güzellik ve güzeli anlamlandırma sanatı değil, aynı zamanda duysal deneyimlerin geniş bir yelpazesini kapsar. Bu, estetiğin sanat, doğa ve günlük yaşamdaki çeşitli formları nasıl algıladığımızı ve bu algılarımızı şekillendirme kapasitesini belirler. Estetik deneyimler, kültürel ve tarihsel bağlamlara göre şekillenir. Bu, farklı kültür ve zamanlarda estetik anlayışların nasıl değişebileceğini gösterir. Estetik değerlendirmelerin evrensel olmadığı, yerel norm ve değerlere göre şekillendiği sonucuna varılır.

Felsefi tartışmalar, estetiğin sadece 'ne güzel' demekten çok daha fazlasını ifade ettiğini ortaya koyar. Estetik, aynı zamanda etik ve epistemolojik boyutlar içerir.

Estetik teorilerde  ne çıkan düşünürlerin, estetik değerlendirme ve sanat eleştirisi üzerine düşünceleri, estetik teorinin nasıl bir eleştirel düşünce ve felsefi sorgulama alanı olduğunu gösterir. Örneğin, Adorno'nun sanatın toplumsal işlevleri üzerine analizleri, sanatın toplum üzerindeki etkilerini ve işlevlerini yeniden değerlendirmemizi sağlar.

Sanat ve estetik arasındaki ilişki, sanat eserlerinin nasıl algılandığı, değerlendirildiği ve yorumlandığı konusunda önemli bir temel oluşturur. Estetik kriterler, sanat eserlerinin değerini belirlemede kullanılan araçlardır ve bu kriterler tarihsel ve kültürel olarak değişkenlik gösterir.

Bu sonuçlar, estetik kavramının karmaşık doğasını ve sanat ile olan ilişkisini daha iyi anlamamızı sağlar. Estetiğin, bir yandan duysal deneyimleri zenginleştirirken, diğer yandan felsefi ve teorik tartışmalar için zengin bir alan sunduğu sonucuna varılır.

Performans sanatları, disiplinler arası bir yaklaşımı benimseyerek, farklı sanat dallarını ve bilimleri bir araya getirir. Bu, sanatın ve performansın, toplumsal ve kültürel unsurlarla zenginleştirilerek daha geniş bir ifade alanı yaratmasına olanak sağlar.

Performans, bireylerin ve grupların sosyal normlar ve kültürel değerler çerçevesinde gösterdikleri davranışlar olarak tanımlanır. Bu, performansın günlük hayatın içinde de sürekli gerçekleştiğini ve ritüeller, gelenekler gibi kültürel yapılarla i  içe geçtiğini gösterir.

Performans sanatları, estetik bir değer taşır ve izleyicilere anlam aktarımında bulunur. Bu süreç, sanatçı ve izleyici arasındaki etkileşimle zenginleşir ve performansın kendisi bir sanat eseri olarak kabul edilir.

Performans sanatları, toplumsal meselelere dikkat çekme ve bu konularda farkındalık yaratma amacı taşır. Bu, izleyicilere düşündürücü ve eğitici deneyimler sunarak, sosyal ve kültürel meselelere dair tartışmaları teşvik eder.

Performans sanatları, anlık ve tekrar edilemez deneyimler sunar. Her performans benzersizdir ve canlı performansın doğası gereği, her seferinde farklı bir etkileşim ve deneyim ortaya çıkar.

Performansın sadece sanatçı ve eser arasındaki ilişkiden ibaret olmadığını, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve politik bağlamlarda da derinlemesine incelendiğini ve tartışıldığını görülmektedir.

Geleneksel dansların, kültürel mirasın korunması ve aktarılmasında nasıl kritik bir rol oynadığını, bu dansın, toplumların tarihini, ritüellerini ve sosyal yapılarını yansıttığını ve bu değerlerin gelecek nesillere aktarılmasında önemli bir araç olarak kullanılabileceği sonucuna ulaşılmıştır.

Göstergebilim teorilerinin, dansın öğretimi ve pratik uygulamasına nasıl entegre edilebileceğine dair yöntemler sunar.

Kültürel politikaların şekillendirilmesinde dansın rolünü güçlendirme önerileri sunabilir. Devlet veya özel kurumların, sanatsal faaliyetler ve kültürel programlar planlarken, geleneksel dansları nasıl daha etkin bir şekilde destekleyebilecekleri konusunda önerilerde bulunulabilir.

Anlatımlı geleneksel dans formunun, sanatsal ifade biçimleri olarak yenilik ve yaratıcılığı nasıl teşvik ettiğini gösterir. Modern dans, tiyatro, sinema pratiği ile geleneksel dans unsurların entegrasyonu, sanatsal ifade biçimlerindeki inovasyonu artırır.

Anlatımlı geleneksel dans temsilleri, toplumsal etkileşim ve topluluk içindeki katılımı artırma potansiyelini taşır.

Farklı kültürel arka planlardan gelen bireyler arasında anlayış ve empati geliştirmek için, dansın nasıl bir platform sunabileceğini ele alır. Kültürlerarası projelerde dansın kullanımı, kültürel değişim ve diyalogu teşvik eder.

Dansın sadece bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve eğitim alanlarında etkili bir araç olarak kullanılabileceği görülmüştür.

Estetik algı bağlamında anlatımlı geleneksel dansların göstergebilimsel kurgusu, dansın sembolik anlamını ifade eden unsurlarını analiz eder. Bu unsurlar, dansın hareketleri, kostümleri, müzikleri ve diğer performans özellikleridir.

Dans hareketleri, dansın sembolik anlamının ifade edilmesinde en önemli unsurdur. Dansçıların beden hareketleri, dansın temel yapısını oluşturur. Dans hareketlerinin belirli bir anlamı vardır ve bu anlamlar, dansçıların bedenlerinde sembolik bir ifade olarak yansıtılır. Bu durum ancak ve ancak göstergebilimden faydalanarak analiz edilebilir.

Kostümler de dansın sembolik anlamını ifade eden bir diğer önemli unsurdur. Kostümler, dansçıların bedenleriyle bir bütün oluşturur ve dansın karakterini yansıtır. Kostümler, dansın tarihsel, kültürel veya sosyal bağlamını da yansıtır. Bu göstergeler de göstergebilimle açıklanır.

Müzik, dansın sembolik anlamının ifade edilmesinde önemli bir rol oynar. Müzik, dans hareketleri ve kostümleriyle birlikte bir bütün oluşturur. Dansçıların hareketleri, müziğin ritmi ve tonuyla senkronize edilir. Müzik, dansın sembolik anlamını pekiştirir ve izleyicilere belirli bir duygu veya hissi ifade eder.

Performans özellikleri, dansın sembolik anlamını ifade etmede son derece önemlidir. Dansçıların yüz ifadeleri, beden dili, duruşu ve diğer performans özellikleri, dansın karakterini ve sembolik anlamını ifade eder.

Geleneksel dansların göstergebilimsel kurgusu, izleyicilerin dansın anlamını anlamalarına yardımcı olur. Dansın sembolik anlamları, izleyicilere dansın anlatımını anlamalarına ve dansçıların mesajlarını iletmelerine yardımcı olur. Bu nedenle, göstergebilimsel kurgu, geleneksel dansların estetik deneyimini tamamlayan önemli bir unsurdur.

Göstergebilim, dansın sembolik dilini anlamak için birkaç adımı takip eder. İlk olarak, dansın görsel bileşenleri analiz edilir. Bu, dansçıların kostümleri, sahne tasarımı, ışıklandırma ve diğer görsel unsurları içerir. Daha sonra, dans hareketleri çözümlenir ve sembolik anlamları incelenir. Bu, dansçıların pozisyonları, ellerinin hareketleri, ayaklarının hareketleri, yüz ifadeleri ve diğer fiziksel hareketleri içerir.

Göstergebilim dansın müzikal bileşenlerini de analiz eder. Bu, dansın ritmi, tempo, müzikal yapı ve diğer özelliklerini içerir. Dans hareketleri ve müzik arasındaki ilişki, sembolik anlamları daha da pekiştirir.

Modern sahneleme teknikleri ile geleneksel unsurların entegrasyonu, performansın görsel ve duygusal etkinliğini artırır.

Anlatımlı geleneksel dansların, kültürel mirasın korunması ve aktarılması açısından kritik bir role sahip olduğu ve modern sahne sanatları içinde yeniden canlandırılabilceği ortaya koyulmuştur.

Geleneksel dansların çağdaş dünya içinde nasıl bir anlam ve yer bulduğu ve sanatsal ifade biçimleri olarak nasıl evrildiği ele alınarak, kültürel ve estetik açıdan zengin bir perspektif sunabileceği görölmüştür.



KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Adıgüzel, Oğuzhan ve Lumalı, Ömer. (2020) ”Sanattan Topluma Türk Halk Dansları”. İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Akerson, Fatma Erkman, (2005) "Göstergebilime Giriş", İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Akgül, K.P. (2014) "İletişim Dans ve Beden Dili", İstanbul: Cinius Yayınları.
- Akgül, Kamile. (2013), "Yerelden Evrensele Dansın Toplumsal Yaşamda İşlevi", 1. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, 10-12 Mayıs 2012, , Malatya: İnönü Üniversitesi, İnönü Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi Cilt:3, Özel Sayı, sy:105-113.
- Aksan, Şebnem (2011). "Yirminci Yüzyıl Dans Sanatı- Kuram ve Pratik", İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Aktaş, G. (2011). "Tiyatral Halk Danslarının Kurgusal Analizi" İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- And, Metin (1964), "Türk Köylü Dansları", İstanbul: İzlem Yayınları:26. Bilgi Dizisi:2
- Anderson, Janet (2010). "World of Dance: Modern Dance", Second Edition, Chelsea , New York: House Publishers. Çev. Nazif KAVAKLI.
- Antmen, A.(2008). 20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar. İstanbul: Sel Yayınları.
- Aşkar, F. (2010). "Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: Anadolu Ateşi Örnek Olayı", Yayınlanmış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi.
- Aşkar, Füsun. (2020) "Sanattan Topluma Türk Halk Dansları (Halk Dansları Sunumlarında Güncel Yaklaşımlar)" Editör, Oğuzhan Yoncalık, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Ataman, Sadi Yaver (1977), "Türk Halk Oyunları I, Barlar", İstanbul: Sarı Altın Yayınları.
- Avşar, Mehmet Emin (2000), "Geleneksel Oyun, Müzik, Giysi, araştırmacılığı Üzerine", Türk Halk Oyunlarının Sahada Derlenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri, 1-3 Aralık 1999, İZMİR: Kültür Bakanlığı Yayınları: 2489, Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları: 303, Seminer-Kongre Bildirileri Serisi: 64, sy: 29-34, Ceypa Matbaacılık, Ankara.
- Aytaç, G. (2020). Friedrich Schiller "İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine", Ankara: Fol Yayınları.

- Bal, M. (2011). "Geleneksel Estetik Anlayışın Bir Eleştirisi Olarak Adorno'nun Estetik Teorisi", Sosyal Ve Beşeri Bilimler Dergisi, 1 (71-72). Erişim Tarihi: 27/08/2023.
- Barret, T. (2015). "Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri". (Çev. Esra Ermert). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barthes Roland, (1979) "Göstergebilim İlkeleri" (çev. Berke Vardar) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baysal, Neval. (2010) "Dansa Aşık Bir Kuğu: Meriç Sümen". İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 2010.
- Bozkurt, N. (2004). "Sanat ve Estetik Kuramları". Bursa: Asa Kitabevi.
- Britannica Sözlük. Erişim Tarihi: 12/10/2023
<https://www.britannica.com/search?query=folk+dance>
- Candan, Ayşin (2013). "Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim", İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Carlson, M. (2013) "Performans". Çev. Beliz Güçbilmez, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Cin, M. (2018 Mayıs 9). Kütahya'da lise öğrencilerinden dumlupınar müzikali. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/kultur-sanat/kutahyada-lise-ogrencilerinden-dumlupinar-muzikali/1139960> Erişim Tarihi: 12/10/2023
- Çelikkhan, Ş. (2017). "Sigmund Freud'da Yaratmanın Psikolojisi: Psikanalitik Sanat", Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (222). Erişim Tarihi: 15/08/2023.
<https://sobider.com/DergiTamDetay.aspx?ID=3446>
- Çiğdem, İ.S. (2003), "Türk Halk Oyunlarının İnançsal Kökenleri", İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Denli, S. (1997). "Göstergebilim Açısından Grafik Gösterge Anlamlarının İncelenmesi", Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi Resim ana Sanat Dalı Basılmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Derya, Jülide. (2019) "Alman ve Amerikan Bakış Açılarının Dans Tiyatrosunun Oluşum Sürecine (1920-1960) Etkileri", Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi,
- Doğan, M. H. (2001). "Estetik", İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Efe, Fehmi. Dram Sanatı – Göstergebilimsel Bir Yaklaşım, sy.13, İstanbul,1992.

- Erdoğan, Umut. (2016) ‘Teknolojik Gelişmelerin Dans Sanatına Etkisi-Nevidans Sahne Sanatları Topluluğu ‘Aşk’ Örneği’’ Muğla 2. Dans ve Müzik Kongresi E-Bildiriler Kitabı. Muğla, Müzik Eğitimi Yayınları. S.316.
- Ekmekçioğlu, İsmail, BEKAR, Cüneyt ve KAPLAN, Metin. (2001), "Türk Halk Oyunları", İstanbul: Esin Yayınevi.
- Elyağutu Cantekin D. (2016). "Türk Halk Dansları Eğitiminde Notasyon Ve Analize Dayalı Bilişsel Öğretimin Gerekliği”, Muğla 2. Dans ve Müzik Kongresi E-Bildiriler Kitabı. Muğla, Müzik Eğitimi Yayınları.
- Elyağutu, Cantekin, D. (2017) "Kültürel Performanstan Gösteri Sanatlarına Geçiş Sürecinde Türk Halk Dansları (Türk Halk Dansları ve Performans Teorisi)”, Güzel Sanatlar Eğitimi, Toplum Bilimler Etkileşimi Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı, 10-12 Mayıs 2017 İstanbul: Müzik Eğitimi Yayınları no.89
- Erinç, S. M. (2004). "Sanatın Boyutları”, Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Eroğlu, Türker. (1995) "Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da Halayların İncelenmesi” Ankara: Kılıçarslan Matbaacılık.
- Eroğlu, Türker. (2017) "Dans Kavramı ve Dansın İşlevi” International Journal of Social Science Doinumber: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS6998> Number: 60 , sy. 215-226, Autumn II 2017 https://www.researchgate.net/publication/321148418_DANS_KAVRAMI_VE_DANSIN_ISLEVI Erişim Tarihi: 12/10/2023
- Ertural, Neslihan (2005), "Gaziantep Yöresi Halk Oyunlarının Yapısı ve İşlevleri", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, İzmir.
- Farago, F. (2017). "Sanat”. (Çev. Özcan Doğan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fischer-Lichte, E. (2014) "The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies”, Translated by Minou Arjomand, London and New York: Routledge, Aktaran, "Erika Fischer-Lichte’nin Performans Anlayışı İle Marina Abramović’in Rhythm Serisine Bakmak” Akdeniz Üniversitesi Uluslararası Müzik Ve Sahne Sanatları Dergisi / UMSSD Aralık 2017, Cilt:1 Sayı:1, sy.13.
- Goffman, E. (2009) "Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu”, Çev. Barış Cezar. Ankara: Metis Yayınları.
- Gottdiener, Mark. (2005), "Postmodern Göstergeler", Maddi Kültür ve Postmodern Yaşam Biçimleri, Çev. Erdal Cengiz - Hakan Gür -Arhan Nur, İmge Kitabevi Yayınları: Ankara.
- Gülbeyaz, Kürşad. (2018), " Hareket Bilimi Ve Kültürel Açından Türk Halk Oyunlarının İncelenmesi (Türkiye Örneği)” Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmış Doktora Tezi.

- Günay, Veli Doğan, (2004) "Dil ve İletişim", Multilingual: İstanbul.
- Günay, Veli Doğan; Sönmez, Özge. (2012), "Reklam Bildirilerinin Kültür Göstergebilimi Açısından Değerlendirilmesi", Görsel Göstergebilim-İmgenin Anlamlandırılması, Es Yayınları: İstanbul, s.s.107-118.
- Günsür, Z. (1988), "Her İnsan Kendi Öz Dansını Bulmalıdır", İstanbul: Folklor Doğru, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Süreli Yayını, Yıl:19, sy. 11-13
- Gürey, B. ve Adıgüzel, Ö. (2013) "Yaratıcı Drama ile Dans Devinim Becerisi ve Beden Farkındalığının Geliştirilmesi" Yaratıcı Drama Dergisi 8/15, 1-27.
- Güven, U.Z. (2018). "Kültür, Gündelik Hayat ve Teatrallik İlişkisi Açısından Performans Antropolojisi". Antropoloji(36), 103-123.
https://doi.org/10.1501/antro_0000000361 Erişim Tarihi: 12/10/2023
- Hanna, Judith Lynne (1988) "Dance and Ritual" Journal of Physical Education Recreation and Dance. 59/9 1988: 40-43 Erişim Tarihi: 05/09/2023
https://www.researchgate.net/publication/249657633_Judith_Lynne_Hanna's_publications
- Huizinga, Hohan. (2006) " Homo Ludens-Oyunun Toplumsal İşlevi" Çev. M.Ali Kılıçbay, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnce, Suat. (1988), "Türk Halk Oyunları Alanında Biçimsel ve Sanatsal Temele Dayanmadan Yapılan Çalışmalar", Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri, 26-28 Ekim 1987, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 25, sy:137-146, Ankara: Öztekin Matbaası.
- İstek, Onur. (2013), "Türk Halk Oyunlarının Sahneleme ve Seyircide Algılama Yöntemi", 1. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, 10-12 Mayıs 2012, , Malatya: İnönü Üniversitesi, İnönü Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi Cilt:3, Özel Sayı, sy:187-193.
- Kaeppler, Adrienne Lois. (2000), "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance", Dance Research Journal,32(1),2000,116,125. Çev. Nazif Kavaklı.
- Kalelioğlu, Murat (2020). Yazınsal Göstergebilim: Bir Kuram Bir Uygulama-Anlam Üretim Süreçleri. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Kalelioğlu, Murat. (2021) "Göstergebilim Kuramının Genel Bir Değerlendirmesi, Türkiye'deki Yeri ve Önemi" Söylem Filoloji Dergisi, 6. Sayı.
- Karaburun, Derya (2013), "Malatya ve Yöresi Halaylarının Müzikal Yapı Açısından İncelenmesi", 1. Uluslararası Türk Halk Oyunları Kongresi, 10-12 Mayıs 2012, Malatya: İnönü Üniversitesi, İnönü Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi Cilt:3, Özel Sayı, sy:75-84.

- Kealiinohomoku, Joann Wheeler. (2007) "Halk Dansı" çev. Tuğçe Işıksan, Milli Folklor Dergisi 19/73, 2007:132
- Kılıç Y. (2020). " Benedetto Croce'nin Felsefesinde Sezgi-İfade Özdeşliği Bakımından Sanatın Konumu", Araştırma Makalesi, 19(II)/2020: 636-653, Kaygı Dergisi. Erişim Tarihi: 17/08/2023 <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1279833>
- Koçkar, M. Tekin (1987), "Kafkas, Halk Dansları Öğretim Yöntemi ve Teknikleri", İstanbul: Şamil Eğitim ve Kültür Vakfı Yayını No:2.
- Locke, John. (2013), "İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme", Çev. Vehbi Hacıkadıroğlu, Kabalcı Yayıncılık: İstanbul, 1. Baskı.
- Muraz, Ö., & DOKAK, H. (2019). "Çağdaş Sanatta Sanat Nesnesi Olarak Beden". Fine Arts, 14(2), 136-144.
- Olgundeniz, Seda Sünbül; Parsa, Alev Fatoş. (2014), "Reklam Dünyasında İmgenin Gücü - Arçelik ve Vestel Reklamlarında Robot Karakterlerle Yaratılan Evren", E-Journal Of New World Sciences Academy, Vol: 9, No: 2, Article Number: 4C0182, s.s. 95-106.
- Öngel, Hasan Basri (1992), "Türk Halk Oyunlarının Kökeni, Oluşumundaki Etkenler ve Sınıflandırılması", Ankara: Gazi Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü Beden Eğitimi ve Spor Anabilim Dalı Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Özbilgin, Mehmet Öcal. (2016). "The Production and Archiving of The Educational Audivisioal Ethnographic Dance Recordings", Ctm Study Group On Music and Dance in Southeastern Europe: Symposiom-Blagoevgrad, Bulgaria, 247-253.
- Özbilgin, Mehmet Öcal. (2020) "Sanattan Topluma Türk Halk Dansları (Postmodern Sanat Düşüncesi Bağlamında Geleneksel Dans)" Editör, Oğuzhan Yoncalık, İstanbul: Doğu Kütüphanesi Yayınları.
- Özdemir, Nebi (2009) "Kültür Ekonomisi ve Endüstrileri ile Kültürel Miras Yönetimi İlişkisi", Milli Folklor Dergisi 21/84.
- Öztokat, Nedret. (2004), "Göstergebilimsel Bir Okuma: Germinal", Hasan Ali Yücel Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı: 2, sy. 151-168.
- Pavis, Patrice (1998). Dictionary of the theatre: terms, concept, and analysis, Kanada: University of Toronto Press
- Pavis, P. (2000) "Gösterimlerin Çözümlemesi", Çev. Şehsuvar Aktaş, Ankara: Dost Kitabevi.
- Rifat, Mehmet , (2018) "Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü" İstanbul: Alfa Yayınları.
- Rifat, Mehmet, (2019.) "Göstergebilimin ABC'si" İstanbul: Say Yayınları

- Rifat, Mehmet. (2014a), "Göstergebilimin ABC'si", Say Yayınları: Ankara, 4. Baskı.
- Saussure, F. (1985). "Genel Dilbilim Dersleri", Çev.: Berke Vardar. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Susuz, Mehmet. (2017) Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim-İş Eğitimi Bilim Dalı "Göstergebilim Bağlamında Tüketim Kültürü Ve Sanat: Enstalasyon" Doktora Tezi, 2017 Samsun.
- Sümbül, M. (1997) "Halk Oyunlarının İşlevleri" Ankara: Folklor ve Edebiyat Etnoloji Halk Bilim Antropoloji Üç Aylık Kültür Dergisi.
- Tunalı, İ. (1973). "B. Croce Estetik' ine Giriş". İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Tunalı, İ. (1979). Estetik. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tunalı, İ. (1998). "Estetik", İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2008). "Estetik". Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt I. İstanbul: Yem Yayınları
- Tunalı, İ. (2010). "Estetik Beğeni Çağdaş Sanat Felsefesi Üzerine". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tunalı, İ. (2013). "Felsefenin Işığında Modern Resim". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu, (1998) "Türkçe Sözlük" 9.Baskı Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türkoğlu, Sabahattin (1988), "Dış Ülkelerdeki Sahne Uygulamaları ve Öneriler", Türk Halk Oyunlarının Sahnelenmesinde Karşılaşılan Problemler Sempozyumu Bildirileri, 26-28 Ekim 1987,Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları:102, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi:25, sy: 205-212, Ankara: Öztekin Matbaası.
- Uçman, Abdullah, (1982). "Rıza Tevfik'in Tekke ve Halk Edebiyatı ile İlgili Makaleleri" Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Uğur, A. (2019). Sinema ve Dans Arasındaki İlişki: Müzikal Filmlerinde Hareket İmge. SineFilozofi189-199. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.495107> Erişim Tarihi: 12/10/2023
- Ünlü, Ö. Barbaros. (2009). "Dans Tiyatrosunun Oluşumda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri", Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı.
- Vardar, Berke. (2002) "Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü", İstanbul: Multilingual Yayınları.

- Yasa, Serap. (2012), "Grafik Tasarımda İletişim ve Göstergebilim", İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt/Volume: 2, Sayı/No: 5. s.s. 267-278.
- Yılmaz, K.Cenk. (2016) "Bir Ayrılık Bir Yoksulluk Bir Ölüm İsimli Dans Ve Müzik Performansında Video Dekor Kullanımının Göstergebilimsel İncelemesi'' Muğla 2. Dans ve Müzik Kongresi E-Bildiriler Kitabı. Muğla, Müzik Eğitimi Yayınları. S.194.
- Yılmaz, K.Cenk. (2017). "Dansta Serbest Yazılar'', Editör: Nihal CÖMERT, Ankara: Gece Kitaplığı.
- Yılmaz, K.Cenk. (2018) "Bedende Hayat Bulan Türküler Aşk" Adlı Türk Halk Dansları Gösterisinin Çözümlemesine Anlatım Kuramıyla Bir Bakış'' Bodrum 4. Dans ve Müzik Kongresi E-Bildiriler Kitabı. Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları. S.265.
- Yılmaz, K.Cenk, Elyağutu, Cantekin, Dilek. (2022) "Türkiye’de Kültür Politikaları Ekseninde Türk Halk Oyunları Uygulama Ve Yayma Pratikleri Üzerine Bir Değerlendirme'' Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal Volume: 15 Sy: 42-51
- Yılmaz, K.Cenk. (2023) "Türk Halk Dansları Geleneğinde Doğaçlama Sanatı'', Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal 2023 Volume: 16 Sy: 20-26
- Yılmaz, K.Cenk., Elyağutu, Cantekin, D. (2023) " Türk Halk Dansları Ve Koreografi Sanatı Üzerine Yorumlayıcı Bir Yaklaşım'' Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal 2023 Volume: 16 Sy: 52-58.
- Yücel, Tahsin. (2001) "Genel Göstergebilim'', Göstergebilim Tartışmaları, İstanbul: Multilingual Yayınları.
- Yücel, Tahsin. (Mayıs, 1998), "Günümüz Fransız Göstergebilimi ve Uygulama Alanları", 14-16 Mayıs 1998 Mersin Üniversitesi XII. Dilbilim Kurultayı Bildirileri, s.s. 235-237.
- Ziss, A. (2009). "Estetik, Gerçekliği Sanatsal Özümsemenin Bilimi''. (Çev. Yakup Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

EK

Ek 1: Dumlupınar Projesi Tam Metni

KARAKTERLER

- Mustafa Kemal Paşa
- İsmet Paşa
- Fevzi Paşa
- Kazım Paşa
- Refet Paşa
- Yakup Şevki Paşa
- Halide Edip
- Seher Hatun
- 1.Yaşlı Kadın
- 2. İhtiyar Kadın
- 3. İhtiyar Kadın
- Besim Bey
- Cemil Bey
- Cevdet İsrâp Bey
- Yaver Salih
- Franklin Boullion
- 1.Asker
- 2.Asker
- 3. Asker
- 4. Asker
- Kara Fatma
- Yunan Kralı
- General Papulas
- General Hacıanesti
- General Trikupis
- Sarıyanis
- 1.Yunan Askeri
- 2.Yunan Askeri
- Köylü Adam
- Hasan Bey
- Milletvekili
- Celal Bey
- Muhtar
- Kaymakam
- Müftü
- Memur
- Deli
- Yunan Komutan
- Çevirmen
- 1.Köylü Kadın
- 2. Köylü Kadın
- 3. Köylü Kadın
- Kara Ali Çavuş
- 1. Sıhhiyeci Asker
- 2. Sıhhiyeci Asker
- Yüzbaşı Faruk
- Albay Reşat
- Teğmen
- Mehmet Onbaşı

SAHNE -1

(Perde gerisi 8 paralel tabut içinde 8 asker yatmaktadır. 40 kişilik kız grubu seyirci içinde gizlenmiş otururlar. [müzik fon.1] [takip ışığı sol ön] Oyun.)

SEHER HATUN: *(Bir müddet duraksar gelen konukları süzer)* Anala, bacıla, gelinle, bugün buraya gelip toplanan alnı ak, yüzü gamlı, gönlü gırık kadınlaamız hepiniz hoşgeldiniz, varolun, savolun. Ben Seher, İnkövlü gocamış Seher! Erimi Balkanlaada, büyük gardeşimi Çanakkale’de gaybettim. Gaybettim dediysem vatan uğruna Allah yolunda şehit oldulaa. Sağ olsaladı da vatan elden gedeydi daha mı ehvaldi! Aaahh Aha şimdi bidencik, Mıstıfam galdı yanımda, daha 15 yaşında çakır gözlüm, esker ilazım dedile seferberlik va dedile.. Gınasını yakcen göndercen cepheye, ana yüreği heç sızlamaz mı... Sızlar elbet emmee... Napcen... Düşman nerdeyse üç yıldır gapımızda, ahırlada tersliklede sakleneyoz. Bu kuvayicileden Allah ırazı ossun. Unlaa olmasa bu yonan, nefes almayı dahi haram etcek bize. Böyle korkuynan daha ne gada durcez! Emmee size eyi habarlaam va! Kemalın eskerleri hücum etcekmiş, öyle gonuşulduğu gibi değelmış, sadece angara değel anadolunun hepişi Türk topraadır, tek bi dene bile Yonan deyyusu galmayanna gada vuruşcez derimiş. Eyer ossun ben uydurmuyom bunları az dinleyin hele, Angaradan, Kemal Paşanın yakınlandan gelen misafirimiz va boğün. Cephe cephe gezerimiş, kimi zaman yavrulamıza hemşirelik yaparımış kimi zaman garargahta bi er gibi çalışırımış. Halide Edip gızım, boğünde Kötahyamıza geldi gizlice, size deyvecekleri va. Ben dinledim, isterim ki hep gadınlaamız dinlesin. Buyur Halide gızım ahvali bi de gadınlaamıza sen anlative...

(Halide Edip’e sözü bırakır, yanında dikilip bekler)

HALİDE EDİP: Hanımefendiler! Cephede hemen hemen bütün karargâhları ve birlikleri gezdim, gördüklerim karşısında hem çok üzüldüm hem de bir Türk kadını olarak onur duydum... Askerimizin çarığı yok, birçoğunun matarası yok, yüzde 20 sinin süngüsü yok, süvarinin kılıcı yok, askerin yüzde sekseninin üniforması yok, bazı tümen karargâhlarında değil gaz lambası, mum bile yok! 1 Hafta önce Eskişehir’deydim. Size gördüklerimden birini anlatmak isterim; Uçakların gövde ve kanatları, keten beziyle kapanırmış, olmadığı için bizim erler, kaput beziyle kaplıyorlar. Özel yapıştırıcısını olmadığı için, bezi uçağa nal çivisiyle çakıyorlar. Bezin gerginliği has bir sıvıyla sağlanırmış, tedarik edemedikleri için, beze patates ve paçadan yaptıkları bir pelteği sürüyorlar. Sonra da gözlerini bile kırpmadan, bu uçaklara binip uçuyorlar. Anlayacağınız, düşman, Türk ordusuyla değil, cenazesıyla dövüşüyor. Ordumuz meğerse bugüne kadar, hiç şikâyet etmeden kefenine sarılmışta öyle savaşırmış, böyle fedakâr ve tok gözlü ordusu olan Türk Milleti, bugüne kadar olduğu gibi bundan sonra da üzerine düşen görevi layığıyla yapacaktır. Hanımefendiler! Tarih Türkü ateşle imtihan ediyor, bu imtihandan

yalnız erkeklerimizin cesaret ve fedakârlıklarıyla geçemeyiz. Artık bizde ellerimizi bu ateşe uzatmak zorundayız! Hepinizi yardıma çağırıyorum.

(Seyirci içine gizlenmiş olan kızlar birbir ayaklanır, Halide Edip ve Seher Hatunun olduğu masaya ilerleyip kolundaki bilezikleri yüzükleri üzerlerinde bulunan paraları masaya bırakarak sahne içinden kulise geçmeye başlarlar)

YAŞLI KADIN: Beni Halide hanıma götürün! Beni Halide hanıma götürün!

HALİDE HANIM: Buyur anacığım!

YAŞLI KADIN: Ne söylemek istediğini anladım gızım! Çamaşırcılık yaparak geçinirim. Bunu zor günüm için saklıyordum. Anladım ki ordumuzun benden daha çok ihtiyacı varmış. Al bunu kızım.

HALİDE HANIM: Sağol! *(sarılır)* Ah anacığım, bir kere daha iman ettim. Kurtulacağız!

(Üç Kütahya Milletvekili sağ ön tarafta belirir, sohbet etmektedirler. [takip ışığı sol ön] Oyun.)

BESİM BEY: Geçenlerde Eskişehir mebusu Hüsrev Sami Bey’le görüştim. Yunan zulmü şiddetini artırarak devam ettirmekteymiş.

CEVDET İSRAP BEY: Besim Bey Yunan sadece Eskişehir’de mi memleketimiz Kütahya dışarıdan Yunan şehri diye anılmakta, işgal neredeyse 3 yıl oldu, sılada kahır çekiyoruz, korkarım ki... *(sözü kesilir)*

CEMİL BEY: Yahu ağzınızdan yel alsın Cevdet Bey! Ordumuz toparlanıp muhakkak taarruz edecektir. Yunan eline koyulacak bir karış toprağımız mı var bizim, zaten kala kala şu daracık Anadolu toprağı kaldı elimizde... Müsterih olunuz, yapmayınız rica ederim.

CEVDET İSRAP BEY: Doğru diyorsunuz ancak, Yunanlılar Kütahya’da hükümet binasına karargâh kurdu, ordu komutanları kirli çizmeleriyle Kütahya sokaklarında halkı teftiş eder durumda. Meclisimiz Kayseri vilayetine taşınabilir, durumumuz elzem. Böylesi çok ağır, ölümden beter...

BESİM BEY: Ben ordumuzun en geç haziran gibi taarruza geçeceğine inanıyorum beyler, merak buyurmayalım Türkiye Büyük Millet Meclisi olarak şahsen ben muvaffak olacağımıza canı gönülden inanıyorum.

CEMİL BEY: Besim Bey hepimizin ülküsü bu değil mi! Ancak yarı çıplak bir ordu, son darısını da orduyla paylaşmış bir halk... Bütün bunlar yetmezmiş gibi bir de Yunan köylümüzün evini yakıp yıkıp sivil halkı katlediyor ve daha nice sancılar... Nasıl olurda çıkılır bu işin içinden akıl da ermiyor ki...

CEVDET İSRAP BEY: Cephe de ki komutanlarımızın belli ki bir planı vardır, bu milletin vekilleri olarak Başkumandanımızın ve ordumuzun her daim arkasında durmamız gerektiği bir hakikat.... Lakin meclis yatakhaneğinde, koridorlarda konuşulanları duymaz mısınız? Mecnuaları okumaz mısınız? Anadolu yangın yeri olmuş Kemal Paşa Alaşehir’de... Neymiş efendim, tertiplenecek futbol maçına gideceklermiş! Yunan Ankara’ya dayanmışken şimdi olacak iş midir efendiler! Tanımasam...

BESİM BEY: Beyler beyler! Dedikodu yapılacak vakit değildir, Kütahya – Eskişehir hattında ki vuruşmada, düşmana terk ettiğimiz cephede 8 şehidimiz daha var. Az önce haber aldım tren Kütahya istasyonuna varmak üzeredir. Bari varıp gidelim, memleketimizin yiğitleri için son vazifemizi yerine getirelim.

CEVDET İSRAP BEY: Doğru dersin Besim Bey! *(Dans Müziği girer vekiller sahneden çıkarlar.)*

1.DANS: GÖÇ YOLLARI, AĞIT / KOSTAK

SAHNE -2

(Kemal Paşa sağ ön de masasının başına geçer, düşünceli ve uzaklara dalmış vaziyette elinde ki haritaları incelemektedir. Yaveri topuk selamı vererek yanına girer.)

YAVER SALİH: Paşam! Fransız elçiliğinden Franklin Bouillon sizinle görüşmek için dışarda beklemekte ne emredersiniz?

M.KEMAL PAŞA: İçeri al çocuk! Haa Salih bu arada annem paralarının hiç kalmadığından söz etmişti değil mi?

YAVER SALİH: Evet paşam!

M.KEMAL PAŞA: Şahsi hesabımda ki kalan parayı gönderin, bir müddet onunla idare etsinler. Yetmediği yerde evdeki halıları satsınlar, ellerinden öperim. Misafirimizi bekletmeyelim buyur et hadi!

YAVER SALİH: Emredersiniz paşam. *(Kapıya yönelir)* Buyrun mösyö!

M.KEMAL PAŞA: Mösyö Bulyon! *(Tokalaşıp yer gösterir)* Sizin değerli vaktinizi almak istemem, direk konuya giriyorum! Sevr Antlaşmasını kafasından silmeyen hükümetlerle anlaşmamız mümkün değil!

FRANKLİN BOUILLİON: Ooo!

M.KEMAL PAŞA: Lütfen bunu muhataplarımıza bildiriniz! Büyük Millet Meclisi milli yeminimizle belirlenmiş esaslara aykırı bir anlaşmayı asla kabul etmez!

FRANKLİN BOUİLLİON: Ama Bekir Sami Bey Londra’da bir milli yeminden bahsetmedi.

M.KEMAL PAŞA: Hata etmiş! Bu yüzden görevinden ayrılmak zorunda kaldı zaten.

FRANKLİN BOUİLLİON: Böyle bir yeminin varlığını ilk defa sizden duyuyorum!

M.KEMAL PAŞA: Öyleyse görüşmelere geçmeden önce yemin metnini incelemeniz doğru olmaz mı?

FRANKLİN BOUİLLİON: Öyle yapalım.

M.KEMAL PAŞA: Mösyö Bulyon! Yeminimizin özü tam istiklaldir! Türk milleti kanını bunun için akıtıyor. Bizi imha etmek görüşü karşısında mevcudiyetimizi silahla muhafaza ve müdafaa etmek pek tabiidir. Bundan daha tabii ve daha meşru bir hareket olamaz. Zahmet ettiniz teşekkür ederim! *(Der ve çıkar, Bulyon yaverle birlikte odada kalır.)*

FRANKLİN BOUİLLİON: Tam istiklal ne demek? Yoksa siz aklınızdan kapitülasyonları kaldırmayı mı geçiriyorsunuz?

YAVER SALİH: Evet mösyö, bunu sağlayıncaya kadar savaş maalesef devam edecek!

FRANKLİN BOUİLLİON: Ah dostum siz Türkler çok hayalperestsiniz! Kağnı kamyonu yenemez! *(Sağ ortadan ayrılır, Yaver Salih sağ önde ki masaya gelir, beklemektedir.)*

SİNEVİZYON – 1 (KAĞNI KOLLARI)

SAHNE -3

1.ASKER: *(Sol ortadan 1.Asker Yaver Salih’in yanına gelir. Aceleyle selam verir.)* Komutanım; Mermileri taşıyan kağnı kolları, Sarıkışla’ya gelmeye başlamış!

YAVER SALİH: Çok güzel! Asker; siz gelen kağnı kollarını karşılayın ben haberi paşa hazretlerine bildireyim... *(Der ve çıkar, ihtiyar kadın sağ ortadan sahneye girer.)*

1.ASKER: Emredersiniz komutanım! *(İhtiyar kadının elini öper)* Hoş geldin ana!

İHTİYAR KADIN: Hoş bulduk oğul...

1.ASKER: Biraz geciktiniz! *(2.Asker elinde su testisiyle kadına doğru yaklaşır.)*

İHTİYAR KADIN: Yolda kızlardan biri doğum yaptı ondan! Arkada çok kağnı var, söyle de yükü çabuk boşaltsınlar. *(Terini siler, soluklanır)*

1.ASKER: Tamam! Şimdi tez elden hallederiz evelallah! *(Kağnılara bakarcasına sağ ortaya doğru yönelir ve sahneden çıkar)*

2.ASKER: *(Testiden elinde ki tasa su doldurup ihtiyar kadına uzatır.)* Buyur anacım!

İHTİYAR KADIN: Bir maşrapayla yangın söner mi ülen! Testiyi ver hele... *(Askerin elinden testiyi alır suyu dikerek içer.)* Elhamdülillah... *(Sol ortadan Kara Fatma girer, asker selam durur, Kara Fatma karşılık verir.)* Aaahh Kara Fatma kızım! Dün hızır gibi yetiştin, sen olmayaydın o gavur çeteciler az kalsın bizi tepeleyecekti... Buraya getirecek ne mermimiz ne de namusumuz kalmayacaktı. Allah senden de askerlerinden de razı olsun. Benim diyen erlere taş çıkardınız.

2.ASKER: *(Heyecanlı ve meraklı gözlerle bakarak)* Namınızı çok duyduk teğmenim!

KARA FATMA: Eksik olmayın, sağolun! Karıncanın orman yangınına su taşıması ne kadar faydaysa bizim de vatan yangın yeriyeen yaptığımız o kadardır!

İHTİYAR KADIN: *(Titrek bir sesle, çekinerek)* Kocanı, iki evladını şehit vermişsin söylediler, içimiz yandı... Anadolu kadını senden gördü er gibi silah tutmayı, dövüşmeyi... Kemal Paşa bizzat görevlendirmiş derler doğru mu?

KARA FATMA: Doğrudur ana! Erzurum'da dikildim paşanın karşısına, vatan savunması kadınıyla erkeğiyle on beşlik çocuklarıyla başlamışken evimde durup dikiş yapmayı konduramadım kendime...

İHTİYAR KADIN: Erzurumlu musun kızım? Taa şarktan buraya...*(Sözü kesilir)*

KARA FATMA: Bu memleketin şarkı da garbı da benim için bir. Tüm Türkiye benim vatanım, benim toprağım. Bütün çocuklar, benim çocuklarım. Biz çocuklar için ölmüyor muyuz ana?

İHTİYAR KADIN: Doğru söylersin kızım, Allah Türk'ü korusun!

KARA FATMA: Amin anacım amin! Kaybedecek vaktimiz yoktur, bana müsaade ana; sen dualarını bizden esirgeme... *(Elini öper)*

İHTİYAR KADIN: Selametle yiğit kızım selametle! *(Kara Fatma sağ ortadan, ihtiyar kadın ve asker sol ortadan sahneyi terk eder.)*

SİNEVİZYON – 2 (YUNAN BASKINI)

(Sinevizyon devam ederken; sol ortadan yaşlı kadın çocuğun elinden tutar, diğer elinde kirman ağır adımlarla sol öne gelir, otururlar, çocuk elindeki oyuncakla oynamakta ninesi de onu izlemektedir. Sinevizyon bitiminde kadın torunun başını okşayarak konuşmaya başlar)

SAHNE -4

İHTİYAR KADIN: Ömer'im; aslan yavrum, bi adam var! Bil ki bu adam Çanakkale'de senin babanın kumandanı! Güzel bi adam, namı çok yürüdü hamd olsun. Bu adamın tek başına bütün yurdu arşınladığını hepimiz biliriz! Bu adamın bi tek derdi varmış, vatan! Üstünde yaşayacağı, toprağını ekip biçeceği, karnını doyuracağı, bi vatan! Kendi için, milleti için, yetimler öksüzler için, bi vatan! O adam, yaşadıkça Allah o'na uzun ömür versin. Ne sen ne ben, ne millet sahipsiz olmaz! Bütün millet vardır bize toprağına sahip çıkacak! Şimdi; senin tek bi derdin yiğit adam olmak olsun! Sonrasını onla yola çıkanlara bırak sen!

ÇOCUK: Kim bu adam? İsmi demedin!

İHTİYAR KADIN: Mustafa Kemal Paşa!

ÇOCUK: *(Ayağa kalkar asker selamı verir) Mustafa Kemal Paşa! (Ata biniyormuş gibi yaparak hoplaya zıplaya sahnedan çıkar, nine arkasından gülümser ve yün eğirmeye başlar, müzik girer...)*

2.DANS TEKE / YUNAN BASKINI

SİNEVİZYON – 3 (UŞAK BASKINI)

SAHNE -5

(Yunan Kralı sol ön masada durmaktadır Yunan komutanlar selam verip yanına gelirler.)

GENERAL HACIANESTİ: Kral hazretleri!

YUNAN KRALI: Hoşgeldiniz !

GENERAL HACIANESTİ: Diğer tümenlerimizle aynı hizaya gelmemiz için, Afyon'da ki 9. Tümenimiz, bu sabah hareket etti efendim. Ciddi hiçbir direnişle karşılaşmadan ilerliyor.

YUNAN KRALI: *(Ellerini avuşturur, sevinerek)* Çok iyi!

GENERAL PAPULAS: İzin veririseniz, hareket planimizi arz etmek istiyorum!

YUNAN KRALI: Memnun olurum, buyrun lutfen! *(General Trikupis kolunun altında ki haritaları masaya açar ve planı anlatmaya başlar)*

SARIYANİS: Prens Andreo'nun kolordusu güneyden ilerleyecek! Öteki iki kolordumuz ise, kuzeyden! Bu iki kolordu, Polatlı karşısında, takviyeli bir tümen bırakarak, Gündoğdu dağlarının arkasından, gizlice güneye inerek, Prens Andreo'nun kolordusuyla birleşecek! Böylece, düşmana güneyden baskın vermiş olacağız efendim.

GENERAL TRİKUPİS: Savaşın kendisi zaten baskın niteliğinde, orduya uzun bir kavis çizdirerek, bos yere yormuzs olmayacak mıyız?

SARIYANİS: Evet ama bu plan sayesinde, savaşı kısa bir zaman içinde kazanacağız efendim! Yoksa yağmur mevsimine kalırız!

GENERAL TRİKUPİS: Pekala!

GENERAL PAPULAS: Peki Türkler böyle büyük bir hareketi fark etmez mi?

SARIYANİS: Türkler bu planı fark ettiğinde savası kaybetmiş olabilecekler efendim! Ayaklarına giymeye çizmeleri yok, kesif yapacak uçakları, ateş edecek topları bile yok. Bu savası kazanabilmeleri için mucizeden çok daha fazlasına ihtiyaçları var. Anlayacağınız bitmiş bunlar...

GENERAL PAPULAS: Bu durumda görüşüm şudur ki en kısa zamanda kesin bir Yunan zaferi tarih sayfasında ki yerini alacaktır. Tanrı hepimizin yardımcısı olsun.

YUNAN KRALI: Anlaşıldı. Sizden tek beklentim Yunan ordusu en kısa zamanda, Büyük İskender faranjlarının, Roma lejyonlarının, haçlı eskadronlarının Bizans

birliklerinin geştiği yollardan ilerleyerek, Gordiyona varması ve ordumuzun Anadolu düğümünü kılıcıyla çözmesi! Son olarak şunu belirtmeliyim ki buraya kalmak için geldik ve de kalacağız! şimdi sizden, büyük Yunanistan için elinizdeki tüm imkanları kullanarak bu savaşı kazanmanızı bekliyorum.

GENERAL HACIANESTİ: Emredersiniz Efendim! *(Herkes selam durur. Kral sahneden çıkar.)* Evet beyler kral hazretlerini duydunuz! Pekii bizim askerimizin durumu nedir, moral motivasyonları yerinde mi?

SARIYANİS: Günler süren uzun yürüyüşten dolayı biraz yorgunlar tabii... Anczak genel durumları iyi; Kütahya – Afyon hattında ki mevzileri, tek tek bizzat gezdim, deği bu mevzilerden bir Türk'ün geçmesi sinek dahi uçamaz. Bu durumun farkında olan askerlerimizinde hakli olarak zafere olan inançları oldukça yüksek efendim!

GENERAL HACIANESTİ: Buna sevindim, ee eeee bir şeyler yemeyecek miyiz? Nasıl diyor Türkler... Kurt gibi acıktım!! *(Kahkahalar)*

SARIYANİS: Derhal efendim! *(Selam verip çıkar sahne kararır)*

SİNEVİZYON – 4 (BEş AVGA BİR KOTA)

SAHNE -6

(Işık iner 3 köylü sahnede gezinmeye başlar yunan askerleri sahneye girer)

YUNAN ASKERİ: Hey turko çabuk gel buraya! Beş avga bir kota... Hemen! Hayde yürü! *(Köylü korkar, anlamadığını ifade etmeye çalışır)*

YUNAN ASKERİ II : Saatini ver bana hemen! Para ver çıkar hadi çıkar!

KÖYLÜ: Param yok! *(Sahneye ahali girmeye başlar olup biteni izlemektedirler, fısıltılar halinde konuşmalar...)*

YUNAN ASKERİ II : Para yook? Sen ölmek istiyorsun?

KÖYLÜ: Elimizde avcumuzda olanı aldınız doymadınız mı aç köpekler!

YUNAN ASKERİ II: Sen bana dedi! *(Dipçikle vurur)* Pis Turk! *(Ahaliden birkaç kişi ihtiyar köylüyü yerden kaldırır, başına toplanırlar, diğer yunan askeri bir tabure alır ve üzerine çıkararak konuşmaya başlar.)*

YUNAN ASKERİ: Ey ahali herkes öğlene kadar ahırlarında ne kadar hayvan varise meydana getirecektir! Ayrıca; Akşamları kandil yakmak, izinsiz dışarı çıkmak, toplu bir şekilde sohbet etmek yasaktır! Herkes en geç Pazar gününe kadar evini beyaza boyayacaktır. Duyanlar duymayanlara haber versinler! Aksi harekette bulunanlar Yunan Krallığının yüce elçisi komutan hacianestinin subayları tarafından cezalandırılacaktır... *(Ahali dağılır müzik girer sahneye yunan askerleri girmeye başlar)*

3.DANS SİRTAKİ

SİNEVİZYON – 5 (TEKALİF-İ MİLLİYE)

SAHNE -7

(M.Kemal ve diğer paşalar sağ ortadan girerler, Tekâlif-i Milliye Emirleri)

M.KEMAL PAŞA: Çok kısa bir süre içinde asker sayımızı iki katına çıkarmak ve orduyu donatmak zorundayız. Mali durumumuz buna müsait mi Hasan Bey?

HASAN BEY: Hayır efendim!

M.KEMAL PAŞA: Yeni gelir kaynakları yaratamaz mıyız?

HASAN BEY: Yaratsak bile bu kadar kısa süre içerisinde tahsilat yapamayız.

MİLLETVEKİLİ: Sovyetlerden yeni yardım almamız da imkansız.

CELAL BEY: O zaman geriye tek bir yol kalıyor. İç borçlanma...

HASAN BEY: Halkın tasarruf gücü hemen hemen sıfır Celal Bey! Kimden borç isteyeceğiz?

M.KEMAL PAŞA: Beyler öyle anlaşıyor ki klasik mali tedbirlerle bu işin içinden çıkamayacağız!

KAZIM PAŞA: Öyle!

M.KEMAL PAŞA: Ama düşmanı yenmek zorundayız!

FEVZİ PAŞA: Evet!

M.KEMAL PAŞA: O halde bilinen usulleri bir kenara bırakıyoruz. Şunlara bir göz atar mısınız? *(Çalışma kâğıtlarını Hasan Bey'e uzatır)* Halkı yalnız canıyla değil malıyla da savaşa katılmaya çağıracağım! Ne diyorsunuz Hasan Bey?

HASAN BEY: *(Şaşkın bir şekilde, duraksar ve..)* Doğrusu ne diyeceğimi bilemiyorum paşam! Halka dünyada benzeri olmayan bir taleple gidiyoruz.

M.KEMAL PAŞA: Tekâlif-i Milliye Emirleri beyler! Eklemek ya da görüş bildirmek isteyen arkadaşlar varsa görüşlerini bildirsinler ve derhal köy köy kasaba kasaba Anadolu'nun her köşesine duyurulsun. Hasan Bey lütfen yüksek sesle okur musunuz? Arkadaşlarımızın da bilgisi olsun. *(Sol ortadan köylüler sol öne doğru girmeye başlar, muhtar elinde ki kağıda bakmaktadır)*

HASAN PAŞA: Milli vergiler; 1. Her ilçede bir milli vergi kurulu kurulacak, köylere kadar aralıksız çalışacak. 2. Her ev bir kat çamaşır, bir çift çorap, bir çift çarık hazırlayıp kurula teslim edecek.

(Işık alınır, sol öne ışık verilir, sahne değişir, köy meydanında ki kalabalığa muhtar elinde ki kağıtta yazanları okumaya başlar. Sağ ortadan beş köylü sahneye girmeye başlar, köylülerden biri elinde ki kağıda hayretle şaşırarak bakmaktadır.)

MUHTAR: 3. Tüccar ve halk elinde bulunan bez, patiska, amerikan, pamuk, yün, tiftik, kumaş, kösele, meşin, iplik, çivi, nal, mih, yular, belleme, kolan, semer ve urganın yüzde kırkı vergi kurullarına teslim edilecek. *(sahne değişir, muhtar ve yanındakiler sol ortadan çıkmaya başlar, sağ ortada bir köylü elinde ki kağıtta yazanları okumaya başlar. Sol ortadan kaymakam ve yanındakiler girer, kaymakam elinde ki kağıdı incelemektedir.)*

KÖYLÜ: Buğday, un, arpa, fasulye, bulgur, nohut, mercimek, pirinç, kasaplık hayvan, çay, şeker, gaz, sabun ve yağın yüzde kırkı. *(Sağ ortadan söylenerek çıkarlar)*

KAYMAKAM : Her çeşit taşıtla, deve, at, öküz, katır, merkep gibi yük hayvanlarının yüzde yirmisi. Benzin, motor yağı, vazelin, lastik, buji, tutkal, telefon, kablo, pil ve tel stoklarının yüzde kırkı. Altıncı emir; Halkın elinde bulunan, silah ve cephanenin yüzde yüzü.

MÜFTÜ: Deme kaymakam bey!

MEMUR: Bu iş yürümez!

KAYMAKAM: Bence de! Halkın zırnık verecek hali mi kaldı! *(Kapı açılır içeri deli girer)* Ulan Deli! Başımız dertte zaten çık dışarı!

DELİ: Kızma beyim! Bende onun için buradayım ya! Duyduk ki Kemal'in askeri çıplakmış! Allah şahidimdir, üzerimdekinden başka çamaşırım yok! Çoraplarımı getirdim! Şimdi yıkadım, temizdir. *(Çıkarken)* Aha bunlar da çarıklarım, helali hoş olsun. *(Der ve gider)*

KAYMAKAM: Aah Mustafa Ali aaah... Sen bile iman ettiysen bu iş olacak sanki...

MÜFTÜ: Ne dersin kaymakam bey olur mu ki bu iş.

KAYMAKAM: Kağnı arabalarını meydana çekip beklemekten başka çare yok. Tez elden halka duyuralım, hadi bakalım ne duruyorsunuz yahu...

(Fon müziği girer, kaymakamın yanındakiler acele hareketlerle kağnı arabasının geleceği yöne doğru giderler, müzik devam ederken; kağnı arabası sahnenin arka ortasına getirilir. Kaymakam ve yanındakiler düşünceli - endişeli bir vaziyette beklemeye başlarlar. Uzun bir süre bekledikten sonra artık ümitlerin kesildiği bir anda halk birer ikişer erzak ve mühimmatları meydana getirip teslim etmeye başlarlar. Kaymakam ve yanındakiler sevinir duygulanır birbirlerine sarılırlar ve gelen yardımları toplamaya başlarlar, kağnı arabası epeyce gelen silahlarla ve çuvallarla dolup taşar, seymen müziği girer, halk coşkuyla karşılar...)

4.DANS SEYMEN ALAYI

SAHNE -8

(Seymen alayı bittikten sonra ihtiyar kadın elinde küçük bir bohçayla bastonuna dayanarak kaymakamın yanına gelir)

İHTİYAR KADIN: Askerimiz büyük zaferler kazanmış! Düşmana direnmekteymiş, mübarek olsun. Kocam Doğu cephesine oğlum İnönü'ye gitti... Dönünce giyerler diye onlara çoraplar ördüydüm, dönmediler... Aa gaymakam oğlum benim bi canım, bi odam, bi de gözüm gibi sakladığım bunlarım var! Şimdi bunları sana getirdim, bunları gazi evlatlarıma yolla! Bi kaçının ayağını sıcak tutsa, benim şehitlerimin de ruhu şad olur...

KAYMAKAM: Bu asil millet ve onun imanı var oldukça, devletimiz, muzaffer ordularımız, canımız evlatlarımız ebediyen muvaffak olacaklardır. *(Kağnı arabasının etrafında toplanan halka dönüp baktıktan sonra...)* Allah hepinizden razı olsun! *(Sinevizyon başlar)*

SİNEVİZYON – 6 (ANKARANIN TAŞINA BAK)

(Sinevizyon bitiminde hemen türküye bağlanır, sol ortadan ve sağ ortadan solistler öne doğru türküyü söyleyerek girmeye başlarlar, nakarat kısımlarında kağnı arabasının etrafında ki halk türküye eşlik eder.)

ANKARANIN TAŞINA BAK TÜRKÜSÜ

(Türkünün orta bölümünde, kağnı arabası çevrilerek sahnenin merkezine getirilir. Türkü biter bitmez, müftü öne doğru gelir...)

MÜFTÜ: Amin!

(Dua bitiminde halk yavaşça dağılır, dans müziği girer, kağnı arabasının etrafı dansçılar tarafından sarılır.)

5.DANS ATEŞ ÇEMBERİ

SAHNE -9

(Dans sonunda kağıt arabası dansçılar tarafından dışarı taşınır. Sağ taraftan M.Kemal ve diğer paşalar girer, müzik bitiminde arkalarından Halide Edip sahneye girer...)

HALİDE HANIM: Paşam İstihbarat raporları!

M.KEMAL PAŞA: Okuyunuz lütfen!

HALİDE HANIM: Yunanlılar hesabına çalışan, Delibaş Mehmet Konya yakınlarında adamları tarafından öldürülmüş.

M.KEMAL PAŞA: Bu katil ve hain yobaz, geçen yıl köy köy dolaşıp, Yunan ordusu halife hazretlerinin izniyle geldi, sakın karşı durmayın diye telkinde bulunuyordu, az çokta etkili olmuştu.

İSMET PAŞA: Ama bu defa yanındaki haydutları bile kandıramamış!

M.KEMAL PAŞA: Buna çok sevindim! İlerde halkımızın bunca ibret verici tecrübeden sonra, gerçek dindarlarla din tüccarlarını birbirinden ayıracağını umarım. Yoksa bu acı verici olayları tekrar tekrar yaşarız. Başka Halide Hanım?

HALİDE HANIM: Bugün ki istihbarat raporu bu kadar efendim.

M.KEMAL PAŞA: Teşekkür ederim. *(Halide Hanı, küçük bir baş selamıyla, odadan ayrılır.)* Evet beyler, gelelim cepheye!

İSMET PAŞA: Halit Bey grubu sol kanatta mevzilendi, Süvari grubu da yarın yetişir.

M.KEMAL PAŞA: Çok iyi.

FEVZİ PAŞA: Sol kanatta durum dengelendi sayılır.

İSMET PAŞA: Çal Dağı yakınında düşmanın takati kesildi taarruzu durdu.

FEVZİ PAŞA: Eskişehir – Kütahya hattından Afyon – İzmir içlerine kadar düşmanın neredeyse yakıp yıkmadığı kasaba köy kalmadı! Oralarda imdada yetişen kuvayici birliklerimiz halka bir nebze olsun nefes aldırda da düşmanın acımasız ve askeri

teamüllere aykırı davranışı sivillerin canını yakıyor. Akıncılarımızla destek veriyoruz ancak sayıca çok az kalıyoruz.

M.KEMAL PAŞA: Paşam! Bizim takip ettiğimiz amaç nettir ve çeşitli vesilelerle defalarca dile getirilmiştir. Şimdi ben de tekrar ifade ediyorum: Milletin ve devletin bağımsızlığını korumak. Bu hedef doğrultusunda namus ve şeref ilkeleriyle hareket edeceğiz. Amacımız, milletimizin belirlenmiş sınırlar içindeki bütünlüğünü korumaktır. Bu uğurda mücadele veriyoruz. Beyler; ülkemizin herhangi bir bölgesi tamamen harap edilse, alevler içinde kalsa bile, biz bu topraklarda bir tepeye sığınıp savunma pozisyonunda olacağız. Bu yüzden, birkaç kilometrekarelik alanın işgal edilmesi veya birkaç köyün tahrip edilmesi için burada üzüntü dile getirmeye gerek yoktur. Açıkça ifade edeyim ki, bazı bölgeler işgal edilmiştir ve bu durum üç katı kadar daha fazla olabilir. Ancak, bu işgal asla inancımızı sarsmayacaktır. Milletimiz çok büyüktür. Hiçbir zaman korkmamalıyız. Esaret ve aşağılanmayı kabul etmez, asla kabul etmeyecektir.

İSMET PAŞA: Şüphesiz ki buna olan inancımız sonsuzdur paşam! Üzerinde çalıştığımız taarruz planları hakkında görüşlerinizi hala belirtmediniz!

FEVZİ PAŞA: Mecliste de bu konuda zor duruma düştük! Taarruz edilmiyor bu sessiz bekleyiş nedir diye homurdanmalar başladı! Hele ki Eskişehir hattında ki geri çekilişten sonra...

M.KEMAL PAŞA: O çekiliş askeri bir zorunluluktan paşam! Yoksa düşman çizmelerine yol olacak bir karış toprağımız yoktur! Bundan şüphe eden davaya olan inançsızlığının pençesinde boğuşmaktadır. *(Yaverine döner)* Çocuk! Alaşehir’de tertiplenecek maç herkese iyice duyuruldu değil mi?

YAVER SALİH: Bütün gazetelere mecmualara duyurduk paşam. Kimse anlam veremedi, savaş zamanı vatan elden gidiyor... *(Başını öne eğerek)*

M.KEMAL PAŞA: Söyle çocuk söyle!

YAVER SALİH: Savaş zamanı vatan elden gidiyor, Kemal Paşa futbol maçı derdine düşmüş vah halimize demekteler.

M.KEMAL PAŞA: *(Gülümser)* Ya ne yapsaydık çocuk? Bunca düşman ajanı topraklarımızda kol gezerken büyük taarruz planını yapmak için bahane uydurduk mu deseydik? Beyler! Gizlilik konusunda ki hassasiyetimizi son ana kadar muhafaza etmenizi rica ederim.

İSMET PAŞA: Emredersiniz paşam! *(Önden M.Kemal Paşa ve arkasından diğer komutanlar sağ ortadan çıkarlar ve dans müziği girer.)*

6. DANS KARA FATMA - 1

SAHNE -10

(Dansın ilk bölümü bittiğinde Kara Fatma arka ortadan orta merkeze gelir, çeteci kızlara bakarak, aralarında dolanarak ve seyirciyi kullanarak konuşmaya başlar)

KARA FATMA: Uyanın artık bu gafletten, İzmirli, İstanbullu, Manisalı, Balıkesirli, Maraşlı, Kütahyalı... Uyanıp dinleyin beni! Ben Çanakkale'de vatanı için toprağa düşenleri, kurşunların önüne süngüyle gidenleri gördüm! Filistin'in toprağına kanla sıvanışını gözlemlemedim belki, ama bayrağı için gözünü kırpmadan canını verenlerden birini tanırım! Ölürken yüzünde korku belirtisi olmayan birini! Bu vatan evladının kim olduğunu biliyor musunuz? Sizin için öldüğünü ve bin kez daha ölmeye razı olduğunu biliyor musunuz? Gerçekten biliyor musunuz? Bir oğlunu Çanakkale'de, diğerini İnönü'de vatan toprağına yatıran bir ananın evladı olduğumu? Doğmamış çocuklarını, hiç göremeyeceği eşini, beraberinde götürdüğü huzuru, vatanında bıraktığını bilir misiniz? Size vasiyeti olduğunu, kalkın ve kendisini uğurlayın dediğini biliyor musunuz? Ben biliyorum! Ben Derviş Bey'i ve bu vatandaşlığı iyi biliyorum. Yarın Erzurum'dan, Sivas'tan, Diyarbakır'dan, Ankara'dan, İstanbul'dan ve ülkenin dört bir yanından vatan evlatlarının, kahramanca namertin karşısında duracağını biliyorum! Gerçekten biliyor musunuz, bir eş, iki evlat, bir kardeşi uğurlamanın ne demek olduğunu? Biliyorsunuz... Bu kardeşinizin vasiyetine uyacağınızı, onu omuzlarınızda taşıyacağınızı biliyorsunuz... Kalkın artık! Bu gün bugündür! Omuz verin, feryat edin. Bir ölür bin geliriz deyin! Sizler; fedakar ve sadık Türk kadınları, Yunan ile

birlikte savaşarak, bu topraklar için, evlatlarımız için, kocalarımız için, doğmamış çocuklarımız için ölmeye hazır mısınız?

ÇETECİ KADINLAR: Varız!

KARA FATMA: And verin!

ÇETECİ KADINLAR: And olsun!

KARA FATMA: And verin!

ÇETECİ KADINLAR: And olsun!

KARA FATMA: And verin!

ÇETECİ KADINLAR: And olsun!

KARA FATMA: Gazamız mübarek olsun! *(Dans müziğı girer.)*

7. DANS KARA FATMA - 2

SAHNE -11

(Dans bitiminde ahali sağ ortadan sahneye girer sol ortada bir sandalyenin üzerine çıkmış olan yunan komutanının konuşmasını dinlemek üzere beklerler.)

YUNAN KOMUTAN: Aftodo horrio! Aniiiki ston eliniiko strato! *(Ezan okunmaya başlar)* Da paradisa, oti! Hreeyta!

ÇEVİRMEN: Bu köy yunan ordusunun malidir! Elinizde ki bütün erzağı bize vereceksiniz!

KÖYLÜ KADIN: Bizde erzak var mı ki size verelim!

ÇEVİRMEN: Dene kumiti hipotona hos kosmuyişini...

KÖYLÜ KADIN 2: Size zırnık bile koklatmayız pis mikroplar! Tühh...

ÇEVİRMEN: *(Çekinerek)* Dem bormonayis his burmunatana...

YUNAN KOMUTAN: *(Yunan komutan sinirlenir ezan okunan minaredeki imamı, yanında ki askere hedef gösterir.) Tısanamata! (Yunan asker minareye nişan alıp ateş eder ezan kesilir köylüler önce korkup çığlık atarlar, sonra telaş içinde yarım kalan ezanı tamamlamaya başlarlar. Yunan askerler ahaliyi itip kakmaktadırlar...)*

KÖYLÜ KADIN 1: Hayye ales-salâh... Hayye ales-salâh!

KÖYLÜ KADIN 2: Hayye alel-felâh... Hayye alel-felâh!

KÖYLÜ KADIN 3: Allahü ekber, Allahü ekber, Lâ ilâhe illallah...

KÖYLÜ KADIN 1: *(Yunan komutan kadını işaret eder, iki yunan askeri kadının kolundan tutmaktadır, kadın direnir) Bu vatanın toprağı bile bir ipek seccadedir! Allah mazlumlarla beraberdir, bırakın, bırakın beni! (Uzaktan ateşlenen bir silahla önce yunan komutan vurulup düşer ardından da yanında ki çevirmen vurulur. Bu defa köylünün etrafında ki yunan askerleri telaşa kapılır, zeybek müziği girer sahne kararır.*

8. DANS ZEYBEK ALAYI

SAHNE -12

M.KEMAL PAŞA: Artık Kolordu komutanı arkadaşlarımızın da taarruz planını öğrenme zamanı geldi. Önce özünü açıklayalım sonra ayrıntıları tartışalım, buyurun Fevzi paşam.

FEVZİ PAŞA: On aydır üzerinde çalıştığımız planın esası şu, silahça bizden üstün olan düşmanı bir darbede çökertmek. Bunu sağlamak için kuvvetlerimizin büyük kısmını, tabi tam bir gizlilik içinde düşmanın 1. Kolordusunun karşısında yani Afyon'un güneyinde toplayacağız. Afyon'la 40 km batısında ki Çiğil Tepe arası asıl taarruz cephesidir. Burada ki Tınaz Tepeyle Kalecik Sivrisi arasındaki, 13 km kesim ise yarma yeridir. 2. Ordumuz karşısında ki düşman kuvvetlerini oyalarken, 1. Ordumuz düşman cephesini yaracak ve Sincanlı ovasına inecek. Böylece düşmanın İzmir'e geri çekiliş yolunu kesmiş olacağız. Düşmanı çevirip imha ettikten sonra, kalan parçalarını kolayca yakalar ve mağlup ederiz. Çünkü her yerde düşmandan daha üstün bir durumda olacağız. Ben bu plana kurt kapanı adını verdim.

REFET PAŞA: Harika!

Y.ŞEVKİ PAŞA: Düşüncelerimi önceden İsmet Paşa'ya özel olarak ilettim. Şimdi, izin verirseniz, bunu resmi olarak açıklamak istiyorum.

M.KEMAL PAŞA: Tabi ki buyurun hocam.

Y.ŞEVKİ PAŞA: Paşam, 120 bin insanı cephenin bir ucundan diğerine taşıyacaksınız ve düşman bunu fark etmeyecek, bunun için imkansız! Baskın niteliği kaybolduğunda, bu planın anlamı kalmaz.

M.KEMAL PAŞA: Bunu başaramayacağımızı mı söylüyorsun?

İSMET PAŞA: Neden başarmayalım ki?

Y.ŞEVKİ PAŞA: Yahu olmaz! Taburun konumunu değiştiriyorum, fakat düşman uçağı ertesi gün bu değişikliği fark ediyor. Ayrıca; Afyon'daki tahkimatı inceledim, bu mevziyi birkaç gün içinde ele geçiremeyiz.

İSMET PAŞA: Lütfen hocam istirham ediyorum! Taarruz günü sabah o mevzileri tamı tamına yüz altmış beş top hepsi birden dövecek.

Y.ŞEVKİ PAŞA: Ne olursa olsun, yarı çıplak askerlerle o tahkimatın karşısında durmak zorunda kalırız. O zaman düşmanın orta yerdeki ihtiyat kolordusu yetişip savaşa katılacak. Hatta büyük bir ihtimalle, Afyon'dan Konya yönüne taarruza geçecek, bizi daha da güneye itecek, Konya'dan ayrılacağız, Ankara yönü savunmasız kalacak. Sonuç olarak, ordu, davamız, hatta memleket bile tehlikeye girebilir.

M.KEMAL PAŞA: Peki ne yapmamızı önerirsiniz?

Y.ŞEVKİ PAŞA: Düşünceme göre, cepheden bir taarruz yapmalıyız. Düşmanla eşit koşullarda savaşmalıyız. Eğer düşman geri çekilirse onları takip ederiz, ancak çekilmeye zorlayamadığımız durumlarda yerimizi koruruz ve tekrar hazırlık yaparız. Böylece, tek dayanağımız olan ordunun güvenliğini tehlikeye atmamış oluruz.

KAZIM PAŞA: Sanırım bende bu fikirdeyim.

M.KEMAL PAŞA: Evet beyler, paşa bir bakıma haklı. Amma ve lakin bu çeşit bir savaşı sonuç almamız mümkün değil ki.

Y.ŞEVKİ PAŞA: Ancak tehlikesi daha az, hem yenilsek te ordumuz elde kalır.

İSMET PAŞA: İyi hoşta paşam; tekrar ve hemen hazırlanmak için bizim ardımızda fabrikalar yok ki! Didine didine ancak bir senede düşmanla az çok eşit hale gelebildik. Dermanımızın sonundayız, mutlak sonuç almak için, risklere rağmen bu planın uygulamaya geçilmesinden başkaca bir hal çare göremiyorum.

M.KEMAL PAŞA: Bende paşam!

FEVZİ PAŞA: Evet bende göremiyorum!

Y.ŞEVKİ PAŞA: Türk milletinin tüm varlığı, silahı, askeri, topu, tüfeği ve cephanesiyle burada. İşte bu kadar! Şimdi siz, bunları bir noktada toplayarak tehlikeye atıyorsunuz. Ben buna razı olamam.

M.KEMAL PAŞA: Beyler, milletimizin bulabileceği ve verebileceği her şey bundan mı ibaret?

Y.ŞEVKİ PAŞA: Evet paşam!

M.KEMAL PAŞA: O vakit; mutlak sonucu bu imkanlarla almak zorundayız.

Y.ŞEVKİ PAŞA: Bu kararı verecek olanlar, ulu tarihe karşı dev bir vebalin altında kalırlar!

M.KEMAL PAŞA: Tamam hiç kimse korkmasın! Yüce tarihe ve aziz milletime karşı tüm görev ve sorumluluk bana şahsıma aittir!

İSMET PAŞA: Paşam, izin vererseniz, arkadaşlar düşüncelerini serbestçe ifade ettiler. Ancak başkomutan olarak vereceğiniz her emri, tıpkı kendi düşünce ve inancımız gibi canla başla yerine getireceğimizden emin olabilirsiniz.

Y.ŞEVKİ PAŞA: Dünya savaşındaki talihsizlikler, belki de neslimi biraz fazla ihtiyatlı hale getirdi. Ancak, kaygılarımı korumakla birlikte, başkomutanın vereceği emirlere tereddütsüz uyacağım tabii ki.

M.KEMAL PAŞA: Teşekkürler hocam! O halde planımızın detaylarına geçiyoruz. *(Sinevizyonun ortalarına kadar, masanın üzerinde duran planı incelemeye ve konuşmaya devam ederler, daha sonra sağ ortadan çıkarlar)*

SİNEVİZYON – 7 (TÜRK ASKERİ CEPHEDE)

SAHNE -13

(Sinevizyon bitiminde, askerler ikişerli sırayla ağır adımlarla sağ ortadan sahneye girerler. Yorgun ve bitmiş vaziyettedirler.)

KARA ALİ ÇVŞ: Birlik duuur!

S.ASKER: Sıhhiye geldi! *(2.Sıhhiye askeri hemen sızlanmakta olan bi askerin yanına gider çarığını ve çorabını çıkarır) Sızlanmayı kesin sıhhiye geldi!*

S.ASKER 2: Bunun tabanı puf böreği gibi kabarmış!

S. ASKER 1: Tamam giydir... *(2.Sıhhiye askeri sızlanan askerin çıplak ayağına deri kavçını giydirir)*

YARALI ASKER: Ooo ooooooff... Napıyosun çok acıyor yahu...

S.ASKER 1: Sabret azcık kalk ayağa kalk ayağa... Kalk kalk kalk... Tamam... Bak beni dinleyeceksin şimdi, şimdi zıplayacaksın tamam mı? *(1. Sıhhiye askeri yaralı askerin sırtına biner) Zıpla hadi! Zıpla! Heah bi daha! Zıpla zıpla zıpla... Afferin sana... (yaralı askerin sırtından iner) İşte bu kadar... Kabaran deri şırakdanadak etine kaydadı gitti! Çizmeyi çıkar merhem sür! Başka vuruğu olan var mı?*

ASKERLER: Ben! Ben! Ben... *(Sıhhiyeciler askerlerin aralarında dolaşmaya başlar, olup biteni izleyen komutanlar sağ önde soluklanmaktadır.)*

YÜZBAŞI: Askerlerimiz günlerdir neredeyse hiç durmadan yürüdüler.

ALBAY REŞAT: Baksana teğmenim asker kendine geliyor!

TEĞMEN: Sıhhiyecilerimin yaman olduğunu söylemiştim!

YÜZBAŞI: Günlerce yürüyüşe, açlığa rağmen baksana neşeleri yerinde belki de bir çoğu şehadeti düşünüyor...

ALBAY REŞAT: Asker bir müddet burada istirahat etsin, yemeğini yesin. Hava kararınca tekrar yola koyulup yunanlılara hissettirmeden taarruz hattına mevzilenmemiz lazım! Bundan gayrisi Allah'ın takdiri! Siz de dinlenin hadi!

YÜZBAŞI: Emredersiniz yüzbaşım! *(Önden yüzbaşı arkasından teğmenler sağ ortadan çıkarlar, sıhhiyeci askerlerde işlerini bitirip çıkmışlardır)*

1.ASKER: Aahh vicdansız çavuş aah! Ne vardı şimdi şurda kuzu kebabı yiyeydik yanında da buz gibi köpüklüce yayık ayranı...

2.ASKER: Bi de fırından yeni çıkmış dumanı üstünde çörek otlu yavan pide...

3.ASKER: Valla bilmem ben eti kebabı anamın bi tas tarhanasına canımı verirdim şimdi...

KARA ALİ ÇVŞ: Zaten erzak depolarımız ağızına kadar dediklenizden dolu da ben size yedirmiyom he mi? Haspinallah!!!

1.ASKER: Bi tane meyve ağacı da mı olmaz koca ovada mübarek, hadi meyveden vazgeçtim sakızından yemeye çam ağacı bile yok!

3.ASKER: Yine bizim sarı öküz gibi çayır otu yayılacaz desene!

2.ASKER: Valla karavana geliyor hadi hayırlısı ister misiniz içinde haşlanmış pateyle çil çil tavuk budu olsun. *(2 asker bir kazanı yavaş yavaş sol ortadan sahneye getirirler hemen önlerinde ki bir asker de sepet içerisinde ki ekmekleri sıradan askerlere dağıtmaktadır.)*

1.ASKER: Kara şimşeğe razıyım gardaş...

4.ASKER: Çok heveslenmeyin ağalar... Hadi iyisiniz bugün bakla var hemide etli!

KARA ALİ ÇVŞ: Hay sen çok yaşa emi kurt gibi açız! Taarruz etmeden güç kuvvet toplarız!

4. ASKER: Afiyet olsun!

3.ASKER: Vay vicdansız et dediği gurtmuş ya bunun.

2.ASKER: Nimettir napalım yiyecez...

1.ASKER: Çayır otundan iyidir Niğde'li... Heey az bak hele Edirne'li... Valla otur otur pas tuttuk be yaa, görmez misin sancaktar onbaşı seni süzer! *(Edirne'li karşıdan gülümser)* Ne o kocca pehlivan ürktün mü yoksa hee... *(Gülüşmeler, Edirne'li ayağa kalkar, müzik girer, güreş draması başlar)*

9.DANS TÜRK CEPHESİ

SAHNE -14

(Dans sonunda Kara Ali Çvş. kazanan askerin elini havaya kaldırır diğer askerler de dağılıp öbek öbek otururlar sahne önünde konuşma başlar.)

KARA ALİ ÇVŞ: Hay maşşallah yiğidim! Bizim pehlivan Edirneliye bunu yapan yunana ne yapmaz! Hele adını bağışla bakalım...

MEHMET ONB: Mehmettir adım çavuşum!

KARA ALİ ÇVŞ: Güreşte olduğu kadar askerlikte de hünerli misin Mehmet onbaşı!

MEHMET ONB: Anam beni babamın hikâyeleriyle büyüttü hep, hünerli miyim bilmem ama bu memleketi düşmana dar etmeye hevesliyim, hırsım var alacağım var!

KARA ALİ ÇVŞ: Peki nerelisin sen delikanlı?

MEHMET ONBAŞI: Bartın vilayetinde Çetme diye bir köy vardır, suyu soğuk akar havası serindir bir nefes kokladın mı ciğerlerini temizler dertlerini söker atar aaah ah burnumda tüter be çavuşum.

KARA ALİ ÇVŞ: De vallah de billah aslan yiğidim sen kimlerdensin ben de Çetmeliyim!

MEHMET ONBAŞI: Sahi mi çavuşum essah de bana! Çetmeli Kara Ali derler babama ben üç yaşıdaydım şehit düşmüş yaman bir askermiş! Sen kimlerdensin çavuşum?

KARA ALİ ÇVŞ: *(Duraksar, yutkunur)* Ne dersin sen evlat! Annenin adı Emine mi?

MEHMET ONBAŞI: He ya tanır mısın?

KARA ALİ ÇVŞ: Ben, ben şehit düşmedim evlat; cephe cephe düşmanın ardında gezerken ne seni büyütebildim ne gönlümün goncası annen emineyi görebildim! Ben Kara Ali Çavuş! Baban Kara Ali Çavuş! *(Sarılır, ağlar)* Oğlum! Mehmedim!

MEHMET ONBAŞI: Baba, babam, Allah'ım sana bin şükürler olsun, bize güç ver derman ver nefes ver, ver de babamı köyüme anamın yanına götüreyim.

KARA ALİ ÇVŞ: Oğlum, koç yiğidim! Onca cepheden sonra, Dumlupınar'da seni karşıma çıkaran rabbim, bütün Türk milletini evlatlarına kavuşturur inşallah.

MEHMET ONBAŞI: Amin babam amin!

KARA ALİ ÇVŞ: Vakit vuruşma vaktidir! *(Askerlere yönelir)* Ağalar, ben çavuşunuz Kara Ali! Balkan harbinde, Çanakkale'de, Hicaz, Yemen, Galiçya'da Doğu cephesinde, İnönü'de düşmana aman vermeden çarpıştım. Dumlupınar bu yolun sonu, ya istiklal ya ölüm, ötesi yok... Uzun söze ne hacet hal ortada vazife belli! Üzerinde oturduğumuz bu toprak, ata yadigârıdır, vatandır! Vatan; anamızın ırzıdır! İşgal edenlerde ırz düşmanıdır! Anlaştık mı?

ASKERLER: Evet!

KARA ALİ ÇVŞ: Yunan deyyusunu ordan burdan duyduklarınızla gözünüzde büyütmeyin! Onlarda bizim gibi birer insan! Bi kurşun, bi süngü, onları devirir! Vatan anamız için, ölesiye dövüşecek miyiz?

ASKERLER: Evelallah!

KARA ALİ ÇVŞ: Dövüşecek miyiz?

ASKERLER: Evelallah!

KARA ALİ ÇVŞ: Karşımıza çıktıklarında doğduklarına pişman edecek miyiz?

ASKERLER: Evelallah!

KARA ALİ ÇVŞ: Edecek miyiz?

ASKERLER: Evelallah!

KARA ALİ ÇVŞ: Bu millet son azığını da askeriyle paylaştı! Yapacak bişey yok. Herkesin üç tane mermisi var! Birini sağa atarsın boşa gider birisini sola atarsın olmaz, ammaa üçüncü de düşmanı alının çatından vuracaksın, bunu beceremezsek, korkmak yok, aman dilemek yok, takıp süngüyü dövüşmeye devam edeceğiz.

KARA ALİ ÇVŞ: Beklediğimiz gün bugündür! Şimdi abdestinizi alın, akşam namazını hep birlikte kılacağız, ekmeğimizi yiyeceğiz, sonrada helalleşip yola koyulacağız. Dikkaat! *(Sıralarını düzeltirler hiza alırlar, Albay Reşat sahneye girer.)*

YARBAY REŞAT: Hazır olun cesur Türk askerleri! Bugün, bu gece; milletimizin aylardır beklediği taarruz günüdür! Onlara kim olduğumuzu gösterin! Mustafa Kemal Paşa'nın bundan sonra vereceği her kararın arkasında duracağımızı onlara gösterin! Bu milletin bölünmeyeceğini, esir edilemeyeceğini onlara gösterin! And için!

(Halide Edip sol ortadan gelir, askerlerin vedasını izlemektedir)

ASKERLER: Ant olsun!

YARBAY REŞAT: Ant verin!

ASKERLER: Ant olsun!

YARBAY REŞAT: Vatan için!

ASKERLER: Vatan Sağ olsun!

YARBAY REŞAT: Vatan için!

ASKERLER: Vatan Sağ olsun!

YARBAY REŞAT: Gazanız Mübarek olsun evlatlarım! Hakkınızı helal edin!

ASKERLER: Helal olsun! *(Albay Reşat sahneden çıkar, Halide Edip askerlerin önüne doğru gelir.)*

HALİDE EDİP: Silahlarınıza cephaneye taşıdık, ekmek getirdik hiç şikayet etmedik. Siperlerinizi kazdık, yolları açtık. Yaranızı severek yıkadık, kırıklarınızı sardık. Ateş altında suyunuzu getirdik, yollarınıza saçlarımızı serdik. Şimdi, bu kadar kadının hakkını ve erkek olmanın bedelini ödeme zamanı geldi. Eğer bu sefer kardeşlerinizi kurtarmadan geri dönerseniz, ananızda, bacınızda, eşinizde hakkınızı helal etmeyeceğimizden emin olun!

TEĞMEN: Eğer bir an için gözlerimi geri çevirirsem, ölümden kaçarsam ve geriye bir adım atarsam, beni de hain sayın! Kanım size helal olsun!

KARA ALİ ÇVŞ: Teğmenim! Helalleşelim! *(Sarılırlar, Teğmen askerlere doğru uzunca bakar ve ayrılır)* Dikkat! Sola dön! Tüfek as! İleri marş! *(DUMLUPINAR MARŞI ile sahneden çıkarlar. Sol ortadan M. Kemal Paşa ve diğer komutanlar girerler, dürbünle karşı mevzilere bakmaktadır, yaveri gelir.)*

SAHNE -15

YAVER SALİH: *(Selam verir.)* Paşam telgraf Ankara'dan! *(Kâğıdı uzatır, M. Kemal Paşa içinden okur.)*

DIŞ SES: Evlat; seni bekledim, dönmedin. Çay davetine gideceğini söylediler, ama ben biliyorum, sen cepheye gittin. Sana dua ettiğimi bilmeni istiyorum, zafer kazanmadan geri dönme! Annen. *(M. Kemal Paşa telgrafi okuduktan sonra cebine koyar arkasındakilere döner)*

M.KEMAL PAŞA: *(Saatine bakar)* Vakit tamamdır. İnşallah zafer bizimdir! Hayırlı olsun.

(Sahne kararır, dağ platformu sahneye taşınır, bir süre sessizlikten sonra, top atışları başlar. Savaş sesleri arasında telefon görüşmeleri yapılır.)

SAHNE -16

(Albay Reşat Bey / Çiğiltepe)

M.KEMAL PAŞA: Alo! Alo!

REŞAT BEY: Emredin Paşam!

M.KEMAL PAŞA: Reşat Bey! Bu stratejik tepeyi ne zaman ele geçireceksiniz? Çiğil Tepe'deki gecikme, genel durumu etkiliyor!

REŞAT BEY: Komutanım, yarım saat içinde tepeyi alacağız!

M.KEMAL PAŞA: Düşmanın hâlâ direndiğini görüyorum. O tepe bizim için çok önemli! Başarılar diliyorum! Allah yardımcınız olsun!

REŞAT BEY: Komutanım tepeye düşman bir tümen yığmış, direniyorlar. Ama alacağız komutanım, mutlaka alacağız, söz veriyorum!

(Sahra telefonu tekrar kapanır, hücum emri gelir ve askerler yukarıdan aşağı doğru süngü hücumuna kalkarlar)

M.KEMAL PAŞA: Alo!

TEĞMEN: Teğmen Hasan emredin komutanım!

M.KEMAL PAŞA: Telefonu derhal Reşat Beye verin!

TEĞMEN: Reşat Bey size bir mesaj bırakarak yaşamına son verdi! Okuyorum komutanım: "Yarım saat içinde bu tepeyi almak için söz verdiğim halde, sözümü yerine getiremediğim için yaşayamam komutanım. Albay Reşat."

M.KEMAL PAŞA: Allah gani gani rahmet eylesin! Reşat Bey büyük vatanperverdi.
(*Sahra telefonu kapanır*)

TEĞMEN: Alo! Komutanım, Çiğil Tepe alınmıştır. Tekrar ediyorum, Çiğil Tepe alınmıştır. Çiğil Tepe'yi aldık, komutanım! Yüzlerce ölü bırakan düşman, Sincanlı Ovası'na doğru kaçıyor. Reşat Albayımızın ruhu şad olsun. Arz ederim. (*Müzik girer, Şehit sancaktar yatmaktadır, onbaşı Mehmet vurulan babasını kucağına almıştır, şehitler üstüste yanyana karışık vaziyette yatmaktadır*)

(*M. Kemal Paşa diğer komutanlarla birlikte savaş alanına gelir, şehitler yerde yatmaktadır. Yerde duran bir yunan bayrağını işaret ederek yaverine kaldırttırır.*)

SAHNE -17

M.KEMAL PAŞA: Final emri.

10. DANS FİNAL

ÖZ GEÇMİŞ

Ad Soyad: Özgür YİĞİT	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Devlet Konservatuvarı
Bölümü	Türk Halk Oyunları
Makale ve Bildiriler	
1. Yiğit, Özgür, Gülbeyaz Kürşad. (2022) “Kütahya Zeybek Alayı” Marmaris X. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi Bildiriler Kitabı. Sakarya, Eksen Yayınları. S.261	
2. Yiğit, Özgür. (2022) ‘‘Kar Mı Yağdı Zeybeği’’ Solo Performans. Marmaris X. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi	
3.Yiğit, Özgür. (2022) “Anadolu’nun Dirilişı Dumlupınar Müzikalinin Göstergebilimsel Kurgusu” Kütahya Büyük Zafer’in 100. Yılı Anısına Ulusal Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu E-Bildiriler Kitabı S.43	