



T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE DEVLET HALK DANSLARI
TOPLULUĞU’NUN SAHNELEDİĞİ DANSLARIN
STANDARTLAŞMA SÜRECİ VE GÜNCEL
PRATİKLERDEKİ MELEZLEŞME SORUNLARI**

Ahmet Rıza EVCİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Muhammed Emin SOYDAŞ

Çankırı – 2024

T.C.
ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANABİLİM DALI

**TÜRKİYE’DE DEVLET HALK DANSLARI
TOPLULUĞU’NUN SAHNELEDİĞİ DANSLARIN
STANDARTLAŞMA SÜRECİ VE GÜNCEL
PRATİKLERDEKİ MELEZLEŞME SORUNLARI**

Ahmet Rıza EVCİ
ORCID:0000-0003-2645-1611

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman
Prof. Dr. Muhammed Emin SOYDAŞ

Program: Sanat ve Tasarım

Çankırı – 2024

İÇİNDEKİLER

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ.....	iii
TEZ KABUL VE ONAY	iv
ÖNSÖZ	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT.....	vii
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
1. GİRİŞ	1
1.1. Araştırmanın Konusu ve Kapsamı	2
1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi	4
1.3. Yöntem ve Kaynaklar	4
1.4. Literatür Değerlendirmesi	6
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1. Türkiye’de Halk Dansları İçin Kullanılan Kavramlar.....	8
2.1.1. Raks.....	9
2.1.2. Folklor-Folklor Oynama	10
2.1.3. Oyun-Halk Oyunları.....	12
2.1.4. Dans-Halk Dansları.....	14
2.2. Postmodern Yönelimler: Halk Danslarında Standartlaşma ve Melezleşme	15
2.2.1. Standartlaşma	17
2.2.2. Melezleşme	18
2.3. Etnokoreoloji.....	20
3. HALK DANSLARININ ARAŞTIRILMASI VE SAHNELENMESİ ÇALIŞMALARI.....	22
3.1. Rıza Tevfik Bölükbaşı ve “Memâlik-i Osmâniye’de Raks ve Muhtelif Tarzlar” Makalesi	22
3.2. İlk Sahneleme Pratiği “Tarcan Zeybeği”	23
3.3. Derleme, Araştırma-İnceleme Çalışmaları.....	27
3.4. Halkevlerinde Sahneleme Pratikleri.....	31
3.5. Yarışmalarda Sahneleme Pratikleri.....	32
4. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU’NUN KURULMASI VE STANDARTLAŞMA SÜRECİ	36
4.1. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Kurulması Öncesindeki Gelişmeler	36
4.2. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Kurulması.....	50
4.3. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Kurulmasının Basında Yansımaları	54
4.4. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Tabi Olduğu Yönetmelikler	57
4.5. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Sahneleme Pratiklerinde Standartlaşma ve Melezleşme	62
5. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU’NDA YENİ ARAYIŞLAR	66
5.1. Melezleşme Bağlamında Sahneleme Pratikleri: 1915 Bir Hilal Uğruna ve 1919 Bitmeyen Yolculuk Performanslarının Değerlendirilmesi	66
5.1.1. 1915 Bir Hilal Uğruna	67
5.1.2. 1919 Bitmeyen Yolculuk.....	82

5.2. Melezleşme Bağlamında Yeni Tını Arayışları: <i>1915 Bir Hilal Uğruna</i> ve <i>1919 Bitmeyen Yolculuk</i> Performanslarının Müzik Seçimleri	98
5.2.1. <i>1915 Bir Hilal Uğruna</i>	98
5.2.2. <i>1919 Bitmeyen Yolculuk</i>	101

6. SONUÇ VE ÖNERİLER	108
6.1. Sonuç	108
6.2. Öneriler	110

KAYNAKÇA	112
-----------------------	------------

EKLER	121
EK-1: Kesik. 13.12.1970 tarihli Milliyet Gazetesi	121
EK-2: Kesik. 06.02.1972 tarihli Milliyet Gazetesi, Hafta Sonu İlavesi	122
EK-3: Kesik. 05.04.1973 tarihli Milliyet Gazetesi	123
EK-4: Kesik. 25.07.1976 tarihli Milliyet Gazetesi, Magazin Eki	124
EK-5: Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğu Broşürü	125
EK-6: Kesik. 05.09.1976 tarihli Milliyet Gazetesi.	126
EK-7: <i>1915 Bir Hilal Uğruna</i> performans video kaydı	DVD
EK-8: <i>1919 Bitmeyen Yolculuk</i> performans video kaydı	DVD

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Yüksek Lisans Tezi olarak hazırladığım *Türkiye’de Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Sahnelediği Dansların Standartlaşma Süreci ve Güncel Pratiklerdeki Melezleşme Sorunları* adlı çalışmanın öneri aşamasından sonuçlanmasına kadar geçen süreçte bilimsel etiğe özenle uyduğumu, tez içerisindeki tüm bilgileri bilimsel ahlâk ve kurallar çerçevesinde elde ettiğimi ve sunduğumu, doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntı için kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu; ayrıca, yazılı izin alınmış olması dışında tezde herhangi birisine ait kişisel veri bulunmadığını, tezin bizzat teslim ettiğim basılı veya elektronik kopyasında bulunan bana ait kişisel verilerin tezde yer alması için izin verdiğimi ve telif hakkı başkasına ait olan yazılı, görsel, işitsel veya başka biçimdeki herhangi bir malzemenin ancak bilimsel etik ilkeleri çerçevesinde ve/veya gerekli izinler alınarak tezde kullanıldığını beyan ederim.

Ahmet Rıza Evcı

TEZ KABUL VE ONAY

ÇANKIRI KARATEKİN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Enstitümüz Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı öğrencisi Ahmet Rıza Evcî tarafından hazırlanan *Türkiye’de Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Sahnelediği Dansların Standartlaşma Süreci ve Güncel Pratiklerdeki Melezleşme Sorunları* başlıklı bu çalışma, 25/09/2024 tarihinde yapılan Tez Savunma Sınavı sonucunda oybirliğiyle başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Danışman	: Prof. Dr. M. Emin SOYDAŞ	İmza:
Üye	: Doç. Dr. Tuğba ÇAĞLAK EKER	İmza:
Üye	: Dr. Öğr. Üyesi Ezgi TEKGÜL	İmza:

ONAY

Bu tez, Çankırı Karatekin Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun 23/09/2024 tarih ve 12/02 sayılı kararıyla belirlenen jüri tarafından kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Ersoy YILMAZ
Enstitü Müdürü

ÖNSÖZ

Bu tez, 1987 yılında dansçı olarak çalışma hayatına başladığım Devlet Halk Dansları Topluluğuna yıllar sonra akademik bir bakış açısıyla değerlendirme ihtiyacından doğdu. 36 yıllık çalışma hayatımda dansçı, dans eğitmeni, sahne amiri ve müdür olmak üzere görev aldığım çeşitli pozisyonlarda edindiğim deneyimlerden hareketle kaleme almaya çalıştığım tezde, kuruluşundan bugüne kadar topluluğun geçirdiği süreçleri aktarmayı hedefledim.

Yüksek lisans ders dönemimde ve tezin şekillenmesi sürecinde bilgi ve desteklerini esirgemeyen başta tez danışmanım Prof. Dr. Muhammed Emin SOYDAŞ olmak üzere emeği geçen bütün hocalarıma, dansçı olarak yetişmemde katkısı olan Mustafa TURAN, Orhan Şinasi PALA ve Saadettin SÖNMEZOĞLU'na, Devlet Halk Dansları Topluluğunun kuruluş aşamasına ait belgelere ulaşmamı sağlayan Ceyhun YILDIRIM'a ve bana arşivini açan Semine GÜÇLÜ'ye, tez yazma sürecimde bilgisiyle, ilgisiyle destek olan hem arkadaşım hem hocam Dr. Yağmur YAŞAR'a, tezimin düzeltmelerinde benim için oğlu Alpin'den zaman çalan yeğenim Deniz DÜNDAR MUSTAFA'ya ve Alpin MUSTAFA'ya, her zaman yanımda olan eşim Sibel GÖKÇE EVCI'ye, bugünlerimi görmesini istediğim, varlıklarını hep hissettiğim anne ve babama teşekkürlerimi sunuyorum.

06/09/2024
Ahmet Rıza Evcı

ÖZET

Tezin Başlığı: Türkiye’de Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun Sahnelediği Dansların Standartlaşma Süreci ve Güncel Pratiklerdeki Melezleşme Sorunları

Tezin Yazarı : Ahmet Rıza Evci

Danışman : Prof. Dr. M. Emin Soydaş

Tezin Türü : Yüksek Lisans

Bu çalışmada ilk olarak geleneksel Türk kültür ve sanatını doğru bir şekilde tanıtmaya amacıyla kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğunun (DHDT) kuruluşundan itibaren somut olmayan kültürel mirasın taşıyıcısı olma ve standardizasyon sağlama misyonuna değinilmiştir. Nitekim Devlet Halk Dansları Topluluğunun kurulmasının ardından Anadolu hareket geleneği, ulusun temsili olarak birtakım pratiklerle sahneye uyarlanmaya çalışılmıştır. Kendiliğinden ve kuşaktan kuşağa aktarılarak öğrenilen - somut olmayan kültürel mirasın bir ögesi- bu danslar katılımcı dans formundan gösteri dansı formuna dönüşmüş; dönüşürken de çeşitli düzenlemelere maruz kalmıştır.

DHDT’nin tarihsel süreçteki değişim ve gelişim aşamalarını ele alan bu tezin ana odağını ise topluluğun 2010 yılından sonra sergilediği kimi zaman popülist olarak nitelendirilebilecek prodüksiyonlardaki melezleşme sorunu oluşturmuştur. Bu bağlamda çalışmada 2010-2020 yılları arasında sahnelenen “1915 Bir Hilal Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” temsilleri ele alınmış ve melezleşme meselesi bu örnekler üzerinden temellendirilmeye çalışılmıştır. Ele alınan temsiller video analizi yöntemi ile değerlendirilmiştir.

Süreç içerisinde farklı yönetmeliklere tabi olan DHDT’nin kuruluş amaçlarından uzaklaştığının altının çizilmeye çalışıldığı bu araştırmada ele alınan iki prodüksiyondaki müzik, kostüm ve hareket cümlelerinin ve hatta metinlerin popüler kültüre hitap eden içeriklerle örüntülediği görülmüştür. Bu örneklerden hareketle değerlendirildiğinde, topluluğun sahne uyarlama pratiklerinde dansın yanı sıra performansı oluşturan tüm sanatsal öğelerde popülist bir yaklaşım benimsediği ve melez formlarda eserler ortaya çıkardığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: halk oyunu, halk dansı, geleneksel dans, standartlaşma, melezleşme, Devlet Halk Dansları Topluluğu.

ABSTRACT

Thesis Title : Standardization Process of Dances Staged by the Turkish State Folk Dance Ensemble and Hybridization Problems in Current Practices

Author : Ahmet Rıza Evci

Supervisor : Prof. Dr. M. Emin Soydaş

Thesis Type : Master's

In this study, firstly, the mission of the State Folk Dance Ensemble, which was established with the aim of promoting traditional Turkish culture and art in the right way, to be the carrier of intangible cultural heritage and to provide standardisation since its establishment, has been mentioned. After the establishment of the Turkish State Folk Dance Ensemble, the Anatolian movement tradition has been attempted to be dramatized through a number of practices as a representation of the nation. Such dances, which have been learnt spontaneously and by being inherited down from generation to generation, – as an example of intangible cultural heritage – have transformed from participatory dance form to that of performance dance; and while transforming, they have become subjected to various arrangements.

The main focus of this thesis, which deals with the stages of change and improvement of the Ensemble in the historical process, is the problem of hybridisation in the productions, which may sometimes be depicted as populist, of the ensemble after 2010. In this context, the representations of ‘1915 *Bir Hilal Uğruna* (For the Sake of a Crescent Moon)’ and ‘1919 *Bitmeyen Yolculuk* (The Endless Journey)’ performed between 2010 and 2020 are discussed in this study, and the issue of hybridisation is tried to be justified through these examples. The performances were evaluated by video analysis method.

In this research, in which it is attempted to be underlined that the Ensemble, which has been subject to different regulations within the process, has moved away from its founding purposes, it has been observed that the music, costume and movement phrases and even the texts in the two productions discussed in this study are patterned with contents appealing to popular culture. Based on the analyses, it is concluded that the Ensemble has adopted a populist approach in all artistic elements that make up the performance as well as dance in its stage adaptation practices and has produced works in hybrid forms.

Keywords: folk dance, traditional dance, standardisation, hybridisation, Turkish State Folk Dance Ensemble.

GÖRSEL LİSTESİ

Görsel 4.1. Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi'nin kurulmasına dair haber kesiği	47
Görsel 4.2. Topluluğa alınacak dansçılarla ilgili kriterler	49
Görsel 4.3. Topluluğun 7 Mayıs 1976 tarihinde yapılan ilk gösteriye ait davetiye	51
Görsel 4.4. 7-8-12-13 Mayıs 1976 tarihlerinde gerçekleştirilen gösterinin repertuarı ve çalışmada katkısı olan sanatçıların adları	52
Görsel 4.5. 7-8-12-13 Mayıs 1976 tarihlerinde gerçekleştirilen gösterilerde yer alan dansçılar ve diğer görevliler	53
Görsel 4.6. "Büyük Kültür Nişanı"nın DHDT'ye verilmesine ilişkin gazete haberi	56
Görsel 5.1. Topçular Erzurum Başbar	68
Görsel 5.2. Artvin Orta Batum	69
Görsel 5.3. Bursa Kılıç-Kalkan	70
Görsel 5.4. Okçular	71
Görsel 5.5. Padişah temsilleri	72
Görsel 5.6. Ege, Trakya, Doğu Anadolu ve Karadeniz yörelerine ait danslardan oluşan potpuri	73
Görsel 5.7. Mısır "Tennure Dansı"	74
Görsel 5.8. Kafkas dansları	75
Görsel 5.9. İşgalin canlandırılması	75
Görsel 5.10. Polka dansı	76
Görsel 5.11. Tarakçıoğlu Mehmet ve Menteşoğlu Abdullah	77
Görsel 5.12. Yeni Zelanda "Haka" dansı	78
Görsel 5.13. Trakya Karşılması	78
Görsel 5.14. Giresun "Çandır Tüfekli Karşılması"	79
Görsel 5.15. Erzurum "Koroğlu"	79
Görsel 5.16. Ankara "Seymen Zeybeği"	80
Görsel 5.17. Bursa "Kılıç-Kalkan"	80
Görsel 5.18. İzmir "Hantuman Zeybeği"	81
Görsel 5.19. Artvin "Orta Batum"	81
Görsel 5.20. İlk dans performansı	85
Görsel 5.21. Mehmet Akif Ersoy'un "Çanakkale Şehitlerine" şiirinin yer aldığı sahne	86
Görsel 5.22. Katma Cephesi (1918) canlandırması	88
Görsel 5.23. Bale ve modern dans hareket cümleleri ile oluşturulan işgalin anlatımı	88
Görsel 5.24. Bale vals	89
Görsel 5.25. Kafkas dansları	90
Görsel 5.26. Düğün sahnesi	90
Görsel 5.27. İzmir'in işgali	91
Görsel 5.28. Halide Edip "Sultanahmet Mitingi"	92
Görsel 5.29. Atatürk'ün Bandırma Vapuru ile Samsun'a gelişi	93
Görsel 5.30. Havza sahnesi	94
Görsel 5.31. Amasya Genelgesi sahnesi	95
Görsel 5.32. Erzurum Kongresi canlandırması	95
Görsel 5.33. Potpuri	96
Görsel 5.34. Final sahnesi	97

1. GİRİŞ

Devlet Halk Dansları Topluluğu (DHDT) olarak Türkiye Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesinde faaliyet gösteren topluluk, 17 Mart 1975 tarihinde Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi (“Türk Halk Dansları”, 1975) adıyla resmen kurulmuştur. Topluluk, Anadolu hareket geleneğini sahneye uyarlama gayesi taşıyan devlet bünyesindeki tek profesyonel topluluktur (“Tarihçe”, t.y.). Kurulduğu tarihten bu yana çeşitli yönetmeliklere tabi olan DHDT’nin zaman içinde kuruluş ilke ve amaçlarından farklı bir noktaya evrildiği düşünülmektedir. Bu durum özellikle 2010 yılından itibaren sahne uyarlamalarında görülmektedir. Geleneksel halk danslarına farklı bir biçim verme gayretiyle yapılan postmodern çalışmalar “melez” olarak nitelendirilen formların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Geleneksel Türk kültür ve sanatını doğru bir şekilde tanıtmayı gaye edinen DHDT’nin son on yılda melez dans formlarını sahneye uyarlama pratiklerini sıklıkla tercih etmesinin bu gayeye ters düştüğü söylenebilir.¹ Özellikle *Sultan’s of the Dance, Anadolu Ateşi* gibi toplulukların yaygınlık kazanması ve bu toplulukların sahne uyarlama pratiklerine toplumsal ilginin artması, DHDT’nin popülist yaklaşımını ortaya çıkartan sebeplerden biri olarak görülebilir.

Bir ulusun dansı olarak aktarılmaya çalışılan Anadolu hareket geleneği, DHDT’nin sahneleme süreçlerinden önce de birtakım stilize edilme hamlelerine uğramıştır. Bu hamleler çoğu zaman sahnelemenin gereği olarak sunulmuş; ancak yine de dönemi içerisinde birtakım itirazlara neden olmuştur. Bunlardan en dikkat çeken ve güncelliğini koruyan “halk dansı mı halk oyunu mu?” tartışması olmuştur.

Bu hususta ulusal ve uluslararası literatür incelendiğinde farklı görüşlerin varlığına rastlanmakla birlikte, halk oyununun kendi mekânından çıktığı anda sergilenme yoluna gittiği ve bu durumda çeşitli sahne kurallarının geçerli hâle geldiği söylenebilir. Dolayısıyla artık oyuncu kendisi için oynamamakta, performansını seyircinin

¹ 1987 yılından 2021 yılına kadar toplulukta çalışan ve topluluğun sahne uyarlama pratiklerini doğrudan takip eden bir DHDT sanatçısı olarak bu tür pratiklerin sorunlu ve popülist eğilimli bir müdahale olduğunu düşünmekteyim.

beğenisini kazanmak adına sergilemektedir. Bu bağlamda artık sahneleme teknikleriyle sergilenen performans, oyun formundan uzaklaşıp bir dansa dönüşür.²

Dansa dönüşen geleneksel hareket cümleleri, gerek beğeni kültürünün üzerinde hâkimiyet kuran uluslararası dans normlarının etkisiyle gerekse “özgün” olma çabalarıyla her ne kadar halkın kültüründen ve yaşam pratiklerinden beslenmişse de icracıların performatif sanatçılar olmalarını -bir diğer ifadeyle özgürlük alanlarının kısıtlılığını- beraberinde getirmiştir.

21. yüzyılın ilk yıllarında sergiledikleri performanslarıyla tanınır hale gelen *Sultan's of the Dance*, *Anadolu Ateşi* ve aynı çizgiyi benimseyen diğer dans grupları bale, modern dans, akrobasi gibi farklı disiplinlerdeki hareket cümlelerini performans içerisine entegre ederek, dünyada da örnekleri görüldüğü gibi, Türkiye’de melez bir dans türünün ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Bütün bu yönelimlerin etkisiyle filizlenen popülist tavır, yalnızca özel dans topluluklarında değil devlet eliyle teşkil edilen DHDT’de de 2010 yılından sonra tasarlanan projelerde görünür hâle gelmiştir. Bu bağlamda bu çalışmada, DHDT tarafından sahneye konulan “1915 Bir Hilal Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” adlı performanslardan hareketle bir değerlendirmede bulunularak melezleşme ve standartlaşma sorununa dikkat çekilmiştir.

1.1. ARAŞTIRMANIN KONUSU VE KAPSAMI

Bu çalışmanın konusunu, Devlet Halk Dansları Topluluğunun Anadolu hareket geleneğini sahneleme pratikleri ve topluluğun sahneleme pratiklerinde görülen tarihsel süreçteki değişimler oluşturmaktadır. Bu bağlamda araştırma kapsamında DHDT’nin kuruluşuna giden süreç, kuruluşu ve tarihsel süreçte tabi olduğu farklı yönetmelikler çerçevesindeki değişim/dönüşümleri ele alınmıştır. Araştırmanın odağını ise topluluğun 2010 yılından sonra sahnelediği performanslar oluşturmuş ve bu ekseninde topluluğun sahneleme pratiklerinde görülen melez dans formlarından 2015 yılında sergilenen “1915 Bir Hilal Uğruna”, 2019 yılında sergilenen “1919 Bitmeyen

² Örneğin bazı halayların verimli hasat elde eden köylülerin sevincini yaşadıkları anı ritüelleştirdikleri kendi özgün ve kişisel -kaygısız, beğeni amacı gütmeyen- formdan çıkıp izleyenleri eğlendirmeye yönelik bir kaygıyla sahneye konulduklarında artık farklı işleve büründükleri söylenebilir.

Yolculuk” performansları örneklem olarak seçilmiştir. Tez kapsamında ele alınan bu iki prodüksiyonun örneklem olarak seçilmesinin nedeni bu performansların DHDT’de 2010 yılından sonra farklı dans disiplinlerine ait formlara başvurularak biçimlendirilen melez yapıdaki uygulamalara belirgin örnek teşkil etmesidir.

Bu çerçevede şekillendirilen tezin konusu ve kapsamı doğrultusunda araştırmada melezleşme ve standartlaşma kavramları üzerinde durulmuş; melezleşme, kültürel melezleşme ve halk danslarının melezleşmesi üzerinden incelenirken DHDT sahneleme pratiklerindeki standartlaşma süreçleri ele alınmıştır. Anadolu hareket geleneğinin sahnelenmesiyle birlikte ortaya çıkan geleneğe ne ad verilmesi gerektiği tartışmasından hareketle örüntülenen çalışmada tarihsel olarak “raks, oyun-halk oyunları, folklor, dans-halk dansları” kavramları da ele alınmıştır.

Anadolu hareket geleneği, modernleşme süreciyle birlikte bir ulusun temsili olarak birtakım pratiklerle sahneye uyarlanmaya çalışılmıştır. Kendiliğinden ve kuşaktan kuşağa aktarılaraq öğrenilen bu danslar katılımcı dans formundan gösteri dansı formuna dönüşmüş; dönüşürken de birtakım düzenlemelere maruz kalmıştır (Kurt, 2012, ss. 16-17). “Geleneksel Türk kültür ve sanatını doğru bir şekilde tanıtmayı gaye edindiği” (“Tarihçe”, t.y.) iddiasıyla kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğu 1975’ten bu yana Anadolu hareket geleneğini sahneye uyarlayan tek devlet kurumudur. DHDT’nin sahneye uyarlama pratikleri kurulduğu tarihten itibaren birtakım tartışmalara neden olmuştur. DHDT, bütün bu tartışmalara rağmen yaklaşık 35 yıllık sahne pratikleriyle Anadolu hareket geleneğine ilişkin bir standart oluşmasında etkili olmuştur; ancak özellikle 2000’li yılların başından itibaren *Sultan’s of the Dance*, *Anadolu Ateşi* gibi geleneksel dansları diğer dans disiplinleriyle harmanlayan toplulukların ilgi görmesi Devlet Halk Dansları Topluluğunun sahne pratiklerini de etkilemiştir. 2010’dan sonra sahnelenen “Türkler”, “1915 Bir Hilâl Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” gibi prodüksiyonlar halk danslarındaki standartlaşmalara ilişkin melezleşme sorununu tekrar tartışılır hâle getirmiştir. Bu pratiklere bakıldığında postmodern biçimlerin ve popülist icraların ön planda olduğu, melez dans formlarının daha fazla tercih edildiği görülmektedir.

1.2. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu çalışmada gösteri danslarının sahneleme pratiklerinin melez bir forma dönüşmesi sürecine odaklanmıştır. Devlet Halk Dansları Topluluğu tarafından icra edilen danslarda görülen standartlaşmanın ve melez dans formlarının kullanılması sorununun irdelendiği bu tezde literatür incelemesi, görüşme ve video analizi yöntemlerine başvurulmuş ve problem cümlesi şu şekilde tasarlanmıştır: “Devlet Halk Dansları Topluluğu’nda sahnelenen dansların standartlaşma süreçleri ve güncel pratiklerde görülen melezleşme sorunları nelerdir?”

Araştırmanın alt problemleri olarak ise çalışmada şu sorulara cevaplar aranmıştır:

1. Kendiliğinden ve kuşaktan kuşağa aktarılarak öğrenilen Anadolu hareket geleneğinin ilk sahneleme pratikleri nasıl şekillenmiştir?
2. Modernleşmenin Anadolu hareket geleneğinin sahnelenmesi üzerindeki yansımaları nelerdir?
3. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun sahneleme pratiklerindeki standartlaşma süreçleri nasıl işlemiştir?
4. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun sahneleme pratiklerindeki melez dans formu örneklerinin özellikleri nedir?

Bu tez çalışmasında topluluğun kuruluşundan itibaren sahne pratiklerinde Anadolu hareket geleneğini sahneye nasıl aktardığı sunulurken, birtakım düzenlemelere maruz kaldığı için bu pratiklerde standartlaşmanın nasıl oluştuğu ve melezleşmenin nasıl görünürlük kazandığı da incelenmiştir. Bu bağlamda çalışmanın, topluluğun sahneleme pratiklerinde görülen standartlaşmaya ve melezleşme sorununa dikkat çekmesi yönünden önem arz ettiği düşünülmektedir.

1.3. YÖNTEM VE KAYNAKLAR

Nitel bir araştırma olan bu çalışma, literatür incelemesi, görüşme ve video analizi yöntemleri kullanılarak tamamlanmıştır. Literatür taraması ile basılı ve dijital kaynaklara erişilmiştir. Gerekli süreli yayınlara erişilmesi ise Semine Güçlü’nün kişisel arşivinin taranması ile gerçekleştirilmiştir.

Araştırma esnasında gerçekleştirilen kişisel görüşmelerde topluluk bünyesinde faaliyet göstermiş iki kişiyle iletişim kurulmuştur. Bu bağlamda Mustafa Turan (17

Nisan 2023) ve Orhan Şinasi Pala (27 Mayıs 2023) ile yapılan kişisel görüşmeler araştırmanın şekillenmesinde önem arz etmiştir. Topluluğun kuruluşundan itibaren uzun yıllar sanat yönetmenliği ve müdürlüğünü yapan Mustafa Turan’a topluluğun kuruluşuna ve sahneleme pratiklerine dair sorular yöneltilmiştir. Topluluğun kuruluşunda dansçı olarak görev alan, toplulukta dans uzmanlığı ve sanat koordinatörlüğü gibi çeşitli görevlerde bulunan Orhan Şinasi Pala’dan da yarışmalara ve topluluktaki çalışmalara ilişkin bilgi edinilmiştir. Bu bağlamda Pala ve Turan’ın aktarımlarının alana yönelik çalışma yapacak çok değerli araştırmacılara kaynaklık etmesi umulmaktadır. Ayrıca topluluk hakkında broşür, gösteri programları, davetiye ve gazete haberleri gibi birinci el kaynaklara ulaşma noktasında Semine Güçlü’nün kişisel arşivi yol gösterici olmuştur.

Anadolu hareket geleneğinin sahneye aktarılması sürecinde görülen standartlaşmaya dair araştırmalarda tarama ve görüşme yöntemine başvurulurken, 2010 yılından sonra görünürlük kazanan melezleşme sorunu DHDT’nin videoya kaydedilmiş temsilleri üzerinden ele alınmıştır. Bu bağlamda değerlendirmeye alınan videolar, nitel araştırma desenlerinden video analizi yöntemi kullanılarak incelenmiştir.

Bu tez çalışması kapsamında DHDT’nin kuruluşuna giden süreç ve kuruluşu hakkında çalışmalarda bulunan değerli araştırmacı ve akademisyenlerin araştırmaları teze kaynaklık etmiştir.

DHDT’nin kurulma sürecinde standartlaşmaya yönelik yapılan çalışmalara ilişkin inceleme alanında en başat kaynak Metin And’ın çalışmaları olmuştur. Gerek kendisinin kaleme aldığı metinler gerekse onun çalışmalarının işlendiği metinler araştırmanın temelini oluşturmuştur. Bu bağlamda 2 Temmuz 1976 tarihinde Milliyet Sanat dergisinde yayımlanan “Devlet Halk Oyunları Topluluğuna Önemli Bir Adım: Turizm Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğu” makalesi ile 9 Ocak 1977 yılında Sanat Dünyamız dergisinde yayımlanan “Halk Danslarımız İlk Kez Sahneye Çıktı” adlı metinlerin temel başvuru kaynakları arasında olduğu söylenebilir. Berna Kurt, Arzu Öztürkmen gibi kıymetli akademisyenlerin araştırmaları, çalışmanın biçimlendirilmesi ve birinci el kaynaklara ulaşılmasında kılavuzluk etmiştir.

Halkevleri bayramlarında yapılan halk dansları gösterileri ve halk dansları yarışmalarına ilişkin çeşitli gazete ve dergi taramaları ile halk danslarının sahneleme

pratikleri incelenmiştir. Bu hususta Milliyet gazetesi ve Milliyet Sanat dergisinde yayımlanan gazete haberleri ve çeşitli makaleler çalışmada başat başvuru kaynakları olmuştur.

Cumhuriyet’le hız kazanan folklor çalışmaları içerisinde halk danslarına ilişkin derlemeler, araştırmalar ve incelemelerle ilgili çeşitli kaynak taramaları halk danslarının arşivlenmesinde önemli çalışmalardır. Bu hususta en temel kaynaklardan birinin Şerif Baykurt’un “Türkiye’de Folklor” (1976) adlı eseri temel kaynak olarak söylenebilir. Ayrıca topluluğun yönetmeliklerine ve kuruluş amaçlarına ulaşılması hususunda, resmî kaynaklar ve “Türk Folklor Araştırmaları” dergisi çalışmaya kaynaklık etmiştir.

1.4. LİTERATÜR DEĞERLENDİRMESİ

Halk danslarının sahnelenme pratikleri açısından Arzu Öztürkmen’in “Rakstan Oyuna: Türkiye’de Dansın Modern Halleri” (2016) ve “Türkiye’de Folklor ve Milliyetçilik” (2015) adlı eserleri ile Berna Kurt’un “Ulus’un Dansı: Türk Halk Oyunları Geleneğinin İcadı” (2017) adlı eserleri önemli kaynaklar arasında yer almaktadır.

Cumhuriyet’le beraber halkevlerinin önemli çalışma branşlarından biri haline gelen bu gelenek, halkevlerinin kapatılmasıyla kentlerde faaliyete geçen folklor ve turizm derneklerinin çalışmalarıyla da halkın bütünü tarafından kabul görerek önce “folklor”e sonra da “halk oyunları”na dönüşmüştür. Berna Kurt’un doktora tezinde (2012) belirttiği gibi, devletin halk dansları konusundaki hâkimiyetinin zayıflamasının başladığı 1950’li yıllarından sonra halk oyunları dernekleri ve okulların katıldıkları özel ve resmi yarışmalar çerçeveyi belirler hale gelmiştir.

Anadolu hareket geleneğinin derlenmesi ve incelenmesi bağlamında Kasım Ülgen’in (1944) “Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları”; Sadi Yaver Ataman’ın (1975) “100 Türk Halk Oyunu”; Metin And’ın (1965) “Türk Köylü Dansları”; Şerif Baykurt’un (1965) “Türk Halk Oyunları” adlı kitapları ile Murat Sönmez’in (2023) “Beden ve Hareket Antropolojisi Bağlamında Anadolu Halk Danslarının İncelenmesi”; Nihal Ökten’in (2002) “Türk Halk Oyunlarında Kullanılan Temel Hareketlerin Tespiti ve Anatomik İncelemesi” gibi araştırmalar alana katkı sunmuş önemli çalışmalardır.

Ayrıca, halk danslarının sahneleme pratikleri bağlamında Pelin Elcık'ın (2009) "Ekin Gösterileri Örneğinde Halk Danslarının Gösteri Danslarına Dönüştürülmesinde Sahne Etmenlerinden Yararlanma Biçimleri", Cüneyt Bekar'ın (1992) "Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Sistemleri ve Sahne Tekniklerinin Kullanımı"; Devlet Halk Dansları Topluluğunu odağına yerleştirmesi bağlamında Dila Toptaş Özdoğan'ın (2005) "Otuzuncu Yılında Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun Yapı ve İşleyiş Bakımından İncelenmesi" başlıklı tezleri ile; popülere kültüre bağlı olarak halk danslarının ticarileşmesinde önemli örnekler olarak *Sultans of the Dance* ve *Anadolu Ateşi* gibi örnekleri ele alması açısından Funda Bozkurt'un (2019) "Türkiye'de Halk Danslarının Ticarileştirilmesi"; Osman Hamdi Süzen'in (2018) "1950'lerden Günümüze Türk Halk Danslarının Popülerleşme Süreçleri"; Bedirhan Dehmen'in (2003) "Appropriations of Folk Dance at the Intersection of the National and the Global: Sultans of the Dance"; Füsün Aşkar'ın (2010) "Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: 'Anadolu Ateşi'" adlı tezler literatüre farklı yönlerden anlamlı katkılar sağlamıştır.

Türker Eroğlu'nun (2017) "Türkiye'deki Halk Oyunlarının Temel Özellikler, Tür ve Dağılım Bakımından İncelenmesi"; İlke Kızmaz'ın (2015) "Halk Danslarında Profesyonelleşme: Öncü bir Örnek Olarak Moiseyev Ekolü"; Eyüp Uzunkaya'nın (2016) "Türk Halk Danslarının Millileşme ve Sahnelenme Aşamasında Modernizasyon Çabaları ve Değişim Süreci" makaleleri de bu konu için değerli çalışmalardır.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. TÜRKİYE’DE HALK DANSLARI İÇİN KULLANILAN KAVRAMLAR

Oyun, oyun oynamak insanlık tarihi boyunca insanı hayata hazırlamada, insanın eğlenme ve dinî ritüellerinde neredeyse her yaş grubu için farklı bir işlev üstlenmiştir. Oyunun zamanla kazandığı işlevlerden biri dansa evrilmesi ve dansın temelini oluşturmasıdır. Avrupa’da halkın yaşamında eğlence ve dini ritüeller içerisinde kendisine yer bulan, bugün dans diye nitelendirilen oyuna dair ilk bilgilere İtalyan koreograf Domenico de Piacenza (1390-1470) tarafından yazılan dans ve koreografi içerikli *De Arte Saltandi et Choreas Ducendi* (Dans Etme ve Dans Yönetme) adlı çalışmasıyla ulaşılmaktadır. Bu çalışma, kayıtlara geçmiş ilk Avrupa dans rehberi olarak kabul edilmektedir. Saraylarda yapılan dans adımları “küçük zıplamalar, dönüşler ve reveranslardan” oluşmaktadır. Piacenza’nın çalışmasında 12 dans adımı açıklanmaktadır (Özdaloğlu, 2022, s.7).

Avrupa’da 14. ve 15. yüzyıllarda soyluların saraylarına giren ve beraberinde bir standartlaşmaya da sebep olan bu sürecin salon danslarının ve halk danslarının kendi mecrasında gelişmelerine yol açtığı düşünülmektedir. Soyluların ya da zenginlerin eğlence aracına dönüşen dansın zamanla beraberinde profesyonelliği getirdiği, profesyonelliğin de kuralların ortaya çıkmasını tetiklediği değerlendirilmektedir. Bu süreç ortaya çıkan ve standartlaşan hareket cümlelerinin aktarımıyla dans kurallarının temelini oluşturmuştur.

18. yüzyılda ortaya çıkan milliyetçilik akımının etkisiyle halk bilimi çalışmaları temelinde halk kültürüne yönelme önem kazanmış ve halk kültürünün önemli unsurlarından biri olan halk oyunları, kendi yerelinde ve kendi dinamikleri ile icra edilen bir oyun olmaktan çıkarak sahnelenen bir dansa evrilmiştir. Halkın eğlenme ve inanç ritüellerinde içe dönük bir oyun olarak oynanan halk oyunları ise zaman içerisinde sahnelenen, belirli sahne kuralları taşıyan ve dışa dönük bir halk dansı formu kazanmıştır.

Avrupa’daki bu gelişmeler, 20. yüzyılın başlarında Türk halk bilimi araştırmacılarının da odağında yer almış ve bu çerçevede çeşitli çalışmalar yapılmıştır. İlgili çalışmalarda halk danslarının tanımlanmasına ilişkin çeşitli kavramlar kullanılmıştır. İlk olarak

geleneksel terim olan *raks* kavramı görülmektedir. Cumhuriyet’le yaygınlık kazanan halk bilimi çalışmaları etkisiyle *folklor/folklor oynama*, sonrasında *oyun/halk oyunları* ve Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun kurulmasıyla *halk dansları* kavramları kullanılmıştır.

2.1.1. Raks

1900 yılında Rıza Tevfik Bölükbaşı tarafından “Nev-Sal-i Afiyet-Salnâme-i Tıbbi” adlı bir tıp yayınlığında yayımlanan “Memalik-i Osmaniye’de Raks ve Muhtelif Tarzlar” adlı makale halk dansları ile ilgili yapılan ilk çalışmalar arasında yer almaktadır. Bu makalede Balkanlar, Ege ve Karadeniz’in yerel dansları bir tür olarak ele alınıp incelenmiştir. Rıza Tevfik bu çalışmada bazı oyunları tasvir etmiş, belirli kültürleri ifade eden yerel oyunların olduğuna değinmiş ve bizdeki danslarla Avrupa’daki halk danslarını karşılaştırmıştır (Öztürkmen, 2016, ss.124-125). Rıza Tevfik’ten sonra raks kavramının Selim Sırrı Tarcan tarafından da kullanıldığı görülmektedir. Selim Sırrı’nın “Bedii Rakslar” çalışması ve “Tarcan Zeybeği”ni “millî raks” olarak ifade etmesi halk danslarının ilk olarak “raks” olarak ifade edildiğine işaret etmektedir.

Rıza Tevfik Bölükbaşı tarafından dansı karşılayacak biçimde kullanılan raks için İnanır (2013) Arapçada temel anlam olarak “hareket etme” anlamını içerdiğini ifade etmektedir. İnanır, taşıdığı “hareket etme” anlamının raksa sadece eğlenenlerin veya oyun oynayanların gösterdikleri hareketler için kullanılmadığı anlamını düşündürdüğünü ama zaman içerisinde “bir düzen içinde hareket etme” anlamı kazanmasından doğru da bugünkü dansla ilişkilendirilmesine sebep olduğuna değinmektedir (s.243).

Öztürkmen (2016) 16. yüzyıldan 19. yüzyılın başına kadar Osmanlılar’daki hareket sistemlerini “dinî törenlerdeki ritüel hareketler, daha çok şehir ortamında profesyonellerce icra edilen rakslar ve köylerde icra edilen halk oyunları” (s.68) biçiminde tasniflemektedir. Aynı zamanda Osmanlı ailesinin çocuklarının sünnet ya da evlilik törenlerini anlatan surnamelere ait minyatürlerden hareketle profesyonellerce yapılan rakslar için bağımsız ama bir düzen içinde hareket ederek icra edildiğine ilişkin bir değerlendirmede de bulunmaktadır (s.77).

Raksın kelime anlamındaki bir düzen içinde hareket etme anlamının Osmanlı döneminde daha çok profesyonellik içerdiği ancak Rıza Tevfik Bölükbaşı'nın "Memalik-i Osmaniye'de Raks ve Muhtelif Tarzlar" adlı makalesinde yerel danslar için de raks kavramını kullandığı görülmektedir. Bu tutumda uluslaşma hareketlerinin ve 20. yüzyılın başlarında yaygınlık kazanan halk kültürü/folklor faaliyetlerinin etkili olduğu düşünülmektedir. Zira Selim Sırrı Tarcan'ın 1920'li yıllarda yerel danslara ilişkin vurgu yapma noktasında raks yerine "milli raks" kavramını kullanmasında bu tutumun etkili olduğu da düşünülmektedir.

2.1.2. Folklor-Folklor Oynama

Folklor kavramı Türkiye'de uzun yıllar halk danslarını karşılayan bir sözcük olarak kullanılmıştır. Bunda Cumhuriyet'in ilk yıllarında yapılan derleme çalışmalarının etkisi olduğu düşünülmektedir. Folklor çalışması içerisinde Anadolu'ya giden derlemecilerin halk danslarını folklor derlemeleri içinde ayrı bir yerde konumlandırmamaları ve bir dönem ağırlıklı olarak halk dansları derlemeleri yapmalarının bu tercihte etkisi olmuştur.

Folklor kavramı, İngilizce halk kavramının karşılığı olan "folk" ve bilgi ya da bilim anlamı içeren "lore" sözcüklerinin birleşmesinden oluşmuştur. Türkçe Sözlük'te "1. Bir topluluğun kültür yaratılarının bütünü. 2. Halkbilim, 'halkiyat' 3. Halk oyunları" (Uç, vd., 1998) anlamlarını karşılayacak biçimlerde de kullanılan folklor, halk kültürü araştırmalarına kaynaklık eden bir bilim alanı olarak dünyada 19. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Halk bilgisi/bilimi olarak tanımlanan folklor, yaygın bir anlayış olarak sözlü gelenek içinde inceleme alanı yürütmüştür. Bu anlayışla da uzun yıllar halk olarak köylü ya da kırsal gruplara indirgenmiştir.

Alan Dundes, sözlü gelenekle sınırlandırılmış folklor kavramına da halk tanımına da karşı çıkmaktadır. Dundes'in sözlü gelenekle sınırlandırılmış folklorun folklor olmayandan ayrıldığı hususlar noktasında karşı çıktığı ilk unsur, folklor dışında yer alan materyallerin de sözlü olarak aktarılabilenidir. Dundes'in sözlü gelenekle sınırlandırılmış folklorla ikinci karşı çıktığı husus ise folklorun bazı biçimlerinin yazılı olarak da ifade edilebileceğidir. Dundes'in üçüncü karşı çıktığı husus ise folklorun vücut hareketlerine dayanan biçimlerinin sözlü olarak aktarılmasına gerek kalmadan

izlenerek ya da deneyimlenerek öğrenilebileceğidir; buna örnek olarak da halk dansları verilebilir (Dundes, 2005, ss.127-128).

Dundes (2005) sözlü gelenekle sınırlandırılmış folklorun köylü ya da kırsal grup düzeyine indirgenmiş halk kavramına itiraz eder. Dundes’a göre şehirde yaşayanların halk olmadığı ve dolayısıyla da şehirlinin folkloru olamayacağı anlayışı dar bir anlayıştır. Dundes, halk ve bilginin bir arada tanımlamanın mümkün olduğunu düşünmektedir. Halk, en az bir ortak unsur paylaşan bir grup insandır ve bu ortak unsurun ne olduğu önemli değildir (s.128).

Türkiye’de ise folklor/halk bilimini bilimsel bir kavram olarak ilk defa 1913 yılında Ziya Gökalp kullanmıştır. Daha sonra bu alanla ilgili Mehmet Fuat Köprülü ve Rıza Tevfik Bölükbaşı çeşitli makaleler kaleme almıştır. Baykurt’a göre Türkiye’de folklor çalışmaları Ziya Gökalp’ten önce Türkiye dışından bilim insanları tarafından başlatılmış ve ilk çalışmayı da 1887’de Macar İgnase Kunos yapmıştır (Baykurt, 1976, s.69).

Dünyada başlayan milliyetçilik hareketleri beraberinde millet oluşturma ve bu millete de kaynaklık eden bir kök bulma uğraşını beraberinde getirmiştir. Osmanlı Devleti’nin çok uluslu yapısının yarattığı milliyetçilik hareketlerinin bu yapıyı tehdit edeceği endişesinin Osmanlı aydınlarının bu alana geç yönelmesine neden olduğu düşünülmektedir. Osmanlı döneminde başlayan milliyetçilik hareketlerine bağlı ortaya çıkan Türkçülük hareketleri Ziya Gökalp’i etkilemiştir. Bu amaçla da folklor alanına yönelen Ziya Gökalp, 23 Temmuz 1913 tarihli Halka Doğru dergisinde “Halk Medeniyeti 1/Başlangıç” adlı makalesini kaleme almıştır. Bu makalede Gökalp, folklorun bir bilim dalı olduğunu belirtmiş ve Osmanlı Türkçesinde bu kavrama karşılık olarak “halkıyyat” kavramının kullanılacağını ifade etmiştir (Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988, s.72’ye atıf yapan Oğuz, 2007, s.18).

Ziya Gökalp’in “halkıyyat” olarak ifadelendirdiği folklor kavramını “folklor/folklore” olarak benimseyen ilk Osmanlı aydını Rıza Tevfik Bölükbaşı’dır. 1914’te Peyam gazetesinin edebî ekinde yayımladığı bu makalede Rıza Tevfik folklorla ilişkin değerlendirmelerde bulunur ve folklor için sözlülük vurgusu yapar. Öztürkmen (2015) Rıza Tevfik’in topluma ait atasözlerinin o milleti yazılan tarihî anlatılardan daha iyi

tanımladığı vurgusuna değinir. Rıza Tevfik'in üzerinde en çok durduğu folklor türünün atasözleri olmasını da bu ilgiye bağlar (ss.32-34).

Baykurt (1976) folklor kavramının halk bilgisini incelediğini, araştırdığını, derlediğini ve elde ettiği verileri de kendi çerçevesinden değerlendirdiğini ifade eder. Halk bilgisinin ve kendine özgü olma halinin ise her toplumda farklılık göstermesinden kaynaklı folklorun tanımını etkilediğini ve literatürde bu alana ilişkin bir çeşitlilik olduğunu belirtir (ss.20-24). Baykurt, Türkiye'de başlayan folklor çalışmalarının 1913 yılından 1932 yılına kadar uzanan süreçte folklorun genel bir çerçeveye sahip olduğunu ancak 1932 yılında halkevlerinin açılışıyla halk müziği ve halk danslarının ön plana geçtiğini belirtir.

Halkevlerinde kurulan halk dansları toplulukları, illerde düzenlenen şenlikler ve daha sonrasında üniversiteli öğrencilerin şehirlerde yer aldıkları gruplar halk dansları ile folklorun iç içe geçmesine ve hatta folklor oynama, folklorcu, folklor ekibi gibi kavramların oluşmasına neden olmuştur. Bugün bu kavram her ne kadar literatürde geçerliliğini yitirmiş gibi görünse de Anadolu'da hâlâ halk dansları folklor olarak kullanılmaktadır.

2.1.3. Oyun-Halk Oyunları

Öztürkmen (2016), son yıllarda ortaya çıkan melez formlar dışında neredeyse Cumhuriyet tarihi boyunca “oynama”nın kırsal alanlarda ya da kentleşmemiş nüfus içerisinde “geleneksel eğlenme” biçiminin hareket alanını temsil ettiğini ifade eder (s.10). Dans etmekle, oynamak sözcüklerinin kullanım zamanı, yeri ya da durumu düşünüldüğünde oynamanın yerel danslara, dans etmenin ise Avrupaî danslara gönderme yaptığı ve neredeyse köylü ya da kentli fark etmeksizin herkesçe aynı anlaşıldığı görülür. Bir düğünün başında eşlerle yapılan dans için “Haydi dans edelim!” denirken; halay, misket gibi yerel danslarda cümle “Haydi oynayalım”a evrilir.

Oyun kavramı kullanıldığı anlamlar çerçevesinde değerlendirildiğinde bu kavrama ait birden fazla tanımla karşılaşmak mümkündür. Türkçe Sözlük'te oyunun tanımı “yetenek ve zekâ geliştirici, belli kuralları olan, iyi vakit geçirmeye yarayan eğlence” (Güncel Türkçe Sözlük, 2024) biçiminde tariflenmektedir.

Schiller (1990) oyunu doğuştan gelen bir güdü ve insanın en önemli bir eylemi olarak tanımlamaktadır. Ona göre insan ancak insan olduğu zaman oynamakta, oyun oynadığında ise tam insan olmaktadır (s.76). Schiller'in oyunu sadece insana özgü bir güdü, eylem olarak tanımlaması karşısında Huizinga (2015) ise oyunun sadece insana özgü bir eylem olmadığını ve oyun eylemine ne sadece içgüdüsel ne de sadece zihinsel olarak bakılması gerektiğini vurgular. "Homo Ludens" adlı kitabında oyuna ilişkin geniş değerlendirmelerde bulunan Huizinga, oyunun kültürden çok daha eskilere dayandığını, hatta toplumu ve kültürü şekillendirenin oyun olduğunu ifade etmektedir (ss.16- 24). Bellah'a göreyse oyun çocukluğun önemli özelliklerinden biridir. Bellah, "Yetişkin çalışır, çocuk oynar" değerlendirmesinde bulunurken çocuğun yetişkinliğe kadar geçirdiği sürede oynadığı oyunlarla gerçeği kıyasladığını öne sürer (Bellah'a atıf yapan Bulut, 2015, s.178).

Nitekim yaygın kullanımıyla ritüel, kutsalla özdeşleştirilse de araştırmacılar uzun süredir seküler ritüel kavramını tartışmakta ve kutsalla seküler arasındaki duvarın tıpkı çalışmak ve oyun arasında olduğu gibi hem son derece geçirgen hem de kültüre özgü olduğunu düşünmektedir (Schechner, 2015, s.258). İnsanla ilgili bütün üretimlerin kaynağını oluşturan oyunlar bugünkü sanatsal formların temelini oluşturmaktadır. Bu sanat formlarından biri de dandır; hatta dans kavramı Türkçede oyun kavramı içinde kullanılmaktadır. Zamanla çeşitli etkileşimlerle Arapçadan geçen "raks" daha sonra da Fransızcadan geçen "dans" kavramının kullanılmasıyla oyun-dans (ya da raks) ikilemi oluşmuş bu da birtakım tartışmaları beraberinde getirmiştir.

Türkçe'deki oyun sözcüğünün etimolojisine bakıldığında ise oyun sözcüğünün dinî ritüellerle ilgisi, oradan da sanat formlarına evrilmesini gözlemlenebilir. Babaoğlu (1988) Doğu Türkistan Türklerinin Yakutlar gibi erkek şamana "oyun", kadın şamana ise "udagan" dediklerinden bahsetmektedir (s.47). Ayrıca, Metin And (2016) Türkistan'da şaman töreninin tamamına oyun dendiğini belirtir. Şamanın törenlerde dans etmesi, sesler çıkarması ve çeşitli ritimlerle müzik ve mimikleriyle taklitler yapması günümüzde tiyatro, dans ve çeşitli seyirlik oyunlarının oyun sözcüğüyle tariflenmesine kaynaklık etmektedir (s.37).

Oyun üzerine pek çok tanımlama ve değerlendirme yapıldığı ancak bunların içinde sınırları çizilmiş, ortak bir tanımın bulunmadığı görülmektedir. Oyun tanımının pek

çok alanı içermesi de bugün halk dansları olarak kullanılan kavrama uzun bir dönem ve hatta halk arasında hâlâ halk oyunu denmesine neden olmuştur. Türkçe Sözlük'te yer alan oyunun verili tanımından hareketle halk dansları, tanımın neredeyse tamamına karşılık gelmektedir. Bununla beraber halk oyunları kavramını halk danslarına karşılık gelecek biçimde kullanmanın birtakım problemlere sebep olduğu da düşünülmektedir. Çünkü halk oyunları dendiğinde sadece dans düşünülmemekte beştaş, körebe, birdirbir gibi çocuk oyunları, koç katımı, saya gezme, çiğdem oyunu gibi seyirlik oyunlar da akla gelmektedir.

2.1.4. Dans-Halk Dansları

Öztürkmen (2016), dans sözcüğünün Türkçede “modern bağlamda icra edilen dans türleriyle ilişkilendirildiği”ni ifade eder (s.37). Öztürkmen'e göre, 1720 yılında Paris'e büyükelçi olarak atanan Yirmisekiz Mehmet Çelebi, burada kaldığı 11 ayın sonunda sunduğu raporunda Fransız sarayındaki soyluların ve hatta kralın bile dans ettiğini ifade eder. Kralı eğlendirmek için dans edenler yerine kralın dansını yadırgayan Yirmisekiz Mehmet Çelebi için bu durumun anlaşılmasız ve hayrete düşürücü olmasının nedeni, Batılı ve Osmanlı bağlamlarında dansın farklı dinamiklerle ilişkilendirilmesinin en öz göstergelerinden biridir (ss.10-11). Nitekim Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin raporunda ifade edilen dans sözcüğü Türkçe'ye Fransızca'daki “danse” sözcüğünden alıntılanmıştır (Nişanyan, 2022).

Dans tarihi çalışmalarına bakıldığında tarihsel olarak dansın 16. yüzyıl sonlarından itibaren Avrupa saraylarında sergilenen dans çalışmalarıyla başlatıldığı görülmektedir. Dansın tarihi ele alındığında evrensel nitelikte özelliklere sahip olduğu iddia edilen bale, bütün sahne danslarının temeli olarak sunulmakta ve bir tür olarak da balenin geçirdiği dönüşüm merkeze alınmaktadır. Balenin tarihinin bütün dansların tarihi olarak sunulması ve Batı kaynaklı sahne danslarının tarihsel gelişimi dansın icracılarını da belirlemekte ve ünlü sanatçılar, koreograflar, empresaryolar merkezde yer almaktadır. Sanatçı olarak kabul edilmeyen sıradan insanların icra ettiği halk dansları, sosyal danslar gibi dansların icracıları ise merkezin dışında tutulmaktadır (Kurt, 2013, ss.139-140).

Dans ve oyun kavramına ilişkin oluşan kafa karışıklığının temelinde dansın tanımlanmasındaki Batı ya da Avrupa merkezilik bakış açısının yattığı

düşünülmektedir. Andrée Grau “Myths of Origin” adlı makalesinde bu gizli hiyerarşinin kaynağını dansın “tek” bir tarih üzerinden anlatılması olarak değerlendirmiştir. Her türlü dansın kendi tarihselliği ve anlamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini ifade eden Grau, ayrıca, halklara özgü danslar için kullanılan “etnik dans” tanımını sorunlu bulmakta ve bunun temelinde Batıların dansıyla ötekilerin dansını ayırma çabasının yattığını düşünmekteydi (Grau, 1998 s.197’ye atıf yapan Kurt, 2013, s.142).

2.2. POSTMODERN YÖNELİMLER: HALK DANSLARINDA STANDARTLAŞMA VE MELEZLEŞME

Toynbee’nin *A Study of History* kitabında 1939 yılında ilk kez adı geçen postmodernizm, 1950’lerden sonra kullanılmaya başlanmış, 1980’lerin başlarından itibaren de yaygınlık kazanmıştır (Erinç, 1994, s.31). Birçok araştırmacı tarafından hangi anlamı içermesi isteniyorsa o anlamda kullanılmakla eleştirilen postmodernizm, bu sebeple tam olarak tanımlanmış bir kavram değildir (Berger, 2018, s.110). Genellikle kavrama ilişkin değerlendirmeler yapılırken ikili bir tutumun varlığı gözlemlenmektedir. İlki Keller ve Habermas’ta olduğu gibi postmodernizmin 1968 yenilgisinin sonucu olarak geriye dönüş, yeni muhafazakâr bir tepki, nostaljiyle var olanın eklemleştirilmesine dayalı toplumsal ve kültürel bir teori olarak ele alınmasıdır. Bu bakış açısı modernist bir tavırla postmodernizmi incelemektedir. İkincisi ise, Lyotard’da olduğu gibi mutlak anlamda modernin bir parçası ve modernliğin sona erdiği an değil, onun doğuş anı olarak ele alınmasıdır. Ona göre postmodernizm, basitçe yeni muhafazakârlık veya neoliberalizm değildir. Ayrıca modernizmin reddi veya tersi değil, hele mutlak anlamında ötesi hiç değildir (Sallan ve Boybeyi, 1994, s.313).

Postmodernizme dair bu ikili tutuma rağmen tanımlamalarda ortak nokta modernizmin merkezde konumlanmasıyla ilgilidir. Postmodernizm, modernizmi reddederken de ona eklenirken de onun ayrılmaz bir parçası gibidir. Bu sebeple de kendini tanımlarken modernizmden doğru tanımlar. Modernizmin bütün değerlerine şüphe duyarak işe başlayan postmodernizm modern bilgiye ve bilince karşı geliştirdiği eleştirel tutumla da kendini açıklar (Narlı, 2009, s.123). Modernitenin elit kültür ya da kitle kültürü temeline indirgediği hiyerarşik bir sanat anlayışını reddeder ve bunların

hepsinin sadece sanat olduğunu ve herhangi birinin de diğeri kadar iyi olabileceğini söyler. Aslında böylelikle sanatta orijinalliğın de önemli olmadığını vurgular (Berger, 2018, s.111).

Postmodernizmin başlıca amacı seçkinci ve ulaşılmaz olmaya son vermektir. Bunun için de iletişim kurmaya uygun bir sanat anlayışının sadelik, bütünlük, gerçeklik ve anlaşılabilirliğiyle yeniden hoşla gideceğini ve alımlayanı yapıta yaklaştıracığını; yazarının da kendi yapıtında kendini bulmasını sağlayacağını düşünür (Chevassus, 2011, s.21). Postmodernizmde belirgin olan diğere önemli özellik ise zaman kavramını ele alış biçiminde kendini göstermektedir. Postmodernizmde zaman, alışlageldik zaman algısının dışındadır; her şey geçmişte ya da gelecekte değil şimdide olmaktadır. (Erdemir, 2011, s.25).

Postmodern sanatın ya da anlatının ne olduğu hakkında söylenmesi gereken bir diğere özellik ise postmodern anlatının yeni teknikler bulma amacı taşımadan geleneksel ya da modern anlatıların tekniklerinden bir şeyler alma eğilimi taşımasıdır (Erdemir, 2011, s.24). Postmodernist sanatta stiller, türler ve tutumlar birbirine eklenerek biçim bulanıklaştırılır ya da çeşitlenir. Kurgu olanla olmayanın, düz ya da ironik duruşun, şiddet ya da komiklik içeren duygu durumunun, yüksek ya da alçak kültürel düzeylerin yan yana kullanıldığı eklektik bir görüntü çıkarır ortaya (Berger, 2018, s.110). Bu yapı özgünlük, nitelik, üslup gibi seçkin nitelikler taşımayan, “kitsch, karışık, kaos” içeren eserlerin oluşturduğu kuralsız bir yapıdır (Şahin, 2012, s.92).

21. yüzyıl sanat pratiklerinde sıklıkla başvurulanan postmodernist yaklaşımlar, yapı bozum ya da kolaj gibi tekniklerle sanat yapıtının kimi zaman anlamından ya da maddesel yapısından uzaklaşarak yeni bir anlam ifade etmesini kimi zaman da kendine özgün yapısını kaybederek araçsallaşmasını beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda Türkiye ekseninde ele alındığında, DHDT’nin 2010 yılından sonra sergilediği kimi dans performanslarının benzer bir yaklaşımla örüntülendiği ve sergilendiği söylenebilir.

“1915 Bir Hilâl Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” gösterilerinin ve kurumun sanat yönetmeni Yıldız Çankaya, “TRT Türk: Günaydın Hayat” (2024) adlı programda söz konusu çalışmaların teknolojik çağın gereklerine uygun olarak multidisipliner eserler olduğunu belirtmektedir. Aynı programda sunucunun sorusu üzerine içinde

film, dış ses gibi teknikler kullandığını, dans, film, tiyatro gibi bir ayırıştırmaya gidilmediğini, ne gerekiyorsa onun yer aldığını, bu yüzden de gösterilerin birçok sanat dalının birleşimi olarak yenilikçi bir akım olduğunu ifade etmektedir. Hem sanat yönetmeni Yıldız Çankaya'nın bu açıklaması hem de DHDT'nin 2010'lu yıllardan itibaren sahneleme pratikleri, topluluğun 1990'lı yılların sonunda ortaya çıkan ve kültür endüstrisi içinde kendine pazar alanı bulan büyük dans topluluklarının yapısından etkilenildiğini düşündürmektedir.

Aynı zamanda DHDT'nin, postmodernizmin modern anlatıların tekniklerinden bir şeyler alma eğilimi olarak değerlendireceğimiz, farklı dans stillerini bir arada kullanması, farklı sanat türlerini aynı gösteri içinde kurgulaması gibi hususlar her ne kadar çeşitlilik gibi görünse de bu tutum, biçimi bulanıklaştırmaktadır. Bu iki gösteride de postmodernist yaklaşım olarak ifade edilebilecek olan, yapı bozum ya da kolaj gibi tekniklerin sıklıkla kullanılması, gösterilerin özellikle halk dansları açısından değerlendirdiğimiz bölümlerinde kimi zaman anlamından ya da maddesel yapısından uzaklaşılmasına kimi zaman da kendine özgün yapısını kaybederek araçsallaşmasına yol açtığı söylenebilir.

Postmodern bir yaklaşımla inşa edilmeye çalışılan DHDT'nin özellikle 2010 yılından sonraki performanslarında dikkat çeken belirgin unsurlar olarak standartlaşma ve melezleşme öne çıkmaktadır. Nitekim araçsal bir işleve bürünen ve sanat yapıtının biricikliğini ortadan kaldıran bahsi geçen örnekler, dünyaya paralel bir biçimde Türkiye'de de değişen ekonomik yönelimlerin ve siyasî tercihlerin birer yansıması olarak görülebilir.

2.2.1. Standartlaşma

18. yüzyılda çok uluslu imparatorlukların dağılması ve 19. yüzyılda Sanayi Devrimi'nin gerçekleşerek ulus devlerin sınırlarının çizilmeye başlaması, dünyada üretim ilişkilerinin de değişimini beraberinde getirmiştir. Kapitalist üretim düzeninin belirgin bir biçimde ülkelerin ekonomik varoluşlarıyla ilişkilendirilmesi ve artı üretimin devlet tekelinde bulunması aynı zamanda 20. yüzyılın siyasî tarihini de şekillendirmiş ve Rusya'da gerçekleşen Bolşevik Devrim, dünya tarihinin seyrini değiştirmiştir. Tüm bu siyasî yönelimler, hem düşün sahasında çeşitli fikirlerin

doğmasını beraberinde getirmiş hem de sanatın kimi zaman bir propaganda kimi zaman da bir temsiliyet vasfını üstlenmesine ortam hazırlamıştır.

Kapitalizmin ana kollarından birisi olarak kitlelerin eş zamanlı olarak ekonomik ve ideolojik olarak sömürsünü teşkil eden kitle kültürü; kapitalizmin ekonomik devamlılığının sağlanmasına katkı sunmasının yanı sıra aynı zamanda ideolojik bir denetim aracıdır (Bennett, 2018, s.36). Bu noktada, sanatın kitle kültürünün bir parçası olarak işlev gördüğü ve dansın da bu çerçevede şekillendirildiği söylenebilir. Nitekim ulus devletlerin standartlaşma çabalarının bir çıktısı olarak kültür endüstrisi ile eklemlendikleri, bu çerçevede sözlü kültüre dair pratikleri sanat adı altında biçimlendirdikleri ve hatta standartlaştırdıkları ifade edilebilir. Nitekim sanat kavramının geçmişine bakıldığında da bugünkü ifade ettiği anlamıyla çok köklü bir geçmişi bulunmamaktadır.

Bugün güzel sanat denilen ve genellikle sanat olarak çevrilen kavramın antik Yunan'da hiçbir karşılığının bulunmadığı ve “*techne*” kelimesinin Romalıların ars'ı gibi günümüzde zanaat olarak görülen meslekleri kapsadığını söyleyen Shiner'a (2017, s.47) göre sanat, iki yüz yıllık geçmişi olan bir Avrupa icadıdır. Her ne kadar kendi içsel ancak genel ilkeleriyle, soyut ve büyük harflerle Sanat'ın ilk önce ne zaman ve nerede ortaya çıktığı söylenemese de bu kavram 1830'lu yıllarda iyice yerleşmiştir. (Williams, 1976, s.33'e atıf yapan Shiner, 2017, s.270). Sanatın Avrupa eksenli bir tasviri olmasından hareketle sözü edilen 1830 yılında, Avrupa tarihi açısından önemli bir değişim olarak görülebilecek Temmuz Devrimi'yle Fransa'da Bourbon Hanedanlığı'nın sona ererek liberal bir monarşik düzene geçilmesi dikkate değerdir. Nitekim Sanayi Devrimi'nin de bu dönemde gerçekleşmesi, üretim ilişkilerinin farklılaşması gibi etmenler sanata atfedilen anlamın da değişimini ve sanatın araçsal bir konuma yerleşmesini beraberinde getirmiştir.

2.2.2. Melezleşme

Latince “hibrida” kavramına karşılık gelen “melez” sözcüğü, “karıştırılmış bir şey” anlamını taşımaktadır. “İki farklı türün bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir tür” biçiminde de tanımlanabilecek sözcük, tür bağlamından hareket edildiğinde daha çok biyoloji içerisinde kullanılmış ve zamanla farklı alanlarda yeni anlamlar kazanmıştır. Halk arasında farklı etnik yapıya ya da farklı ten rengine sahip bireylerden doğan

çocuklar için de kullanılan kavram (Selçuk, 2017, s.60) sosyal bilim disiplininde de karşılık bulmuş ve postmodern çalışmalarda belirgin bir görünürlük kazanmıştır.

Standardizasyon kazanan sanat yapıtının melezleşme sürecinde ise geleneğin yeniden icadı söz konusu olmuştur. Ulus devletlerin inşası süreçlerinde Arslan'ın ifade ettiği üzere milletin tarih öncesine dayanan doğal bir gerçeklik olduğu savını ileri süren kökenci millet anlayışının toplumda yaygın bir biçimde kabulü (Arslan, 2017, s.396), geleneğin de yeniden icadını beraberinde getirmiştir.

İcat edilmiş gelenek kavramı; icat edilmiş, inşa edilmiş ve formal düzlemde kurumsallaşmış gelenekleri olduğu kadar kolayca izi sürülemeyecek bir şekilde kısa ve belirlenebilir bir zaman diliminde – belki de birkaç yılda – ortaya çıkmış ve büyük bir hızla yeşermiş gelenekleri de kapsamaktadır (Hobsbawn ve Ranger, 2013, s.2). Bu kavram, sanat pratikleri bağlamında değerlendirildiğinde postmodern sanatsal yönelimlerin esasında, köktenci millet anlayışına dayandırılmaya çalışılmakla birlikte “icat edilmiş” birer araç vasfıyla melezleşmiş bir performansa dönüştürüldükleri söylenebilir.

Etnokoreolog Andriy Nahachewsky'nin geleneği işaret eder bir noktadan tanımladığı ve kendiliğindenlik atfettiği katılımcı dansın bir gösteri dansına dönüşmesi süreci, bu yanıyla Anadolu hareket geleneği açısından pek çok melezleşme sürecine de işaret etmektedir. Hobsbawn'ın da belirttiği üzere, ortaya çıkan bu melezleşme süreçleri her seferinde bir gelenek iddiasında da bulunmuştur. Anadolu hareket geleneğinin ilk sahneleme pratiği olan “Tarcan Zeybeği”nden başlayan, Zehra Alagöz'ün halkevleri bayramlarında sergilenmek üzere farklı yöreleri bir arada oynamaya dayalı “potpuri” anlayışıyla ve sonrasında çeşitli halk oyunları yarışmalarıyla devam eden ve DHDT'nin 1975'te kurulduğu andan bugüne kadar olan sürece bakıldığında bu gelenek iddialarını görmek mümkündür.

Bunun yanında, katılımcı dansın gösteri dansına dönüşme sürecinde bir standardizasyonun ve beraberinde melezleşmenin oluşmasını kaçınılmaz kıldığı görülmektedir. Kurulduğu 1975'ten 2000'li yıllara kadar DHDT'nin hem Anadolu hareket geleneğine bir hareket notasyonu oluşturma anlamında hem de kaçınılmaz olarak ortaya çıkan melezleşmeye sınır oluşturma yönünden bir çaba içinde hareket ettiği söylenebilir. Ancak, 2010'dan başlayarak özellikle “1915 Bir Hilal Uğruna” ve

“1919 Bitmeyen Yolculuk” gibi sahneleme pratiklerine bakıldığında hem hareket notasyonlarında çeşitli değişimlere gidildiği hem de bale, akrobasi, modern dans adımlarıyla halk danslarını sahneye taşıyarak melez bir gösteri formu oluşturulduğu söylenebilir.

2.3. ETNOKOREOLOJİ

İnsanı biyolojik bir varlık olarak değil bir kültür yaratıcısı olarak yaratıp inceleyen ve Yunanca anlamıyla *ethno* (halk) ve *logic* (bilim) köklerinin birleşmesiyle oluşan etnoloji disiplini, etnografyanın maddi ve manevi araştırmalarından yararlanarak çeşitli kültürler arasında karşılaştırma yapmakta ve insanlığın kültür tarihini aydınlatmaya çalışmaktadır (Örnek, 1971, ss.80-81).

Etno ön ekiyle oluşturulan bileşik sözcükler, alan, tavır ya da etkinliğin belirgin özelliklerini özel bir kültüre borçlu olduklarını ya da kültürel faktörleri dikkate aldıklarını anlatır (Auge ve Colleyn, 2005, ss.28-29). *Koreoloji* ise insan hareketlerinin bilimsel ve estetik olarak incelenerek hareket notasyon sistemiyle yazılmasıdır. Fakat bu terminolojik temelin ötesinde etnokoreoloji, dansı inceleyen disiplindir. Antropoloji ve etnomüzikoloji gibi alanlardan da faydalanarak insanların neden dans ettiğini ve bunun ne anlama geldiğini anlamaya yönelik nispeten yeni bir yaklaşımı temsil etmektedir. Etnokoreoloji sadece dans biçimlerinin incelenmesi veya kataloglanması ile ilgilenmez; aynı zamanda belirli bir topluluğun sosyal etkinliklerinde yer alan bir unsur olarak veya onun kültürel tarihi içerisinde dansı anlamlandırma girişimini de içerir.

Dans alanına dair araştırmalarıyla öne çıkan Berna Kurt, sahneleme pratikleriyle ilgili olarak, sahneye taşınan hareket malzemesinin geleneksel bir içeriği olabileceğini yani Türkçede “halk oyunu” ya da “halk dansı” olarak tanımlanan hareket geleneklerinin de sahnelenebileceğini belirtir. Etnokoreolog Nahachewsky ise sosyal ortamlarda spontan/kendiliğinden/içinden geldiği gibi icra edildiği varsayılan bu tür dansları “katılımcı danslar” (*participatory dances*) olarak tanımlar. Doğal ortamlarda, kuşaktan kuşağa aktarılarak kendiliğinden öğrenilen danslar olarak tarif ettiği bu dansları, sahneye uyarlanıp, bir çeşit “gösteri dansı”na (*presentational dance*) dönüşen danslardan ayırır (Nahachewsky, 1995 atıf yapan Kurt, 2013). Bunun yanında Metin And ise Nahachewsky’nin katılımcı dans olarak tariflediği dans yerine “dansçının

kendi eğlenmesi için yaptığı dans”, gösteri dansı olarak tariflediği dans yerine ise “seyredilmek için yapılan dans” kavramlarını kullanmıştır (And, 1977, s.15).

Bu noktada gelenek içerisinde dansçının kendi eğlenmesi için yaptığı katılımcı dansın seyredilmek için yapılan gösteri dansına dönüşmesi yani etnik temelli dansların hareket notasyonuna nasıl dönüştürülmesi gerektiği tartışmaları kaçınılmazdır. 1920’li yıllarda Selim Sırrı Tarcan’ın “Tarcan Zeybeği”nden başlayarak bugün yüz yılı aşkın bir tarihsel süreç içerisinde Anadolu hareket geleneğine çeşitli müdahaleler yapılmıştır. Bu müdahalelerden en fazla tanık olunan değişiklikleri Berna Kurt (2022, s.1) şöyle sıralamaktadır:

- “1. Hareketlerin kalabalık dans grupları tarafından senkronize bir şekilde icra etmesini sağlamak üzere standartlaştırılması;
2. Hareketlerin zarifleştirilerek/inceltilerek stilize ya da ‘terbiye’ edilmesi;
3. Eğer gösteri formu gerekli kılıyorsa, hikâye, oyunculuk müzik, kostüm, ışık vd. çalışmaları doğrultusunda hareketlerde de yeni düzenlemeler yapılması”.

Anadolu hareket geleneğini bir gösteri dansına dönüştürme bakımından DHDT’nin hareket notasyonları, kurulduğu 1975 yılından itibaren 2000’li yıllara kadar pek çok halk oyunu topluluğunu etkilemiş ve bu çerçevede bir model oluşturmuştur. Ancak 90’ların sonunda ortaya çıkan *Sultan’s of the Dance* ve devamında *Anadolu Ateşi* gibi toplulukların yarattığı etki ile bu formlarda değişimler, belirgin melezleşmeler gerçekleşmiş, hatta bu durum DHDT’nin kendisini de etkilemiştir.

3. HALK DANSLARININ ARAŞTIRILMASI VE SAHNELENMESİ ÇALIŞMALARI

3.1. RIZA TEVFİK BÖLÜKBAŞI VE “MEMÂLİK-İ OSMÂNİYE’DE RAKS VE MUHTELİF TARZLAR” MAKALESİ

Halk dansları alanında yapılan ilk çalışma, ulaşılabilen kayıtlara göre Rıza Tevfik Bölükbaşı’na aittir. 1900 yılında Rıza Tevfik Bölükbaşı’nın kaleme aldığı “Memâlik-i Osmâniye’de Raks ve Muhtelif Tarzlar” adlı makalede Balkanlar, Ege ve Karadeniz’de icra edilen yerel danslar birer tür olarak değerlendirilmiş ve bu çerçevede ele alınmıştır. Bölükbaşı makalesinde, halk danslarının da folklor içerisinde değerlendirilmesi gerektiği tezini ileri sürmüştür. Öztürkmen’e (2015, s.42) göre bu yaklaşım diğer türlerle karşılaştırıldığında Avrupa’dan daha önce tespit edilmiş bir yaklaşımdır ve dönemi içinde oldukça ilericidir.

Bölükbaşı, söz konusu makalede “dansın fizyolojik nedenleri, Osmanlıda dans ve çeşitleri, resmî törenler ile zeybek danslarını” incelemiştir. Bölükbaşı’na göre, ilkelde dans oldukça büyük bir öneme sahiptir; ancak uygarlığın gelişmesi ile birlikte danstaki anlam da kaybolmuştur. Dans, “düzenlenmiş birtakım hareket dizgeleri” olarak değişim göstermiştir. Bu değişimle artık danstaki amaç, ilkel toplumlardaki amacından farklılaşmış, estetik hareketlere ve birtakım tavırlara indirgenmiştir. Bölükbaşı, dansa ilişkin bu saptamalardan sonra Osmanlılar’da var olan dansları ele almış ve bu danslardaki tarzın ve şeklin “ırkla, milliyetle, bir milletin âdetleri”yle sıkı bir ilişkide olduğunu belirtmiştir. “Hora” ve “Zeybek” örnekleri üzerinden değerlendirme yapan Bölükbaşı, hora olarak yapılan dansların genellikle Rumlara, coğrafya olarak da adalara ve sahil bölgelerine ait olduğunu ifade etmiştir. Bütün horaların genel karakteristik bakımından aynılık gösterdiğini ancak milliyetler üzerinden bakıldığında danslarda kesin farklılıkların gözlemlendiği tespitinde bulunmuştur. Farklıların kaynağı olarak icrayı işaret eden Bölükbaşı’na göre kaynaşma yaşayan milletlerde de aynı danslar farklı icra edilmektedir. Bu iddiasını Gelibolu örneğinde somutlaştıran Bölükbaşı, Gelibolu’da Rumların Türkler gibi zeybek oynamadığını Türklerin de Adalılar gibi hora oynamadığını ifade etmektedir. Makalenin son kısmında uzun bir zeybek dansı değerlendirmesi yapan Bölükbaşı, zeybek ile vals arasında bir karşılaştırma yapmış, zeybeğin erkeksi bir tavrı olduğunu

belirtmiş ve henüz salonlarda sergilenecek bir inceliğe sahip olmadığı tezini ileri sürmüştür (Kurt, 2017, ss.24-25).

Bölükbaşı'nın bu makalesi, Anadolu hareket geleneğinin sahneye uyarlama pratikleri açısından hem ilk olması hem de halk danslarını folklorun içinde değerlendirmek gerektiği tezi açısından dönemi açısından oldukça önem taşımaktadır. Bölükbaşı, Anadolu hareket geleneğini bir salon dansına dönüştürme aşamasında öncelikle bölge/coğrafya icralarına yönelik değerlendirmelerde bulunmuş ve salon dansı anlamında “raks” kavramını kullanmıştır.

3.2. İLK SAHNELEME PRATİĞİ “TARCAN ZEYBEĞİ”

İsveç'e beden terbiyesi eğitimi almak için gönderilen Selim Sırrı Tarcan, İsveç'te bulunduğu yıllarda Batılı dans icralarından çok etkilenir. Burada gördüğü açık hava halk kültürü müzelerinde müze ziyaretçilerine sergilenen halk türkülerinin ve yerel dansların Tarcan'a İsveç halkının çok güçlü olduğunu ifade ettiği millî duygularını harekete geçirmede önemli katkılar sağladığını düşündürür (Kurt, 2017, s.27). Bunun yanında Tarcan'ı etkileyen başka bir durum ise 1913'te Uluslararası Fiziksel Eğitim Kongresi'nde seyrettiği Isadora Duncan'dır. Tarcan, Isadora Duncan'ın öğrencileriyle birlikte müziksiz olarak icra ettiği danslardan çok etkilenir. Katılımcıların da kendi danslarını sergilediği bu kongrede Selim Sırrı Tarcan da Aydın zeybeğini icra eder; bu icranın çok beğenilmesi ve tekrarının istenmesi üzerine Tarcan, zeybeği aynı biçimde gerçekleştiremez.

Selim Sırrı Tarcan'ın Avrupa ziyaretinde dansların sergilenmesinde fark ettiği esas hususun daha sonra halk danslarının sahnelenme pratiklerindeki temel probleme dönüştüğü düşünülmektedir. Tarcan'ın Fransa'da Isadora Duncan'ın atölye çalışmasında fark ettiği husus, izlediği dans örneklerinde tekrara dayalı hareket cümlelerinin kendi dansında olmadığına yöneliktir. Bu sayede dansın öğretim ve sergilenme açısından problemlili oluşu onu bu kriterlerden yola çıkarak “Tarcan Zeybeği”ni oluşturmaya yöneltmiştir.

Tarcan, ülkeye döndükten sonra bu düşüncesini gerçekleştirmek için harekete geçer. Aynı zamanda beden terbiyecisi olarak Osmanlı ordusuna subay yetiştirmek için İstanbul'da görevine başlar. Bu görevde bulunduğu esnada bir yandan da kafasındaki

fikirleri gerçekleştirmek için Sultan Reşat'ın Ma'îyyet-i Seniyye Bölüğü'nden altı askerle kendi evinde çalışmalara başlar. Aydınlı, Ödemişli, Kilizmanlı (İzmir, Güzelbahçe) ve Bursalı erler, kendi zeybeklerini Tarcan'a gösterdiklerinde Tarcan adım atışlarının, kol sallayışlarının, sıçrayışlarının ve diz çöküşlerinin birbirine benzemediğini kendilerine sorduğunda şu cevabı alır: “Çalımımıza nasıl gelirse öyle oynarız. Bu tulû'attır, nizâma girmez.” (Tarcan 1948'e atıf yapan Çapan, 2002, s.9).

Erlerin doğaçlama olarak oynadığı ve bir düzene girmeyeceğini ifade ettiği bu çalışmalarını daha fazla sürdüremez ve 1911'de “Osmanlı Mektepleri Terbiye-i Bedeniyye Müfettişliği”ne atanır. Bu görev dolayısıyla Anadolu'nun pek çok yöresini dolaşan Tarcan, zeybek oyunlarıyla ilgili derleme çalışmaları da yapar. Tarcan, gittiği her yerde zeybeği en iyi oynayanlardan yüzden fazla zeybek oyunu izlediğini, beş-on zeybek şarkısı ve birkaç türlü de zeybek raksı öğrendiğini ifade etmektedir (Çapan, 2002, s.9)

Tarcan, 1916 yılında bütün bu derleme ve biriktirme süreçlerinin sonucunda bir zeybek koreografisi yapmaya karar verir. İlk önce Sarı Zeybek türküsünü seçtiğini ve birtakım düzenlemeler yaptığını belirten Tarcan bu süreci şöyle ifade etmektedir:

“...1916 yılında bir metot dâhilinde başlangıç ve sonu ma'lûm, mu'ayyen figürleri olan bir zeybek raksı vücuda getirmeğe karar verdim. Yeni zeybek raksı için Aydın'ın pek ma'rûf olan "Sarı Zeybek" şarkısını raksa mudhil olmak üzere kabul ettim. Şarkının ma'rûf bestesini yeni raksa uyarlayarak daha canlı, daha neş'eli bir beste yaptım. Sonra da 9/8' lik bir dans havası vücuda getirdim. Meşhur bir Rus artistine (Madam Molyanova) armonize ettirdim. Gerek türkünün, gerek raksın millî karakterini muhafaza etmeğe çok dikkat ettim...” (Tarcan, 1948'e atıf yapan Çapan, 2002, s.11).

Başı ve sonu belirli figürlerden yeni bir zeybek dansı oluşturmaya karar veren Tarcan, aydın yöresinde herkesçe bilinen Sarı Zeybek şarkısını yaptığı dansa uyarlamak için düzenlemelere de gittiğini ifade etmektedir. Hem türküde hem de dansta millî karakteri korumaya çalıştığını ifade eden Tarcan'ın zeybekteki düzenlemeleri ise kurgulaması şöyledir:

“Zeybek dansının Zeybek dansında ise yaptığı tavır ve hareketlerindeki hususiyeti muhafaza etmek üzere zeybeğin başına dik bir vaziyet verdim. Keskin, sert hareketler kullanmadım, vaziyet ve hareketlerin ahengine dikkat ettim, kollara baştan sona kadar bir dalgalanma hareketi verdim” (Tarcan, 1948’e atıf yapan Öztürkmen, 2016, s.127).

Tarcan hem dansta hem de türküde yaptığı bu düzenlemelerle en azından sahneleme süreçlerinde değişmez bir kalıp ortaya koymuştur. Yaklaşık beş yıl boyunca yaptığı bu derleme ve düzenlemeler sonunda Tarcan, zeybeğini 1916 yılında beden eğitimi öğretmeni olarak görev yaptığı İstanbul Erkek Öğretmen Okulu öğrencilerine öğretir. 1917 yılından itibaren de Tarcan’ın düzenlemesini yaptığı zeybek, muallim enstitülerindeki öğrencilere de öğretilmeye başlanır. 1917’de ilk defa Tarcan tarafından düzenlenen Birinci İdman Bayramı’nda bu dans, öğrenciler tarafından toplu olarak halkın huzurunda da oynanır. Kurt, Tarcan’ın bu dönemini dansı yeniden inşa etme sürecinin ilk aşamasını tamamlama olarak ifade etmektedir. Böylelikle “standartlaşma ve eğitim aracılığıyla yaygınlaştırma” aşaması tamamlanmıştır (Kurt, 2016, s.28).

Tarcan, 1924 yılında zeybeği kadın ve erkeğin birlikte icra edebileceği bir formda yeniden düzenler. Bu düzenlemeyi yaparken kadına da aynı ölçü dâhilinde aynı hareketleri yaptırmaktadır. Tarcan bu düzenlemeleri yaparken aynı zamanda kendi ifadesiyle “kadının yaradılışındaki inceliğe” uygun hareket ettiği düşüncesindedir. Ayrıca, dans için kurduğu “lejang”ı ise şöyle ifade etmektedir:

“Dans, bir gezintiyle başlıyor. Zeybek vakarlı, ağır, arkadaşı kızın ardı sıra yürüyor ve dansın birinci figüründe kadına vücudunun güzel biçimini, tavır ve hareketlerinin ahengini gösteriyor. Kadın da aynı hareketleri birlikte yapıyor. Üçüncü figürde kadın güneş gibi mihveri etrafında dönerken, erkek bir dünya gibi hem kendi mihveri etrafında, hem de güneşin etrafında dönerek dans ediyor. Yine bir gezintiden sonra zeybek, dördüncü figürde, kadının elinden tutup ileri ve geri birlikte hopluyorlar. Son figürde, karşılıklı, müziğin ahengine ayak uydurup diz çökerlerken erkek kadının dizini öpüyor ve bir gezinti ile dans bitiyor.” (Tarcan, 1948, s.187).

Öztürkmen'in (2016) ifadesiyle "oldukça romantik bir kurgu" olarak şekillenen zeybeği, Tarcan temelde beş figür ve altı gezinti ile izah etmektedir. Salonun durumuna göre "iki, dört, altı, sekiz" kişiyle de oynanabileceğini belirten Tarcan, önce Sarı Zeybek türküsünün başlayacağını, dans başlarken de eşlerin tıpkı vals de olduğu gibi karşılıklı bekleyip oyun havasıyla harekete geçeceklerini belirtir. Öztürk ise Batı Anadolu'daki zeybek dansları karakteristik olarak solo dans ve improvize bir dans biçiminde tariflenmektedir. Öztürk'e göre bu karakteristik özellikler zeybek danslarında ortak figür veya hareket bulunması mecburiyetini ortadan kaldırmaktadır. Aynı zamanda efe geleneği içinde yer alan zeybeklikte kıyafet ve silahın yanında dans ve müzik de karakteristik bir nitelik taşımaktadır. Bir zeybek dans ederken başka bir zeybeğin dans etmesi bir tür "meydan okuma" ya da "hakaret" olarak da değerlendirilmektedir (Öztürk, 2003, s.109-110). Nitekim Sultan Reşat'ın Ma'iyyet-i Seniyye Bölüğü'nden altı askerle kendi evinde yaptığı çalışmalarda askerlerin "Çalımımıza nasıl gelirse öyle oynarız. Bu tulû'âttır, nizâma girmez." sözleri de yerelde halkın bu dansları doğaçlama ve solo oynadıkları yönündeki yaygın kanıyı göstermektedir. Bunun yanında Öztürk'ün dikkat çektiği bir diğer nokta ise zeybek kültüründe kadın ve erkeğin bir arada yaptığı dansların bulunmadığı ve kadın danslarının tamamen ayrı yapıldığıdır.

Kurt'un (2018) zeybek dansını yeniden inşa etme sürecinin ikinci aşaması olarak değerlendirdiği kısım, "dansın yeni rejimin ilkeleriyle de örtüşecek bir şekilde yeniden ele alınarak, kadın ve erkeğin birlikte icra edeceği bir sosyal dansa/salon dansına dönüştürülme aşaması"dır (s.207). Böylelikle standartlaşan, eğitim aracılığıyla yaygınlaşan dans, kadın ve erkeğin birlikte icra ettiği salon dansına dönüşerek yeniden inşa edilir.

"Tarcan Zeybeği" dönemi içinde bir salon dansı yaratma çabasının önemli bir örneği olarak düşünülebilir; ancak halk danslarının daha sonra da sahneleme pratikleri açısından düşülen hatalardan birkaçını barındırmaktadır. Buna göre, zeybek dansının doğasına aykırı olarak belirlenmiş figür ve hareketlere indirgenmesi, solo oynanan bir dansın önce toplu olarak daha sonra eşli bir dansa dönüştürülmesi ve kadın ve erkek bağlamında ayrı ayrı yapılan bu dansın kadınlı erkekli yapılmasıdır. Bu durumu bir sahneleme pratiğinden daha çok halk dansları içinde yer alan zeybek figürlerinin kullanılması olarak düşünmek de mümkündür.

Daha sonra 1925 yılında Selim Sırrı Tarcan, İzmir’de Kız Öğretmen Okulunun salonunda öğrencisi Mualla Hanım’la birlikte Atatürk’ün karşısında da oynar. Atatürk’ün ricasıyla bir kez de şehirli kıyafetlerle tekrar icra ettikleri bu dans Atatürk tarafından övgüyle karşılanır:

“Hanımefendiler, Beyler! Selim Sırrı Bey Zeybek Raksını ihya ederken ona bir şekl-i medeni vermiştir. Bu San’atkar Üstadın eseri hepimiz tarafından seve, seve kabul edilerek milli ve içtimai hayatımızda yer tutacak kadar tekemmül etmiş, belli bir şekil almıştır. Artık Avrupalılara, bizim de mükemmel bir raksımız var, diyebiliriz ve bunu salonlarımızda, müsamerelerimizde oynayabiliriz. Zeybek Dansı her içtimai salonda kadınla beraber oynanabilir ve oynanmalıdır.” (Öztürkmen, 2015, s.221).

Öztürkmen (2015, s.221), bu tarihten itibaren özellikle 1930’lu yıllarla birlikte ülke çapında yaygınlaşan ve öğrencilere öğretilen bu dansın hiçbir zaman “Türkiye’nin tek millî dansı” olmadığını ve Türkiye’nin dans tarihi içerisinde “fantastik bir sayfa” olarak yerini aldığını belirtmektedir. Dönemi içinde yeni bir ulus yaratma kimliğine Batılı bir form verme çabası açısından her ne kadar sistem tarafından yaygınlaştırmaya çalışılsa da halk kültürü kendi doğasına uygun bulmamış ve zaman içerisinde unutulup gitmiştir.

3.3. DERLEME, ARAŞTIRMA-İNCELEME ÇALIŞMALARI

Halk danslarının sahnelenmesi sürecinde kaynak araştırması önemli bir husus olmuştur. Halk danslarına yönelik kaynak araştırmalarının büyük bir bölümünü derleme çalışmaları ve daha sonraki süreçte de kayıt çalışmaları oluşturmaktadır. Halk danslarına ilişkin ilk derleme çalışması 1926 yılında İstanbul Belediyesi Konservatuvarı tarafından gerçekleştirilen Halk Müziği Derleme Gezisi’nde yapılmıştır. Ayrıca, Türk Ocakları’nda konferanslar düzenleyen Selim Sırrı Tarcan’ın çalışmalarından da burada bahsedilebilir (Baykurt, 1976, s.113).

1 Kasım 1927’de Anadolu Halk Bilgisi Derneği olarak kurulan ve daha sonra Türk Halk Bilgisi Derneği adını alan derneğin çalışmaları arasında halk danslarına ilişkin derleme çalışmaları da bulunmaktadır. Derneğin yayımladığı “Halk Bilgisi

Toplayıcılarına Rehber”de³ halk danslarına ilişkin “Raksa Dair Halkbilgisi” başlığı kullanılmıştır. Baykurt, daha sonra rehberin içeriğindeki “Raksa Dair Halkbilgisi” başlığını “Dansa Dair Halk Bilgisi” başlığı kullanarak aktarmıştır. Başlığın içeriğinde “Dans Çeşitleri, Dansların Oynanması, Dans Tertip ve Düzenlenmesinde Tarzlar, Kadın ve Erkek Müşterek Oynanan Danslar Var mı?” (Baykurt, 1976, s.65) maddeleri yer almaktadır. Dört maddede genel olarak derlemecinin hangi noktalara dikkat edeceği belirtilmiş; müzik, dans giysileri, oynanma zamanları ve bu husustaki geleneklerin ne olduğuna dair yönlendirmeler yapılmış; ayrıca derlemeciye dansların fotoğraflanması da önerilmiştir.

1929 yılında ise yine İstanbul Belediyesi Konservatuvarı halk müziği derleme amacıyla Trabzon, Rize, Erzincan ve Erzurum’a gitmiştir. Bu bölgelere ait halk müziğinin yanı sıra halk dansları da filmle saptanmıştır. Baykurt, bu çalışmanın önemli bir kayıt olduğunu, sebebinin de bilimsel nitelikli filmle tekrar saptanmasının kırk yıl sonra gerçekleştirildiğini ifade etmektedir (Baykurt, 1976, s.113).

19 Şubat 1932’de halkevlerinin kurulmasıyla birlikte folklorun her alanında olduğu gibi halk dansları alanında da çalışmalar yapıldı. Halk danslarının tarihinde 1932’den kapatıldığı 1951 yılına kadar önemli bir işleve sahip olan halkevleri pratiği bir sonraki başlıkta detaylı olarak değerlendirilecektir.

1941 yılında Vahit Lütü Salcı “Gizli Türk Dinî Oyunları” adlı kitabını yayımlamıştır. Kitapta Alevi-Bektaşîlere ait “sema(h)”⁴lara değinmiş ve semaların hareket planını vermiştir; ayrıca semalarda söylenen türkülerin sözlerini ve notalarını da vermiştir (Salcı, 1941, ss.29-41).

1944’te Kasım Ülgen’in Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları adlı üç ciltlik kitabı ise bu alanda yayımlanan önemli çalışmalardandır. Ülgen (1944) “1. Kitap: Erzurum Oyunları”, “2. Kitap: Kars Oyunları” ve “3. Kitap: Artvin Oyunları” adını verdiği kitaplarında bu yörelere ait belli başlı oyunlara yer vermiştir. Oyunları aktarırken kadın ve erkeklere ait oyunları tasnifleyen Ülgen, oyunların hangi törenlerde oynandığını belirtmiş, meşhur oyunculara yer vermiş, oyunların müziklerinin

³ Kitap 1928 yılında Arap harfleri kullanılarak basılmıştır.

⁴ Yazar “sema” olarak kullanmıştır. Bkz. (Salcı, 1941).

notalarına ve oyunların nasıl oynandığına dair tariflerde bulunarak resim ve çizimlerle de beden hareketlerini ve adımlarını göstermiştir⁵.

17 Nisan 1940 tarihli ve 3803 sayılı yasa ile açılan Köy Enstitülerinde de halk danslarına yönelik çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Beden Eğitimi ve Ulusal Danslar dersi olarak geçen bu derslerde ilk olarak enstitünün bulunduğu yöreye ait oyunlar verilmiştir. Daha sonraki süreçte ise enstitü yönetimi tarafından hazırlanan oyunların öğretilmesine geçilmiştir (Türkoğlu, 1997). Orhan Şinasi Pala⁶ enstitünün daha sonraki süreçte seçtiği oyunların genellikle birbirinden etkilenen oyunlar olduğunu belirtmektedir. İsmi farklı ancak aynı oyunun varyantları olan (Hoş Bilezik, Temur Ağa, Delilo gibi) oyunların daha çok seçildiğini ifade etmektedir (Ş. Pala, kişisel iletişim, 27 Mayıs, 2023). Türkoğlu (1997, ss.289-290), her sabah öğrenci ve öğretmenlerin güne halk oyunları oynayarak başladıklarını ve ayrıca enstitü tarafından gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerde de halk oyunlarının sergilendiğini ifade etmektedir. Demokrat Parti iktidarıyla başlayan ve 1951’de halkevlerinin kapatılmasıyla devam eden süreçte özellikle üniversiteler ve Köy Öğretmen Okullarında halk danslarına olan ilgi devam etmiştir.

1955’te Yapı ve Kredi Bankası Türk Halk Danslarını Yaşatma ve Yayma Tesisi kurmuştur. Vedat Nedim Tör başkanlığında sürdürülen çalışmalar 1970 yılına kadar devam etmiştir. Dördü bölgesel şenlik olan on dört Uluslararası Halk Oyunları Bayramı (Festivali) yapılmıştır. Bu bayramların düzenlenmesi amacıyla oluşturulan ekipler aracılığıyla Anadolu’nun çeşitli yörelerinde halk dansları araştırmaları yapılmıştır. Fotoğraf, film ve kaset kayıtlarıyla pek çok halk dansı saptanmış ve düzenlenen bayramlarda altı yüze yakın dans gösterilmiştir. Bu çalışmalardan yararlanılarak Yapı ve Kredi Bankası tarafından 1975’te yayımlanan Sadı Yaver Ataman’ın *100 Türk Halk Oyunu* adlı eseri önemlidir (Baykurt, 1976, ss.115-116).

1955 yılında İstanbul’da Türk Folklor (Halk Bilgisi) Derneği tarafından “İstışarî Folklor Kongresi” düzenlenmiştir. Kongrede alınan halk danslarına ilişkin kararlardan

⁵ Kasım Ülgen tarafından 1944 yılında üç kitap hâlinde yayımlanan eser, sadece başlıklar düzeyinde incelenmiştir.

⁶ DHDT sanatçısı. 1975 Nisan’ında dansçı olarak kuruma giren Pala, topluluk bünyesinde dans uzmanlığı, sanat koordinatörlüğü gibi çeşitli görevlerde bulunmuştur.

biri de halk danslarının filmle saptanmasına ilişkin maddedir (Baykurt, 1976, ss.83-84).

1964 yılında Yüksek Tahsil Gençliği Türk Folklor Enstitüsü Kurma Derneği olarak kurulan ve Millî Folklor Enstitüsü kurulunca da Türk Folklor Kurumu'na dönüşen yapı Halk Oyunları Okulu kurmuştur. Halk dansları öğretmek amacıyla kurulan okulda öğreticiler yetiştirilmiş ve bu öğreticiler ilkokul, ortaokul, lise düzeyinde okullarda öğreticilik yapmıştır. Ayrıca, *Folklor* adlı bir dergi de çıkaran okul, bilimsel çalışmalara da yer vermiştir (Baykurt, 1976, s.117).

1964'te Metin And tarafından yazılan *Türk Köylü Dansları* adlı kitap da halk dansları açısından dönemin diğer önemli kaynakları arasındadır. And, kitabında bin dört yüzden fazla dansı bölgelere göre alfabe düzeniyle dizinde göstermiş, ayrıca derleyen, dansı öğrenmek ve öğretmek isteyenler için de yöntemlere yer vermiştir.

1965'te Şerif Baykurt tarafından çıkarılan *Türk Halk Oyunları* adlı kitapta ise “Bar, Halay, Horon, Kaşık Oyunları, Zeybek” danslarına ilişkin görüşlere yer verilmiş ve danslar derlendikleri yörelere göre alfabetik dizilmiştir. Ayrıca derlemeciler için derleme yöntemini içeren kalıp sorulara da yer verilmiştir.

1960'lı yılların sonunda TRT'nin ve MEB Film-Radyo-Televizyon grubunun ortak çalışmasıyla halk danslarının pek çoğu film aracılığıyla kayıt altına alınmıştır. Çalışmalar sırasında halk danslarına ait giysiler ve müzik araçları da saptanmış, bin kadar renkli dia çekilmiş ve Şerif Baykurt tarafından da bir broşür oluşturulmuştur (Baykurt, 1976, s.119).

Halk danslarının tespitine ilişkin yapılan derleme, araştırma, inceleme, kayıt altına alma gibi arşiv çalışmaları, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren geleneksel olanın korunmasına ve sahneye aktarılma pratiklerinde de kaynağa bağlı kalmanın önemine dikkat çekmektedir. Yapılan pek çok çalışmada sadece halk danslarının hareket planını çıkarma amacının dışında dansların yörenin halk bilgisi içindeki önemine de değinilmiştir. Dansın adı, yöresi, kaç kişiyle oynandığı, halk dansını bilen en yaşlı kişinin tespiti ve onun dansı kimden öğrendiği, dansın müzikleri, çalgıları, dans yürütülürken kullanılan sesler, oyunda kullanılan araçlar (mendil, kaşık, bıçak gibi),

giysiler, ne zaman ve ne amaçla oynandığı (düğün, bayram, asker uğurlama, vb.), kadın-erkek ya da karma oynanıp oynanmadığı gibi detaylar üzerinde durulmuştur.

3.4. HALKEVLERİNDE SAHNELEME PRATİKLERİ

Tarcan'la başlayan halk danslarının sahneye uyarlanma çalışmaları asıl ivmesini 1932 yılında başta Ankara olmak üzere 14 ilde kurulan ve daha sonra 432 şubeye ve 4000 civarında halk odasına ulaşan halkevleri ile kazanmıştır. Halkevlerinin açıldığı tarihten 1951 yılında kapanıncaya kadar gerçekleştirdiği birçok şenlik ve millî bayram kutlamalarında halk dansları gösteriler arasında yer almıştır. Öztürkmen (2015) 1930'lardan itibaren halkevlerinin açıldığı şehir ve kasabalarda çeşitli oyun gruplarının kurulmaya başladığını ifade eder. Bu grupları kuranların ise genellikle o yörelerde iyi oyuncu olarak tanınan orta yaş ve üzeri kişiler olduğunu belirtir. Bu grupların 1933 yılından itibaren düzenlenmeye başlanan halkevleri bayramlarına katılmak üzere oluşturulduğunu ifade eden Türkmen, belki de ilk defa, kendi yöreleri dışında bu gösterileri birilerine sergileyecekleri için oyunlarına ait figürleri, sıraları ve süreleri kendi aralarında görüşerek karara bağladıklarını da ifade etmektedir (s.223).

Halkevleri bayramlarında kendi yöreleri dışında başka insanlara danslarını sergileme fikri, zamanla balolarda, müsamerelerde daha fazla önem kazanmıştır. Bu da farklı yörelerin danslarının bilinirliğinin artmasına neden olmuştur. Halkevlerinin içerisinde ve gerekse bayramlarda, törenlerde halk danslarının yerelin dışında sergilenmesi zamanla oyun tanımlarında da değişikliklere gidilmesine neden olmuştur. Öztürkmen (2016, s.130) oyunların adlarının değiştirildiğini ve Türkçe adlar verildiğini, tanımlamalar yapılırken de etnik kökenler üzerinden değil coğrafi ve idari birimler üzerinden tanımlamalara gidildiğini artık Sivas, Erzurum oyunları gibi tanımlamalar yapıldığını belirtir. 1944 yılında Kasım Ülgen tarafından yazılan *Doğu Anadolu Oyunları* adlı kitap da bu bakış açısıyla tasniflenmiş ve Ülgen kitabını Erzurum, Kars ve Artvin oyunları olarak üç cilt halinde yayımlamıştır.

1940'lı yıllarda ise halk danslarına yönelik çalışmalar öncelikli olarak halkevleri bünyesinde gerçekleştirilen birtakım derleme ve sahneleme pratikleri ile belli bir düzeye ulaşmıştır. Özellikle Zehra Alagöz, 1941 yılında yapılan Halkevi Bayramı'nda Sivas, Çorum ve Erzurum yörelerine ait oyunları art arda ve birbirine bağlı bir şekilde "potpuri" olarak sergilemiştir. Öncesinde yöre oyunları sergilenirken her oyun tek tek

sergilenmekte ve oyundan oyuna geçişte seyirciden alkış alınmakta, selam verilmekte ve daha sonra da sıradaki oyuna geçilmektedir. Bu oyunlar tek tek oynanırken süre bakımından uzundur (Kurt, 2017, s.35). Alagöz'ün farklı yörelere ait hareketleri hiçbir kesintiye uğramadan birbirine bağlaması ve süre olarak da yöreleri daha kısa tutarak sahnelemesi potpuri olarak adlandırılan yeni bir biçimin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Halkevlerinin 1932'den 1951'de kapatılincaya kadar halk dansları alanında hem derleme hem sahneleme pratikleri açısından önemli bir işleve sahip olduğu düşünülmektedir. Özellikle Ankara'da yapılan halkevleri bayramlarında farklı yörelerden gelen grupların birbirlerini izlemesiyle benzer sahne pratikleri temellenmeye başlamış, sahne düzenlemesi açısından standartlaşmaya dönük benzer örnekler oluşmuştur. Bunun yanında sahne pratiklerinde “potpuri” uygulamalarının bugün de hâlâ devam etmesi halk danslarının standartlaşma sürecinde halkevlerinin belirleyici bir işleve sahip olduğunu göstermektedir.

3.5. YARIŞMALARDA SAHNELEME PRATİKLERİ

Halk danslarının sahneleme pratiklerinde yarışmalar uzun dönem etkili olmuştur. Özellikle halkevleri bayramlarında sergilenen halk dansları gösterileri halk danslarına olan ilginin artmasına neden olmuş; neredeyse tüm illerde halk oyunları toplulukları kurulmuştur. Halkevleri ile başlayan bu gelenek yavaş yavaş ulusal ve uluslararası festivallerde toplulukların bir nevi kendi yörelerini tanıtmaya fırsatını doğurmuştur. Bu bağlamda uluslararası düzeyde ilk şenlik/festival Eylül 1935 tarihinde İstanbul'da yapılan “Beylerbeyi Balkan Festivali” olmuştur (Köktan, 2010. s.21). Festivale ülkedeki yerel grupların yanı sıra Arnavutluk, Bulgaristan, Romanya ve Yunanistan gibi ülkelerin halk dansları grupları katılmıştır. Türkiye'ye ait bir halk dansları grubunun uluslararası festivale katıldığı ilk tarih 1949-1950 yıllarına denk düşmekte olup İspanya'ya yapılan bu geziler Muzaffer Sarısözen'in öncülüğünde gerçekleşmiştir (Baykurt, 1976, s.120).

Halkevlerinin kapatılmasıyla toplulukların hem bir araya gelme hem de gösterilerini sergileme bakımından yaşadığı birtakım sıkıntılar uzun bir süre bu alanda boşlukların oluşmasına sebep olmuştur. Bu boşluğu daha sonraki süreçte yarışmalar doldurmaya çalışmıştır. Halk oyunları yarışması olarak lanse edilen yarışmalardan ilki Yapı ve

Kredi Bankası tarafından kurulan Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi tarafından 1955 yılında yapılan Mahallî Dernekler Yarışması'dır. Ülkenin pek çok yerinden halk dansları gruplarının katıldığı yarışma İstanbul Açık Hava Tiyatrosu'nda gerçekleştirilmiştir. 1965 yılında ise Millî Talebe Federasyonu her yıl gerçekleştirilen Uluslararası Kültür Şenliği içerisinde gerçekleştirdiği halk dansları gösterilerini yarışmaya dönüştürmüştür. 1967-1970 yılları arasında ise Türk Ticaret Bankası ilkokul düzeyinde yarışmalar yapmıştır (Öztürkmen, 2016, s.142).

Halk dansları tarihinde hem işlevi hem de katkısı açısından önemli bir yere sahip olan diğer yarışma ise 1971'de Milliyet gazetesince gerçekleştirilen Milliyet Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması'dır. Bu dönem yarışmalara bakıldığında halk danslarının sergilenme pratikleri açısından hem standartlaşmaya dönük adımların atıldığı hem de dansların icrasına ilişkin birtakım tartışmaların olduğu görülmektedir. 13.12.1970 tarihinde yayımlanan Milliyet gazetesinde yarışmanın esasları ve nerelerde yapılacağı duyurulmuştur. "Türkiye Liselerarası Halk Oyunları ve Müzik Yarışması-Şartlar" olarak duyurulan haberde yarışmanın şartları arasında her topluluğun üç değişik oyunla yarışmaya katılacağı, her oyunun gösteri süresi dört dakika civarında olacağı belirtilmektedir. Ayrıca, yarışmacıların halk danslarını geleneksel ve stilize edilmiş tarzda oynayabileceği ibaresi de yer almaktadır.⁷

Milliyet gazetesinin 06.02.1972 tarihli "İlk Final İzmir'de"⁸ haberinde ise bilet satışlarının yapılacağı yerler duyurulmuştur. Hem halk danslarının stilize edilebilirliğine ilişkin vurgu hem de bilet satışının yapılacağı vurgusu halk danslarına olan ilginin arttığını ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında halkbilimi çalışmaları olarak yürütülen halk danslarının artık pazarlanabilir bir gösteri sanatına dönüştüğünü düşündürmektedir. Pazarlanabilir bir gösteri sanatı olarak halk danslarının yarışmalarda sergilenme pratikleri aynı zamanda otantiklik tartışmalarına da neden olmuş ve bu pratiklere ilişkin halkbilimi bağlamında birtakım eleştiriler yine Milliyet gazetesinde yer almıştır. Bu çerçevede gazetenin 05.04.1973 tarihli "Halk Oyunlarına

⁷ 13.12.1970 tarihli Milliyet Gazetesi için bkz. Ek-1

⁸ 06.02.1972 tarihli Milliyet Gazetesi için bkz. Ek-2

İlgi Giderek Artıyor” adlı haber yazısında Sultanhisar Lisesi ekibine yapılan değerlendirme örnek gösterilebilir:

“Koşma, Silifke, Sepikli ve Keklik adlı Oyunları oynamak isteyen Sultanhisar Lisesi’nin ne yapmak istediği anlaşılamadı. Bir Gaziantep oyunu olan Çepikli’yi bambaşka bir tarzda Silifke oyunu olarak oynamaya çalıştılar. Ortaya koydukları Silifke Oyunları da çalışmalarına rağmen aslına uygun değildi. Mahalli havayı da hiç veremediler.”⁹

Metinde Sultanhisar Lisesi’nin stilize ederek ortaya koyduğu ve bir Gaziantep oyunu olan “çepikli”nin Silifke oyunu olarak ve Silifke oyunlarının da aslına uygun olmayarak oynanması eleştirilmiştir.

Çetinkalp’in (2012) işeret ettiği üzere, 19.04.1973 tarihli “Anadolu’daki Son Durak Bursa” başlıklı haberdeyse Elazığ yöresi oynayan Gemlik Kız Enstitüsü’nün eleştirildiği görülmektedir. Ekip, yörenin havasına uygun olmayan çalgı ve kıyafetlerdeki hatalı kullanımdan dolayı eleştirilmektedir. Haberin devamında Gemlik Kız Lisesi de ağırlıklı olarak kullandıkları giysiler yönünden eleştirilmektedir. Kızların ayaklarında naylon çorap ve pisi kullanmaları, tepeliklerine mahaline uygun olmayan başlık takmaları ve Gaziantep poşusu takmaları yönünden eleştirilirken erkeklerinse Elazığ değil Erzurum gömleği giymeleri eleştirilmektedir. Haberde ayrıca, mahallî çalgı olan davul, zurna ve klarnet yerine akordeon kullanımı da eleştirilmektedir. Simka, Kafkas Düğünü, Lezginka oynayan Düzce Lisesi için “...bu ekip Rus – Kafkas balesinin tesiri altında idi. Hâlbuki köylerde oynanan mahalli oyunları tercih etmelidirler...” biçiminde eleştiri yapılmaktadır (ss.28-29). Yapılan eleştirilerde, halk danslarında birtakım arayışlara yönelmenin yanlış uygulamalara sebep olabileceği vurgusu görülmektedir.

Milliyet gazetesinin 1971’de başlattığı yarışma, Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığını da harekete geçirmiş ve Bakanlık 1984’te Türk Halk Dansları yarışmaları düzenlemiştir. Bakanlık, yarışmaları okullar arası gerçekleştirmiştir. İlkokul, ortaokul, lise, halk eğitim ve üniversiteler aynı birim tarafından yarışdırılmıştır. Orhan Şinasi Pala, yarışmalara ilginin artmasıyla TRT’nin de naklen yayınlara başladığını,

⁹ 05.04.1973 tarihli Milliyet Gazetesi için bkz. Ek-3

böylelikle halk oyunlarının okullarda kol faaliyetleri olarak yaygınlık kazandığını belirtmektedir. Pala, halk oyunlarının okullarda var olmasının nedenini bu derneklerin yaygınlaşmaya başlaması ve dansçılarını da özellikle ortaokullardan ve liselerden almasına bağlamaktadır. Ayrıca, hem derneklerde hem de kol faaliyetleri olarak devam ederken bu yarışmalarda verilen ödülleri sektörleşmenin tetikleyicisi olarak değerlendirmektedir (Ş. Pala, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2023).



4. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU'NUN KURULMASI VE STANDARTLAŞMA SÜRECİ

4.1. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU'NUN KURULMASI ÖNCESİNDEKİ GELİŞMELER

Devlet Halk Dansları Topluluğunun kuruluşunda fikren etkili olan isimlerin başında Metin And'ın geldiği söylenebilir. Nitekim And'ın deneyimlerinin ve çalışmalarının topluluğun kuruluş aşamasındaki amaçları şekillendirdiği düşünülmektedir. 1956 yılında Rockefeller bursu ile New York'a giden And burada New York Times'in tiyatro eleştirmeni Brooks Atkinson ve bale eleştirmeni John Martin ile tiyatro ve bale gösterilerine katılmış ve onların yazılarını takip etmiştir (Ada, 2007, s.106). Bu süreçte aynı zamanda Rockefeller Foundation'da kültür vakıfları üzerine bilgi toplayan And, ABD'den dönmeden evvel yine Rockefeller Foundation'ın sağladığı imkânlarla bir süre Londra'da kalarak çalışmalarda bulunmuştur (Halman, 1993, s.6). Tiyatro, bale, opera gibi sahne sanatlarının yanı sıra minyatür, gölge oyunu, köy seyirlik oyunları gibi Türkiye'nin geleneksel kültürünü de inceleyen And, kaybolan kültürel değerleri büyük bir titizlikle toparlamış, belgelemiş, sayısız kitap ve yazısıyla kültür yaşamına önemli katkılar sağlamıştır (Evcı, 2007, s.156).

Entelektüel kimliği ve üretkenliğiyle kültür-sanat alanında önemli çalışmalara imza atan And, Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun kuruluş aşamasında da etkin bir biçimde rol almış ve hem ABD hem Rusya deneyimlerinden hareketle devlet eliyle halk dansları topluluğu kurulması gerekliliği fikrini öne sürmüştür. Nitekim And, 1962 yılında Rusya gezisi esnasında Moiseyev Dans Topluluğu'nu izlemiş ve bir kıyaslama yapması gerektiği durumda bu topluluğun performansını Bolşoy ve Kirov'a üstün tutacağını belirtmiştir. Hatta Moiseyev Dans Topluluğu için şu ifadeleri kullanmıştır: “Halk oyunlarını yeniden kuruyor, hatta yoktan yaratıyor, iki danstan bir dans yapıyor. Yeryüzünün otuz memleketini ikiyüz elli Avrupa, Amerika, Asya kenti dolaşmış. Yalnız Rusya Cumhuriyetlerinin danslarını değil fakat başka ülkelerin danslarını da aynı başarıyla işliyor.” (Koz, 2007, s.58).

Uluslararası bir tecrübe ile dans topluluğu kurulması yönünde fikirler öne süren And, bu hususta ayrıca klasik balede çok ilerde olan Rusya'nın klasik bale toplulukları

bulunmakla birlikte halk dansları topluluklarının da bulunduğunu, Türkiye’de de hiç zaman kaybetmeden “devlet babanın eliyle” halk dansları topluluğunun kurulması gerektiğini 1965 yılında belirtmiştir (Koz, 2007, s.149-150). And’ın bu fikirleri ise ancak 1975 yılında resmen hayata geçebilmiştir.

Dünyanın pek çok ülkesinde devlet halk danslarının kurulmasında model olarak alınan topluluk Igor Mosiye’ın SSCB’de kurduğu Mosiye’ın Dans Topluluğu olduğu söylenebilir. Mosiye’ın SSCB’de halk danslarını sahneye aktaran dans topluluğunu 1936’da “Devlet Akademik SSCB Halklarının Halk Dansları Topluluğu” olarak kurmuştur. Büyük bir bölümünü Rus dansçıların oluşturduğu topluluğa Mosiye’ın temelde bale eğitimi vermiş, dansçıları boylarına, ağırlıklarına ve cinsiyetlerine göre ayırmış ve repertuarını da ağırlıklı olarak Rus danslarından seçmiştir. Ayrıca, repertuara hem SSCB içinde hem de SSCB sınırları dışında icra edilen danslardan eklemiştir. Shay’a göre¹⁰ (1999, s. 42’ye atıf yapan Kurt, 2012, s.96) “Geleneksel kıyafetler içindeki, genç, enerjik, incecik, düzinelerce, hatta yüzlerce dansçı milyonlarca kişiyi temsil etmektedir”. Dünyanın pek çok yerinde danslarını sergileyen Mosiye’ın Dans Topluluğu Türkiye’de ilk gösterisini 1970’li yıllarda İstanbul’da vermiştir. Daha sonra 6-12 Temmuz 1979 tarihleri arasında 7. Uluslararası İstanbul Festivali’nde yedi gösteriyle Türkiye seyircisi karşısına çıkmıştır (Kurt, 2012, s.99).

Mosiye’ın dans topluluğunun sanatsal etkisi tüm dünyada olduğu gibi Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun kurulması sürecinde de görülmüştür. Hem Metin And’ın anlatımında hem de Mustafa Turan¹¹ (Kişisel iletişim, 17 Nisan 2023) ve Orhan Şinasi Pala (Kişisel iletişim, 27 Mayıs 2023) ile yapılan görüşmelerde bu husus yer yer açık bir biçimde yer yer de çalışmalarda izlenen yol üzerinden anlaşılmaktadır.

Halk danslarının profesyonel bir çizgide devam ettirilmesi gerektiği fikrinin önemli savunucularından olan Metin And, Türkiye’de –geç olmadan- profesyonel devlet halk dansları topluluğunun kurulması konusunda konferanslar vererek, toplantılara katılarak anlatmaya çalıştığını, ancak uzun süren bu gayretinden bir sonuç alamadığını

¹⁰ Shay, Anthony. *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation, and Power*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.

¹¹ DHDT kurulduğunda dans eğitmeni olan Mustafa Turan 1982’de topluluğun müdürü olarak görev almış; 1987’den 2007’ye kadar müdürlüğünün yanında sanat yönetmenliği de yapmıştır.

ve bu düşüncesinin karşısına iki karşıt düşüncenin getirildiğini şu sözlerle ifade etmektedir:

“Bunlardan birincisi, Devlet Balemiz olduğunu, bu işi en iyi onun üstlenebileceğini savunuyordu. Oysa bale kendi dar, kapalı katı kuralları ile halk danslarını hemen kendine uyduruyor, onu yontuyor, ortaya halk dansından ve onun üslubundan hiçbir iz kalmıyordu. Bale bütün tarihi boyunca zaten bunu yapmıştı. Bir mazurkayı bir aslında seyredin; ikincide artık o balenin ayrılmaz bir parçası olmuş, mazurkalığından hiçbir şey kalmamıştır. Aslında bizim balemizde de yakın yıllarda bu türlü denemeler yapıldı; yapılmalıdır da; ama halk dansları topluluğu bundan alabildiğine ayrı bir iştir. Halk dansları topluluğunun en ünlüsü, çok yönlüsü ve başarılısı olan İgor Mosiyev’in topluluğuna bakarsak, Mosiyev’in kendisi baleden gelmekle, dansçıları içinde baleciler de bulunmakla birlikte, başarılarının anahtarı baleciliklerini bu toplulukta unutmaları, onun yerine yeni sanat ilkeleri uygulamaları olmuştur. Ortaya konan yöntemle Mosiyev’in topluluğu bu gün yalnız Sovyet Sosyalist Cumhuriyetlerini oluşturan bütün etnik toplulukların (bunun büyük bir çoğunluğu da Türk soyundan topluluklarıdır) danslarıyla kalmıyor, fakat aynı başarı ile söz gelimi Küba, Amerikan danslarını da sahneleyebiliyor” (And, 1976, s.7).

Profesyonel devlet halk dansları topluluğu yerine devlet balesinin bu işi üstlenebileceği fikri Metin And’ın da belirttiği üzere birtakım problemler içermektedir. Balenin standart kuralları halk danslarının kendine has yapısını yutmakta ve yerelliğini bozmaktadır. Sahneleme anlamında hareket ilkeleri oluşmuş, müzik ve koreografi alanında da oldukça yol kat etmiş balenin, halk danslarını sahneye uyarlarken kaçınılmaz olarak kendi yapısını muhafaza edeceği düşünülmektedir. Bu baskın olma durumu da halk danslarının kendi yapısını ve yerelliğini etkileyecektir.

Haldun Dormen de Devlet Halk Dansları Topluluğunun kuruluşu ile ilgili “Sonunda Oldu” adlı gazete yazısında mevcut eleştirileri dile getirmiş ve bu eleştirilere şu şekilde yanıt vermiştir:

“Böyle bir kuruluşa karşı bir çok fikrin olduğu kuşkusuzdur. “Danslarımızı uygulamaya ne gerek var?” “Bu düzenlemeler gerçek folklorumuzu dejenere

edecektir.” ya da “Devletin Balesi varken böyle bir topluluk için para sarfemeye ne gerek var?” gibi çeşit çeşit fikirler, türlü türlü sözler. Ama her yeni iş yapılırken karşı çıkılacağı ve özellikle Türkiye’de daha başlamada olumsuzca karşılanacağı kaçınılmaz bir gerçektir. Bu karşıt fikirlerin bir kısmı da samimi olabilir hiç kuşkusuz. Ama her işte olduğu gibi sanatta da tutuculuğun zararlı olduğunu tekrarlamaya gerek var mı bilmiyorum. Bu yüzden kulağımızı bu karşıt fikirlere kapamaktan başka yapacak birşey düşünemiyorum.”¹² (Dormen, 1976).

Bu hususta Metin And ise profesyonel devlet halk dansları topluluğunun kurulmasında karşıt olarak şekillenen ikinci düşüncenin “bağnaz folklorcular”dan geldiğini ifade etmektedir. Otantikliği sık sık dillendiren bu folklorcuların karşı çıktığı fikir, bu tarz girişimlerle dansların otantikliğinin bozulacağı ve dansların yozlaşacağı fikridir. Bu fikri savunanların otantiklik konusunda üstlendikleri titizlikle koruma tavrına Metin And şöyle itiraz etmektedir:

“...korumak istedikleri otantikliği nereden biliyorlardı, neye göre ölçüyorlardı. Folklor hemen her gün değişen bir toplumsal olgudur. Kaldı ki başka ülkelerin denemeleri göstermiştir ki, oranın profesyonel dans toplulukları dansların “otantikliğini” amatörlerden çok daha iyi koruyorlardı. Onların en güzel, en çarpıcı yerlerini ortaya çıkarıyorlar, vurguluyorlar, dansçıları profesyonel olduğu için teknik ve sanat üstünlükleri ile amatörlerin ortaya çıkaramadığı nice güzellikleri daha belirgin kılıyorlardı.” (And, 1976, s.8).

Haldun Dormen ise DHDT’nin kurulması ile ilgili, Metin And’ı destekler bir biçimde şu ifadeleri kullanmıştır:

“Devlete bağlı böyle bir topluluğun kurulması ve bu topluluklarda sunulan dansların modernize edilmesi folklorumuzu bozmak, dejenere etmek değildir. Böyle bir topluluğun varlığı halkın öz malı olan ve kendi yöresel kişiliğinden çıkan dansları kötü bir şekilde etkileyemez. Ancak onları daha geniş kitlelere tanıtmakta, hatta sevdirmekte yararlı olabilir. Kanımca dünyanın en heyecan verici halk dansları topluluğu olan Moiseyev Grubu, daha Rusya’da dış

¹² Metnin tamamı için bkz: Ek-4

ülkelere turne olanakları yokken bile kendi folklorunu çağdaş kentlisi için düzenlemiş ve modernize etmişti. Böylelikle köy dışındaki insana da seslenme olanağı buluyor ve bu danslar monotoniden kurtularak milyonlarca insana zevk verebilecek hale geliyordu” (Dormen, 1976).

Orhan Şinasi Pala ise DHDT 40. Yıl Master Belgeseli’nde topluluğun kurulması sürecinde yöneltilen suçlamalara ilişkin o dönemki eleştirilere değinmektedir. Halk oyunlarının heba olacağının, bale anlayışıyla çok sentetik görüntülerle sergileneceğinin eleştirisinin yapıldığını belirtmektedir. “Halk oyunlarımız bale oluyor” gibi çok büyük tepkilerin dönemin dernekleri tarafından geldiğini belirten Mustafa Turan ise halk oyunları yerine halk dansları denmesinin bile çok eleştirildiğini ifade etmektedir. Hem Mustafa Turan hem Kemal Baytaş topluluk kurulduktan ve çalışmalarını sergiledikten sonra ise bu durumun değiştiğini ifade etmektedirler. Kemal Baytaş, o derneklerin hepsinin topluluğu taklit etmeye başladıklarını ve topluluğun sahneye uyarlama pratiklerine özgü koreografilerin dernekler tarafından uygulandığını belirtmektedir. Mustafa Turan, önce çok yadırganmalarına rağmen kısa bir zamanda bu derneklerin kendilerinden yardım almaya başladıklarını hatta Ankara’da bu derneklerin eğitici kadrolarına kısa süreli eğitim verdiklerini ve gerekli teknik yardımı sağladıklarını da belirtmiştir. Bu eleştirilerin DHDT’nin pratiğiyle geçersizlik kazandığını belirten Orhan Şinasi Pala bugünkü hem amatör hem de profesyonel toplulukların “DHDT’nin açtığı pencereden yayılan ışıkla sonuca gittikleri”ni ifade etmektedir. Pala, DHDT’nin sadece halk danslarını korumakla, varı devam ettirmekle kalmadığını aynı zamanda bunun bir sahne sanatı olmalı anlayışını da fiilen yerine getirdiğini belirtmektedir (Yıldırım, 2022).

Metin And’ın “otantiklik” üzerinden ifade ettiği ve yukarıda ismi geçen konuşmacıların da sık sık belirttiği folklorculardan gelen karşı çıkışların temelindeki endişe, halk oyunlarını sahneye aktarma sürecinin halk oyununun otantikliğini bozacağı endişesidir. Mahallinde oynanan bir halk oyununun sahneye aktarılmasında sahne sanatları açısından tıpatıp bir uygunluk aramak mümkün görünmemektedir. Bu aktarımda hem seyirciyi hem dansçıyı hem dansın oynanmasına sebep olan vesileyi hem de sanat olarak ifade edilen dansı sınırlandıran hususlar söz konusu olup bu hususları And şu şekilde ifade etmiştir:

“Niye halk danslarımızı oldukları gibi bırakmayalım da, ille onları sahneye uyarlamaya, üzerlerinde bir takım değiştirmeler yapmaya kalkışalım?” bu sorunun birçok cevapları olacaktır, ancak hepsinden önemlisi olanı için dansın evrimi içinde iki büyük ayrımını görelim. Seyredilmek için yapılan dans -ki bu daha çok sanat alanına girer- ve seyirci göz önünde tutmadan dansçının kendi eğlenmesi, öz anlatımı için ve belli bir köyün, toplumun bir yesi olmanın duygu ve bilincini dile getirdiği danslar. Halk danslarında oyuna katılanlar kendilerini seyrettirmek kaygusu duymadan, kendi eğlenceleri, gönüllerinin istediği için oynarlar; ie dönük bir katılma coşkusu duyarlar. Onları seyreden bir yabancı, bu coşkuyu duyup yaşayamaz. Yabancınn bunlarda bulup bulacağı, sonu gelmeyen tek düze bir takım hareketlerin, adımların bir biçim kaygusu olmadan saatlerce yinelenmesidir. İşte bu dansları sahneye uyarlarken ie dönük bu coşkuyu seyirciye de duyurabilmeli, onları dışa dönük duruma getirebilmeliyiz. Tek bir oyunla yetinip, bunu sınırsız bir süre içinde yürütmek yerine, kısa bir süre içinde biçimlendirip, dizgine alınmış çeşitli bölgelerden çeşitli oyunlar göstermek gerekmektedir. Yalnız süre bakımından değil, fakat her dansı kendi başına ilginç kılmak için seyirciyi oyalıyacak, çarpıcı, etkileyici, sahne estetiğine uygun gücü getirmek, ilgiyi dağıtacak yerleri ayıklayıp çıkarmak, danslara belli bir biçim, bir kalıp tanımak, çekidüzen vermek, en güzel yerlerin altını çizmek, dansın yüce noktalarını belirtmek, gevşek yapısını sıkıştırıp yoğunlaştırmak, bunları seyirlik oyuna, durumuna getirme de en önce akla gelen işlemlerdir. (And, 1977, s.15).

And’a göre dansçının kendi eğlenmesi ve seyredilmek için yaptığı dans, iki büyük ayrımla evrimleşmiştir. Dansçının kendi eğlenmesi için yaptığı dans, ie dönük bir katılma coşkusu içerir; seyredilmek için yapılan dans ise ie dönük coşkunun seyirciyi de dışa dönük duruma getirmesini sağlamaktır. Tekdüze ve sonu gelmeyen hareketler, seyirci için biçim kaygısı taşımayan yinelemelerdir. Bu dansları seyirlik duruma getirmek için tek bir oyunla sınırlı olmayan, kısa süreli biimlendirmelerle kontrol altına alınmış, çeşit barındıran oyunlar göstermek gerekir. Sadece süreyle ölçmenin dışında dansı ilginç kılmak için o dansın seyircinin dikkatini tutacak düzeyde çarpıcı, sahneye uygun bir biçimle yapılandırılması gerekmektedir. And’ın bakış açısında

altını çizdiği noktalardan biri de sahneye uyarlanan dansın sadece en güzel yerlerini bulup çıkarmak değil, uyarlamada dansın yüce noktalarını da vurgulamaktır.

Halk danslarını sahne tekniğine uyarlamaya zorlayan başka nedenlere de değinen And, bu nedenlerin başında gelenini şöyle ifade etmektedir:

Bunların başında seyircinin her temsilde değişmesi, başka başka çevrelerden, değişik toplumsal sınıflardan gelme karma bir yığın, bir kalabalık oluşturmastır. Halk danslarının gerçek seyircisi ve oyuncusu gene o köyün, o kasabanın halkıdır. Küçüklükten beri tanıdıkları, bildikleri oyunları seyrederken alışkanlıkla, yakınlıkla büyük bir sevinç, dansa katılanlarınkine benzer bir coşku duyarlar. Oysa sahnedeki gösteriyi seyretmeye gelen kalabalığın danslara böylesine bir yakınlığı, danslarla tanışıklığı, aynı köyden olmak gibi coşturucu ortak bağları yoktur. Bu türlü seyirci ancak kendisine nesnel yoldan çarpıcı, etkileyici bir biçimde sunulan biçimiyle bu danslara ısınıp onların tadına varabilir. Önceden hazırlığı olmadığı için temsil başlar başlamaz, onun ilgisini çekebilmekte en kısa, en kestirme yoldan gitmek gerekir (And, 1977, s.15).

And'a göre seyirlik danslarda farklı çevrelerden ve farklı toplumsal katmanlardan gelen heterojen gruplardan oluşan seyircinin her temsilde değişmesi, halk danslarını sahneye uyarlamaya zorlayan nedenlerin başında gelmektedir. Halk danslarının bulunduğu yöre içinde içe dönük temsillerinde bile seyreden için bir alışkanlık, tanıdıklık, yakınlık ve hatta oynayanınkine benzeyen bir coşku söz konusudur. Seyirci o yöreye aitliğinden kaynaklı daha homojen bir yapıdadır. Ancak sahnede gösteriyi izlemeye gelen seyirci için bu alışkanlık, tanıdıklık, yakınlık ve coşku bağları yoktur. Seyircinin sahnede izlediği dansla bağ kurması ve seyirden haz alması için kendisine nesnel yoldan sunulan çarpıcı ve etkileyici bir sunum biçimi gerekmektedir. And, bunun biçiminin ise seyircinin ilgisini çekebilmede en kısa, en kestirme yoldan olabileceğini düşünmektedir.

And'ın seyirlik dansla halk dansının ayrımı hususunda üzerinde durduğu diğer nokta ise halk dansı ile seyirlik dansın oynanmasına yol açan “vesile”nin farklılığıdır. Seyirlik dans için vesile, sadece seyirdir; ancak halk danslarındaki vesile ise köy yaşamının türlü vesileleridir. And'a göre halk danslarını köy yaşamının günlük

olaylarına, törenlerine sıkıca bağlı olduğu vesilelerden koparıp sahneye uyarlamak, seyirlik dans haline getirmek danslarda yapısal değişiklik yapılmasını zorunlu kılmaktadır. (And, 1977, s.15).

And, halk dansını seyirlik dansa dönüştürmede yapısal değişikliğin zorunluluğuna değinmektedir. Köy yaşamı içerisinde evlilik, sünnet gibi düğün törenleri, asker uğurlama, harman sonrası yapılan kutlama, mevsim geçişleri gibi ritüel ve şenlik vesileleriyle bir araya gelen insanlar halk dansını icra ederler. Halk dansını icra edenler için, oynamasa bile o vesilenin içinde bulunanlar için tek bir oyun yerine çeşit barındıran oyun oynama, sınırı belli olmayan bir sürede oynayıp oynamama ve dansçılar açısından da belli bir düzen dahilinde oynama gibi bir zorunluluk yoktur. Ancak çeşitli tören, ritüel ve şenlik vesilelerinden bağımsız olarak sadece “seyir” vesileli danslarda dans yapısal bir değişikliğe zorunlu olarak uğramaktadır. Örneğin yöresinde bu vesilelerle oynanan halk dansında hareket cümlelerinin seyirlik dansta biraz daha büyütülerek fikslenmesi, halk dansında hareket cümlesi sağ ayakla başlarken seyirlik dansta sahne düzenlemelerinin ihtiyaçları doğrultusunda sol ayakla başlaması gibi zorunluluklar birtakım yapısal değişikliklerdir. Ayrıca dansın süresi, sahnedeki çeşitliliği, dansçılar arasındaki uyum da sahne sanatları açısından birtakım yapısal değişiklikleri gerekli kılmaktadır.

Metin And (1977), halk dansları ile seyirlik dansları, dansçılar açısından diğer bir ayrım olarak ortaya koymaktadır. And’a göre, yöresinde içe dönük olarak tanımladığı dansı icra eden dansçılar belli bir eğitim almamış, teknik yeterliliği edinmemiş dansçılardır. Buna karşın bütün bölgelerin danslarından oluşan bir derlemenin sahneye uyarlanmasında yer alan dansçılar ise teknik olarak iyi yetiştirilmesi gereken dansçılardır. Ayrıca, bu dansçıların diğer dansçılardan farklı olarak bütün bölgelerin danslarını oynama zorunluluğuna da değinen And, bunun profesyonel dansçılarla mümkün olabileceği görüşündedir. Yöresinde içe dönük olarak halk danslarını oynayan dansçılar, farklı konumlarda ve farklı mesleklerde yer alan dansçılardır. And’ın profesyonel dansçı olarak ifade ettiği dansçının hem teknik olarak eğitilmesi hem de geniş bir dans dağarcığına sahip olabilmesi için vakit, emek ve beden terbiyesi gerekmektedir (ss.15-16).

And'ın dansçı ayrımı, dans eden ve profesyonel dansçı olarak nitelendirebileceğim bir ayrım üzerine kuruludur. Farklı zamanlarda ya da farklı törenlerde yöresinde eğlenmek için halk danslarını oynayan dansçı için bu, bir meslek değildir; dolayısıyla da iyi eğitilmesi ve teknik yeterliliği bir zorunluluk değildir. Kendi yöresinin dışında bir dans bilmesi zorunluluğu da yoktur. Ancak bütün bölgelerden oluşan bir derlemenin sahnelenmesi için iyi bir eğitim ve teknik yeterlilik bir zorunluluk olarak görünmektedir. And'ın yaklaşımının çaba, emek ve beden terbiyesi gerektiren koşulu yaratmak için profesyonellik ve bir meslek olarak icrasının bunu gerekli kıldığı düşünülmektedir. O, halk dansları ile seyredilmek için yapılan dansları dans, seyirci, dansın oynanmasına sebep olan vesile farklılığı ve dansçı ayrımı açısından birbirinden ayırmaktadır. Ona göre, bu ayrımlardan yola çıkarak yapılan bir planlamayla halk danslarını sahneye uyarlamak mümkündür.

And'ın (1977) “Halk Danslarımız İlk Kez Sahneye Çıktı” adlı makalesinde bu planlamayı yurt danslarından derlenmiş dengeli bir programın oluşması, profesyonel dansçılardan oluşan kalıcı bir topluluğun kurulması ve oyun dağarcığında yer alan dansların sahne estetiğine uygun hale getirilmesi biçimindeki üç prensip üzerine kurduğu görülmektedir (s.16).

And'ın makalesinden hareketle DHDT'nin ilk gösterisinde yer alan programa bakıldığında Elazığ, Bingöl, Artvin, Bitlis, Erzurum, Akçaabat, Silifke, Kırklareli, Gaziantep yörelerinin halk danslarının yer aldığı bir programın oluşturulduğu görülmektedir. Yurt danslarından oluşan dengeli bir program oluşturma yolunda DHDT bu ilk çalışmadan itibaren 2010'lu yıllara kadar pek çok yöreye ait programlarla gösteriler düzenlemiştir. DHDT, 1975 yılından itibaren dansı meslek olarak icra eden profesyonel dansçıların yer aldığı kalıcı bir devlet dans topluluğudur ve kurulduğu günden itibaren de oyun dağarcığında yer alan dansları sahneye uyarlama hususunda pek çok çalışmaya imza atmıştır.

Ancak, Metin And'ın bu makalesinde, yapılan planlamada iki noktayı göz önünde tutma noktasında uyarıcı hususlar da yer almaktadır. Bunlardan ilki, dansların “olur olmaz ellere bırakılması” hususudur. And'a (1977) göre halk danslarının sahneye uyarlanmasında yer alacak kişiler çok önemlidir. Çünkü halk danslarının “üslubunun, renklerinin ve havalarının değiştirilip yozlaştırılmaması” (s.16) gerekmektedir.

Sahneye uyarlama sürecinde yapılacak dansın temel yapısını, özünü bozacak değişikliklerden kaçınılmalıdır. Bu noktada halk dansını sahneye uyarlayacak kişilerin önemi ortaya çıkmaktadır. DHDT'nin kurulduğu ilk yıllarda bu noktayı göz önünde tuttuğu görülmektedir. Orhan Şinasi Pala (Kişisel iletişim, 27 Mayıs 2023) ve Mustafa Turan'ın (Kişisel iletişim, 17 Nisan 2023) anlatımlarında da görüldüğü üzere danslar, öncelikle yörede halk dansını iyi bilen öğreticiler aracılığıyla bir nevi derlenmiştir. Daha sonra derlenen danslar, opera ve bale koreografları tarafından sahneye uygun hale getirilmiştir.

Metin And'ın (1977, s.16) vurgu yaptığı ikinci nokta ise dansların “sahne kurallarına, sahne ilkelerine uygun aktarılması” hususudur. Sahneye aktarılan her dans, bir şeyler söyleyebilmeli ve seyirciye coşkusunu geçirebilmelidir. Yapılan değişiklik dansta aslından daha güçlü bir anlatım kazanmasını sağlamalı, sanatsal değeri ve anlamı daha iyi ortaya çıkarabilmelidir.

DHDT'nin kuruluş aşamasında hem balecilerin bu işi yapabileceği hem de folklorcuların otantiklik karşıtlığına rağmen profesyonel devlet halk dansları topluluğunun gerekliliğini savunan Metin And'ın bu husustaki ısrarının devam ettiği görülmektedir. Ancak uzun bir süre çabalarına karşılık alamayan And (1976, s.8), “Halk danslarımızın ulusal bir profesyonel topluluk eliyle ve seyirlik düzeyde sahneye uyarlanmış olarak sunulmasını savunan” yazılarının nihayet Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Müsteşar Yardımcısı Kemal Baytaş'ın dikkatini çektiğini ifade etmektedir.

1968'de TUFAC'ta dansçı olarak yer aldığını belirten Orhan Şinasi Pala, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nda müsteşar yardımcısı olan Kemal Baytaş'ın daha önce TUFAC ve Anadolu'dan birkaç derneği birleştirerek ilk Türk halk oyunları federasyonunu kurduğunu ifade etmektedir. Pala, Kemal Baytaş'la yaptığı kişisel görüşmelerinden hareketle Baytaş'ın bu federasyonun yurtdışı gösterilerine çoğunlukla katıldığını, oralarda yapılan tanıtma gösterilerini özellikle çok önemseydiğini ve bu tanıtımlarda profesyonelliğin gerekliliğine inandığını belirtmiştir (O. Ş. Pala, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2023). Metin And'ın profesyonel devlet halk dansları topluluğunun kurulması gerektiği hususundaki çalışmalarının Kemal Baytaş'ın fikirleriyle örtüştüğü ve bu çerçevede görüşmelere başlandığı düşünülmektedir.

Yapılan görüşmeler sonucunda topluluğun kurulması süreci oluşmuştur. Öncelikle halk dansları alanında çalışma yapan kişilerden bir danışma kurulu oluşturulmuş ve konu tartışılmıştır. Danışma kurulunu ağırlıklı olarak yerli ya da birkaç bölgenin danslarını sunabilen kentli gönüllü toplulukların yöneticileri meydana getirmektedir; ancak danışma kurulunda yapılan tartışmalarda bu topluluk yöneticilerinin devlet halk dansları topluluğu fikrine karşı çıkmaya devam ettiği görülmektedir. And (1977) bu karşı çıkışlarda yurt içinde ve yurt dışında gösteriler yapan toplulukların masraflarının bakanlık tarafından karşılandığı, profesyonel bir devlet topluluğu kurulursa kendi topluluklarının masraflarının kesileceği endişesinin etkili olduğunu ifade etmektedir. And'ın ifade ettiğine göre, saatlerce süren uzun tartışmalardan sonra fikir oy birliği ile benimsenmiştir (s.13).

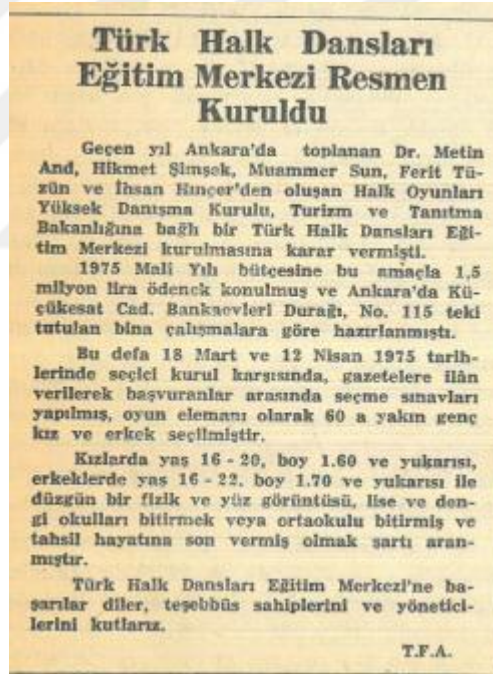
And (1977) alınan bu karardan sonra halk dansları topluluklarıyla ilgili çeşitli ülkelerde, iki ay da Rusya'da incelemelerde bulunmuştur. Bulunduğu iki aydan fazla bir sürede dans okullarında derslere katılmış, yöneticilerle çeşitli görüşmeler yapmış ve her gittiği yerde bu dans topluluklarının gösterilerini izlemiştir. Rusya'da yaptığı incelemelerden “dansçı seçimi, fizikî olanaklar, hazırlık, eğitim ve bunların sahneye uyarlanmasına” ilişkin bir rapor hazırlamıştır (ss.13-14).

Raporunu Kemal Baytaş'a sunan And raporunun üç aşama öngördüğünü ifade etmektedir:

“Birinci aşamada maddi olanakların sağlanması, dansçı adaylarının seçilmesi, müzik, sahne sanatları, giyim kuşam, halk dansları öğretimi ve düzenlemeleri yapacak koreografların sağlanması, bunlarla yapılacak toplantılar vb. öncelikle dansçılar belli bölgelerin danslarını en iyi öğretmenlerden asıllarına uygun olarak öğrenmeliydiler. Bu aşama kısa sürede gerçekleşti. Kemal Baytaş yetkilerini sonuna dek kullanarak çalışma yerleri, dans öğretmenleri, müzik öğretmenleri sağladı, sınavlar yapıldı” (And, 1976, s.8).

Metin And'ın birinci aşama olarak değerlendirdiği aşamada hazırlık sürecinin oluşturulduğu görülmektedir. Maddi olanakların sağlanması noktasında gerekli süreçler tamamlandıktan sonra dansçı adayların seçilmesi gerçekleştirilmiştir. Semine Güçlü tarafından tutulan arşivde yer alan ve aşağıda fotoğrafı bulunan ekte bu aşama aktarılmıştır (Görsel 4.1). “Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi Resmen Kuruldu”

başlıklı yazıda Metin And, Hikmet Şimşek, Muammer Sun, Ferit Tüzün ve İhsan Hınçer'den oluşan Yüksek Danışma Kurulunun Turizm ve Tanıtma Bakanlığı bünyesinde Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi kurulmasına karar verdikleri belirtilmektedir. 1975 yılında bütçeden bir buçuk milyon liralık ödenek konduğu ve çalışmalar için Ankara/ Küçüksat'ta bir binanın kiralandığına da değinilmiştir. Daha önce gazetelere ilanlar verilerek duyurulan ve başvurular arasından yapılan dansçı seçimleri, 18 Mart ve 12 Nisan 1975 tarihleri arasında gerçekleştirilmiştir. Dansçı olarak 60'a yakın kadın ve erkek seçilmiştir. Kadınlarda 16-20 yaş aralığı, erkeklerde ise 16-22 yaş aralığı tercih edilmiş, bunun yanında kızlarda boy olarak 1,60 ve yukarısı, erkeklerde ise 1,70 ve yukarısı belirlenmiştir. Ayrıca, dansçı seçimlerinde fizik ve yüzün de dikkate alındığı, ortaokul, lise ya da dengi bir okulu tamamlama şartı da gözetilmiştir ("Türk Halk Dansları", 1975).



Görsel 4.1. Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi'nin kurulmasına dair haber kesigi (Kaynak: "Türk Halk Dansları", 1975)

1968 yılında halk oyunlarına TÜFAK'ta başlayan ve Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun yaptığı ilk sınavla dansçı seçilen Orhan Şinasi Pala bu süreci şöyle anlatmaktadır:

“TÜFAK’taydım o zaman, dansçı alımıyla ilgili gazeteye ilan verilmiş ayrıca halk oyunlarıyla uğraşanlar çeşitli derneklerde yer aldıkları için bir şekilde haberimiz oldu. Yaşı, boyu, kilosu tutanlar başvurdu. Hatırladığım kadarıyla 53 kişi başvurdu; ancak 17 kişi kazandık. Biz bir ay bekledik, daha sonra yeni sınav açıldı ve yeni kişiler alındı. Jüride bir solfej hocası, iki koreograf vardı: Tenasüp Onat Öncel ve Duygu Aykal. Hareketleri iki halk oyuncu gösteriyordu; ancak halk oyuncular jüride yer almıyordu. Dansçı adayının hareketi yapıp yapmadığına, vücudunun açık olup olmadığına, vücut koordinasyonunun iyi olup olmadığına jüri karar veriyordu.” (O. Ş. Pala, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2023).

Semine Güçlü’nün arşivinde yer alan, tarihi ve hangi gazete olduğu bilinmeyen aşağıdaki gazete haberinde “Halk Dansları Eğitim Merkezi”nin kurulduğu ve faaliyete geçtiğine değinilmektedir (Görsel 4.2). Haberde “En ehil öğretmenlerden” eğitim alan 21 kadın ve 21 erkek öğrenciden bahsedilmiştir. Solfej, şan, yabancı dil ve limbering gibi çok yönlü bir eğitim alan öğrencilerin günde altı saat çalıştıkları ve “şimdilik” 50 lira alan dansçıların bir sonraki yıl mart ayında işçi statüsüyle ve 2000-3000 lira aralığında ücret alacaklarına değinilmiştir. Yine haberde dikkat çeken nokta dansçı adaylarında aranan ölçütler sıralandıktan sonra “Şimdiye kadar hiç halk dansı oynamamış olanlar”ın da bu seçmelere katılabileceğinin belirtilmesidir. Topluluğa alınacak dansçıların halk danslarını hiç oynamasalar bile seçileceği, bir ay eğitilecekleri ve “istidatlı” (yetenekli) oldukları kanısına ulaşırsa kadroya alınacakları vurgulanmıştır.¹³

¹³ Semine Güçlü’nün kişisel arşivinden edinilen bu süreli yayının -her ne kadar elimizde basılı metin yer alsa da- ait olduğu ana kaynak belirlenememiştir. Ancak çalışmanın bütünü içinde önem arz ettiği için ilgili metne bu bölümde yer verilmiştir.



Görsel 4.2. Topluluğa alınacak dansçılarla ilgili kriterler (Kaynak: *Semine Güçlü Kişisel Arşivi*)

Orhan Şinasi Pala'nın anlattıkları ekseninde Devlet Halk Dansları Topluluğuna dansçı seçimi ve eğitiminin iki farklı kurul¹⁴ etrafında şekillendiği görülmektedir. Bu kurullardan biri Kemal Baytaş'ın başkanlığında halk oyunlarıyla uğraşanlardan oluşmaktadır. Diğer kurulda ise Duygu Aykal, Oytun Turfanda, Oya Aruoba, Duygu Varlıer gibi bale sanatçıları, Cüneyt Gökçer, Refik Eren, Hale Eren, Nuri Özakıyol gibi tiyatro sanatçıları ve müzik sorumlusu olarak da Hikmet Şimşek yer almaktadır. Pala bu kurulu "sanatsal kurul" olarak ifade etmektedir. Pala, sadece halk oyunlarıyla uğraşanlarla bu süreci götürmemelerinin nedeni olarak halk oyunlarının çağdaş bir seyirlik sahne sanatına dönüşmesinde halk oyuncularının eğitiminin doğal olarak yeterli olamayacağı fikrinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Halk oyunlarıyla uğraşanların o dönemin koşulları içinde amatör ve halk danslarının dışında başka mesleklere sahip olduklarını vurgulayan Pala, bu anlayıştan hareketle halk oyunlarıyla uğraşanlardan oluşan ekipten fikirlerin alındığını; ancak kuruluş ve modelin sanatsal kurul tarafından gerçekleştirildiğini ifade etmektedir. Dansların halk oyunlarıyla uğraşanlar tarafından gösterildiğini, ancak dansçıyı hazırlama, "stretching (germe),

¹⁴ Orhan Şinasi Pala, kurul sözcüğünü resmî bir kurul olarak ifade etmemiş, zaman zaman kurul yerine grup, komite sözcüklerini de kullanmıştır.

limbering (esneme)”¹⁵, usül gibi eğitim süreçlerinin ise sanatsal kurul tarafından yapıldığını ifade etmiştir. Orhan Şinasi Pala, Devlet Halk Dansları Topluluğunun ilk müdürünün halk oyuncularından biri yerine Opera ve Bale’den Rauf Erbay olmasını da bu duruma bağlamaktadır (O. Ş. Pala, kişisel iletişim, 27 Mayıs 2023). Kurumda uzun süre genel sanat yönetmenliği yapan ve kuruluş aşamasında çalışmalarda yer alan Mustafa Turan da iki farklı kurula dikkat çekmiştir. Yöreye ait oyunla ilgili öğretici otoritenin belirlendiğini, kuruma davet edildiğini ve adımların, figürlerin kendi mahallinde oynandığı şekilde öğretildiğini belirten Mustafa Turan, oyunları sahneye uyarlar hale getirenlerin koreograflar olduğunu belirtmiştir (M. Turan, kişisel iletişim, 17 Nisan 2023). DHDT’ye hem dansçı seçiminde hem dansçı eğitiminde hem de özellikle oyunların sahneye uyarlanma süreçlerinde Pala’nın sanatsal kurul olarak ifade ettiği ekibin etkili olduğu görülmektedir. Halk oyuncuların bulunduğu yörede oyunu nasıl oynadıkları tespit edilmiş, ancak sahneye aktarma süreci ise tamamen sanatsal kurul üzerinden şekillenmiştir.

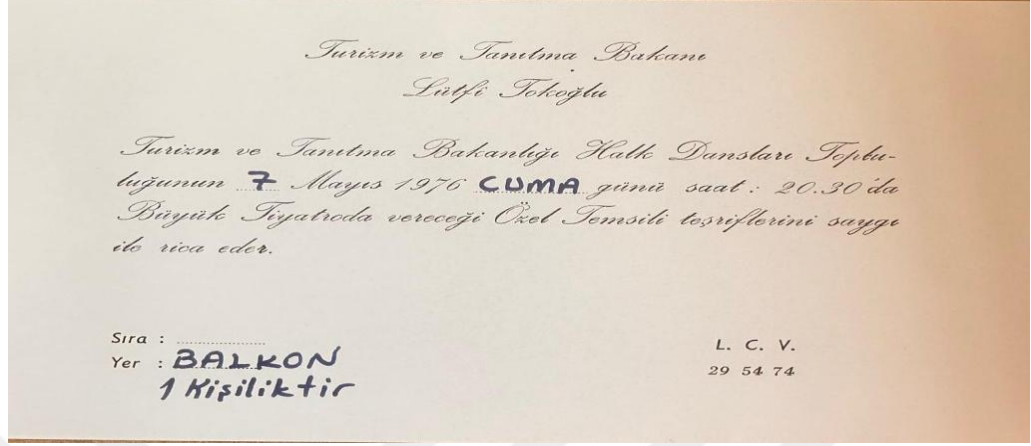
4.2. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU’NUN KURULMASI

Turizm ve Tanıtma Bakanlığı çağrısı üzerine 18-23 Eylül 1973 tarihleri arasında bir araya gelen bilim insanları, folklor uzmanları ve çeşitli dernek üyeleri “Folklor Uzmanları Yüksek Danışma Kurulu” Bakanlık Müsteşar Yardımcısı Kemal Baytaş başkanlığında toplanmıştır. İki gün süren uzun tartışmalar sonucunda Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun kurulması bakanlığa önerilmiştir. Bu önerinin olumlu karşılanması üzerine 3 Haziran 1974 tarihinde, çeşitli incelemelerin ve hazırlık çalışmalarının gerçekleştirilmesi amacıyla “Halk Dansları Sanat Kurulu” oluşturulmuş ve 17 Mart 1975 tarihinde de topluluk resmen kurulmuştur (“Tarihçe”, t.y.).

Topluluğun ilk sekiz aydaki faaliyetlerini değerlendiren, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından yayımlanan broşürde 3 Haziran 1974 tarihinde inceleme ve hazırlık çalışmalarının yürütülebilmesi için “Halk Oyunları Sanat Kurulu”nun oluşturulduğu; 19 Mart 1974 tarihinde yapılan sınavla ilk dansçı stajyerlerin alındığı belirtilmiştir. Topluluğun ilk gösterilerini 7-8-12-13 Mayıs 1976 tarihlerinde Ankara Büyük

¹⁵ Dansa hazırlanmak için yapılan bedensel hareketler.

Tiyatro’da verdiğine değinilen broşürde dönemin Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk’ün ilk gösteriyi izlediği sonucuna varılmaktadır (Görsel 4.3).¹⁶



Görsel 4.3. Topluluğun 7 Mayıs 1976 tarihinde yapılan ilk gösteriye ait davetiye (Semine Güçlü Kişisel Arşivi)

Aşağıdaki belgeye göre Elazığ, Bingöl, Artvin, Bitlis, Erzurum, Akçaabat, Silifke, Kırklareli ve Gaziantep yörelerine ait bir repertuarla sahne alan topluluğun ilk gösterilerinde toplamda 61 halk dansı sergilediği görülmektedir ve danslar tek tek belirtilmiştir. Estetik Danışman olarak Cüneyt Gökçer’in, Müzik Sorumlusu olarak Hikmet Şimşek’in, Dekorda Refik Eren’in, Kostüm Realizasyonu olarak ifade edilen Hâle Eren’in ve ışıkta Nuri Özakyol’un adının yer aldığı öğreticilerin ve sahneye uygulayanların da isimleri yer almaktadır (Görsel 4.4).

¹⁶ Broşürde herhangi bir tarih belirtilmemiştir. “Söylenenler Yazılanlar...” başlığı ile hazırlanan broşürde toplulukla ilgili bilgilerin yanı sıra basında yer alan haber kesitleri bulunmaktadır. Bkz: Ek-5.

TURİZM VE TANITMA BAKANLIĞI HALK OYUNLARI EĞİTİM MERKEZİ TEMSİLLERİ (DEVLET TİYATROLARI GENEL MÜDÜRLÜĞÜNÜN İŞBİRLİĞİ İLE) 7-8-12-13 Mayıs 1976			
ESTETİK DANIŞMAN	Cüneyt GÖKÇER	DEKOR	Refik EREN
MÜZİK SORUMLUSU	Hikmet ŞİMŞEK	KOSTÜM REALİZASYONU	Hâle EREN
	İŞİK	Nuri OZAKYOL	
I — ELAZIĞ	1 — ÇAYDA ÇİRA 2 — DELİLO 3 — LENURE (Fatmalı) 4 — BÜYÜK CEVİZ 5 — TAMZARA	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Mustafa TURAN Oya ARUOBA
II — BİNGÖL	1 — KARTAL 2 — DELİLE 3 — HALAY - ÇEÇEN 4 — HARRANI 5 — MEYREMO	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Nurettin ÖZDEMİR Duygu AKYAL, Duygu VARLIER
III — ARTVİN	1 — ATABARI 2 — DELİ HORON 3 — DÖNE 4 — SAHLAN 5 — ÖNDÖRT 6 — COŞKUN ÇORUH 7 — SARI ÇİÇEK 8 — KARABAK 9 — UÇAYAK	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Suat İNCE Duygu VARLIER
IV — BİTLİS	1 — SEPE 2 — AĞIR GÖYENK 3 — MEYRÖK 4 — DEĞİRMENÇİ 5 — GARZANE 6 — PAPURİ 7 — HARKUŞTA (Motganlı)	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Sait KIRMIZI Duygu AKYAL, Duygu VARLIER
V — ERZURUM	ERKEK 1 — HANÇER BARI 2 — DELİLO 3 — BAKME KIZ 1 — ÇİFT BEYAZ GÜVERCİN 2 — TERSİNE 3 — AŞAKTAN GELİREM	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Erdoğan HATUNOĞLU Duygu AKYAL, Duygu VARLIER
VI — AKÇAABAT	1 — HORON KURMA 2 — BALLAMA 3 — BİRSARAY 4 — BİÇAK OYUNU 5 — BOL - SAĞ 6 — İÇ - DIŞ 7 — AYAK ÖNDE (Siva - Siva) 8 — HİSBA 9 — KOZENGELE	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Kemal ÇELİK Duygu AKYAL, Duygu VARLIER
VII — SİLİFKE	1 — TÜRKMEN KIZI 2 — YAYLA YOLLARI 3 — BALLAMA 4 — SİLİFKENİN YOĞURDU 5 — KEKLİK	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Sadık ÇELİK Oya ARUOBA
VIII — KIRKLARELİ	1 — KABADAYI 2 — ZİGÖS 3 — DRAMA KARŞILAMASI 4 — İZZET HOCA 5 — ALI PAŞA 6 — ESKİ KASAP	ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN	Korhan BERKASAL Oytun TURFANDA
IX — GAZİANTEP	1 — HAVANARA (Gürsel Havası) 2 — AĞIRLAMA 3 — OĞUZLU 4 — FATİGE - DEMONE 5 — MANİ 6 — LEYLİM 7 — ÇİBKİ 8 — DOKUZLU	MÜZİK UYGULAYICISI ÖĞRETİCİ SAHNEYE UYGULAYAN DEVLET OPERA VE BALE Sİ ORKESTRASI	* Nefi KODALLI Hikmet ŞİMŞEK Ufuk CAN Duygu AKYAL

Görsel 4.4. 7-8-12-13 Mayıs 1976 tarihlerinde gerçekleştirilen gösterinin repertuarı ve çalışmada katkısı olan sanatçıların adları (Semine Güçlü Kişisel Arşivi)

Ekte, Elazığ yöresinin Öğreticisi Mustafa Turan, Sahneye Uygulayanı Oya Aruoba; Bingöl yöresinin Öğreticisi Nurettin Özdemir, Sahneye Uygulayanı Duygu Aykal ve Duygu Varlier; Artvin yöresinin Öğreticisi Suat İnce, Sahneye Uygulayanı Duygu Varlier; Bitlis yöresinin Öğreticisi Sait Kırmızı, Sahneye Uygulayanı Duygu Aykal ve Duygu Varlier; Erzurum yöresinin Öğreticisi Erdoğan Hatunoğlu, Sahneye Uygulayanı Duygu Aykal ve Duygu Varlier; Akçaabat yöresinin Öğreticisi Kemal Çelik, Sahneye Uygulayanı Duygu Aykal ve Duygu Varlier; Silifke yöresinin

Öğreticisi Sadık Çelik, Sahneye Uygulayanı Oya Aruoba; Kırklareli yöresinin Öğreticisi Korhan Berkasal, Sahneye Uygulayanı Oytun Turfanda ve Gaziantep yöresinin Öğreticisi Ulvi Can, Sahneye Uygulayanı Duygu Aykal olarak belirtilmiştir. Gösterilerde Devlet Opera ve Balesi Orkestrası'nın yer aldığı, Orkestra Şefi'nin Hikmet Şimşek olduğu, Müzik Uygulayıcısının da Nevit Kodallı olduğu anlaşılmaktadır.

Semine Güçlü'nün arşivinde yer alan ve aşağıdaki ekle gösterilen belgede Genel Koordinatör ve Eğitim Merkezi Müdürü olarak Rauf Erbay ismi yer almaktadır. Solfej Öğretmeni Özkan Dizmen, Şan Öğretmeni Yalçın Davran, Limbering Öğretmeni Geyvan Mc Millen, Limbering Piyanisti Bedia Dölener'dir. Müzisyenlerin, kondütlerin ve aksesuarın adlarının da yer aldığı belgede dansçı adlarına da yer verilmiştir. 26 kadın 40 erkek dansçının yer aldığı belgede topluluğun ilk gösterilerinde 66 dansçının yer aldığı görülmektedir (Görsel 4.5). 9 erkek dansçının da gösterilerde yer almadığına ilişkin Semine Güçlü'ye ait belge temel alındığında toplulukta yaklaşık 75 dansçının yer aldığı sonucuna varılmaktadır.

**TURİZM VE TANITMA BAKANLIĞI
HALK OYUNLARI EĞİTİM MERKEZİ**

OYUNLARI SAHNEYE UYGULAYANLAR

Oya ARUOBA
Duygu AYKAL
Oytun TURFANDA
Duygu VARLIER

GENEL KOORDİNATÖR VE EĞİTİM MERKEZİ MÜDÜRÜ
SOLFEJ ÖĞRETMENİ
ŞAN ÖĞRETMENİ
LİMBERİNG ÖĞRETMENİ
LİMBERİNG PİYANİSTİ
OYUN ÖĞRETİCİLERİ (Oyun Sıra Sıra Göre)

DANSÇILAR

Rauf ERBAY
Özkan DİZMEN
Yalçın DAVRAN
Geyvan Mc MILLEN
Bedia DÖLENER
Mustafa TURAN
Nurettin ÖZDEMİR
Suat İNCE
Sait KIRMIZI
Erdogan HATUNOĞLU
Kemal Çelik
SadiK ÇELİK
Korhan BERKASAL
Ulvi CAN

Berrin APAYDIN
Saadet BAŞOYAK
Aysegül BİNCİ
Nurhan BÜYÜKEFE
Asuman ÇETİN
Pelin DURUGÖNÜL
Nermin ERGİN
Gökden EROL
Aysegül ERTÜRK
Rahime GÖKBULUT
Aygen KAÇMAZ
Uğur KAHRAMAN
Canan KOVALAR
Hayat ÖZDEMİR
Müzyen ÖZER
Gökse SEZER
Serpil SEZER
Deniz ŞAN
Semine TURAN
Ülke TURGUT
Leyla TÜRKANDOS
Figen UYANIK
Müjgan ÜNVER
Havva YILDIRIM
Nevin YILMAZ

Selahattin ADIGÜZEL
Tayyar AKDEMİR
Mehmet AKINCI
Edal AKMAN
Yener ALTINTAŞ
Ezhan ALTUNBAŞ
Selma BAYRAK
Yarışa BEKTAS
Mustafa BİRCİK
Sadi ÇAKMAK
Kemal ÇELİK
Kamil ÇOKALISKAN
Vural DÖĞEL
Orhan DÖĞER
İsmet GÖKÇE
Zafer GÜNEL
Mehmet GÖRKÖK
SMTİSEL
NEGEİ KABACAL
Şakir KABACAN
Uğur KANAR
AZİZ KILIÇ
Mustafa KIRAZLI
Ömer KIVANÇ
Ahmet KIZILAN
Necip KÖK
Ahmed KÖK
Fevzi MEHİR
Gökçü ÖZARPAZ
Süre ÖZARPAZ
Nesrin ÖZGÜVEN
Şenol PALA
Güngör SONMEZ
İsmet TEZEL
Korhan TURAN
Naci TUNCEL
Baki TÜRKMEN
Necdet TÜRKMEN
Nevit YILMAZ
Cengiz YÜKSEK

MÜZİSYENLER

Hüseyin SAY (Türkü)
Erkan SÜRME (Türkü)
Mevlut CANAYDIN
Mehmet KARATAŞ
Mehmet ÇOLAK
Arif SAKARYA
Nurettin DEMİR
Tuncer ÖZİNANIR
Asat TOPÇUOĞLU
İsmail ŞAHİNKAYA
B. Hüseyin UNAL
Osman UNAL
Mesut UNAL
O. Hüseyin UNAL
Nazmi ÖRS
Mehmet ÖRS
Aydoğan SİNAN
Dural DEMİR
Durmaz DEMİR
Kemal ÜŞENMEZ

KONDUİTLER

Kenan ŞİMŞEK
Uğur ÖNDER

AKSESUAR

Ali İhsan ÖZ

(DEVLET OPERA VE BALESİ ORKESTRASI EŞLİĞİNDE)

Görsel 4.5. 7-8-12-13 Mayıs 1976 tarihlerinde gerçekleştirilen gösterilerde yer alan dansçılar ve diğer görevliler (Semine Güçlü Kişisel Arşivi)

17 Mart 1975 yılında kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğu, Türkiye'nin iç siyasetinde yaşanan gelişmelerden, hemen her sanat kurumu kadar etkilense de 2010'lu yıllara kadar kuruluş felsefesine yakın bir çizgide varlık göstermiş ve bu doğrultuda eserler sergilemiştir. Dünyanın farklı ülkelerinde görüldüğü üzere, sanatın araçsallaşması ve dansın da bunun bir parçası olmasına karşın, öze sadık kalınmaya gayret edilerek icra edilen performansların 2010 yılından itibaren değişmeye başladığı ve yeni koreografilerin standardize edilmiş, geniş kitlelerce beğenilme kaygısıyla örüntülenmiş melez formlara dönüştüğü görülmektedir. Bu değişim ise kurulduğu dönemde, Türk halk danslarının özüne sadık bir üslupla icra edilmesi amacı gütmüş DHDT'nin kuruluş amaç ve hedeflerinden uzaklaştığını, dansların, metinlerin ve müziklerin kitle kültürüne hitap edecek bir tavırla sergilendiğini göstermektedir.

4.3. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU'NUN KURULMASININ BASINDA YANSIMALARI

Devlet Halk Dansları Topluluğu kurulduktan sonra gerek siyasilerce gerekse düşün insanlarınca olumlanmıştır. Bu hususta fikir beyan eden isimlerden birisi dönemin Cumhurbaşkanı Fahri S. Korutürk'tür. 7 Mayıs 1976'da Büyük Tiyatro'da yapılan ilk temsili izledikten sonra "Devletin ilgisiyle halk oyunlarımızın zenginlik ve güzelliğinin bu düzeyde başarılı bir şekilde ortaya konulmasından onur duydum."¹⁷ biçiminde bir açıklama yapmıştır.

Topluluğun ilk sekiz ayında faaliyetlerini izleme olanağı bulan yöneticilerin, ilgililerin ve basın-yayın kuruluşlarının topluluk hakkındaki düşünceleri ve o döneme yansıyan görüşler şöyledir:

Devlet Bakanı ve Başbakan Yardımcısı Turhan Feyzioğlu: "Halk oyunları Topluluğu'nun gösterisini yürek coşkunuğu içinde izledim. Kısa zaman içerisinde alınan sonuç gerçekten çok sevindirici... Türk Halk Oyunları'nı yaşatmak ve sevdirmek bakımından, bu genç, sevimli, canlı topluluğun büyük hizmetler yapacağına inanıyorum. Resmî bir topluluğun kurulması, Anadolu'nun tükenmez kültür hazinelerini dünyaya tanıtmaya yolunda atılmış ileri bir adımdır..." (Güvenç, 1976).

¹⁷ Bkz. Ek-5: Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğu broşürü.

“Dün gece önemli bir olaya tanık olduk. Büyük Tiyatroda Turizm ve Tanıtma Bakanlığının bir yıl önce kurduğu Halk Oyunları Topluluğu seyircinin önünde ilk gösterisini yaptı. Bugüne kadar yurt içindeki ve yurt dışındaki bütün yarışmalara, bütün festivallere hep yerel amatörler katılır, onun için de evrensel, profesyonel bir çizgide sergilenemezdi halk oyunlarımız. Anadolu topraklarında yatan zengin bir hazinenin ayıklanarak, Metin And’ın da dediği gibi, kuyumcu titizliği ile kesilip yontulması, uygun bir çerçeve içine yerleştirilmesi ve sanatseverlere güzel bir vitrin içinde sunulması çoktan beri istenen, özlenen birşeydi...” (“Halk Oyunları Topluluğu İlk Gösterisini Sundu”, 1976)

“...İnsan kaptırıyor kendinden olana kendini... Farketmeden onlarla yaşıyor, dansediyor, coşuyor... Gösteride açık hava çalgıları olan davul ve zurna sahne düzeninde ustalıkla yerini alıyordu...” (Sav, 1976, s.23).

“...Dokuz bölgenin oyunları, yetenekli genç amatörlerle iyi çalıştırıcılar gözetiminde olgunlaşmış; buna koreografik nitelikte bir katkı eklenmiş. İki saatlik gösteri içinde dokuz bölgenin altmış bir dansı sunuluyor. Hepsi birbirinden güzel, birbirinden değişik oyunlar...” (Tör, 1976, s.9).

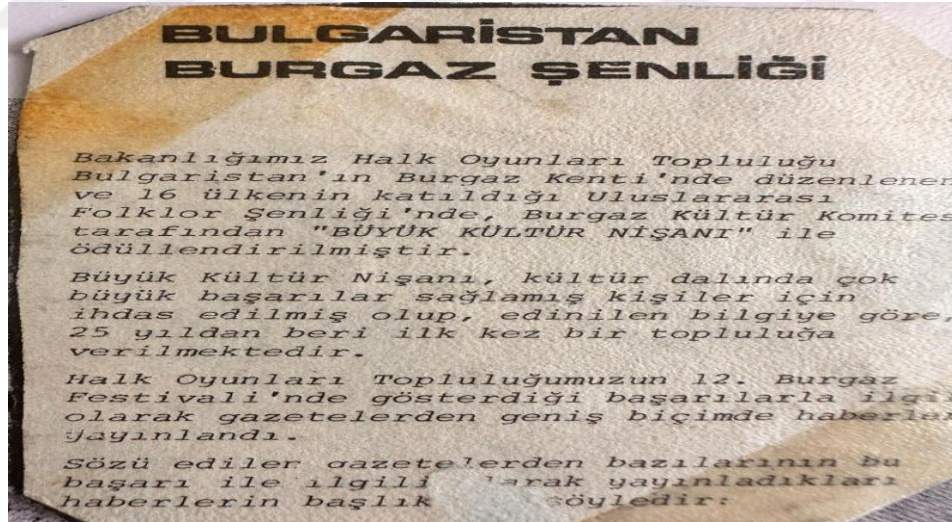
“... İşte, halk oyunlarımızı, içine yuvarlandıkları bu sahipsizlik ve anarşi çukurundan kurtarmak için Devlet Babanın harekete geçmesi şarttı. Şimdi büyük bir memnuniyetle görüyoruz ki, -geç de olsa- bu adım atılmıştır: Turizm ve Tanıtma Bakanlığının himmeti ile bir halk oyunları ekibi kurulmuş ve figürleri, melodileri, giysileri ile her bakımdan çok kaliteli ve disiplinli gösteriler yapmaya başlamıştır. Bu hayırlı adımı büyük minnetle ve sonsuz coşku ile selamlıyorum. 4. İstanbul Festivali’nde bu yeni topluluğu görmek mutluluğunu tattım. Heyecandan gözlerim yaşardı. Her bakımdan sanat ziyafeti olan bu topluluğu yetiştirenlere minnetimiz sonsuzdur. Onu bütün uygar dünyada yüzümüzü ağartacak bir sanat olayı olarak dolaştırmalıyız. Akıllı bir kültür propagandasından bunu bekliyoruz...” (Dormen, 1976, s.3).

“... Devlete bağlı böyle bir topluluğun kurulması ve bu topluluklarda sunulan dansların modernize edilmesi folklorumuzu bozmak, dejenere etmek değildir. Böyle bir topluluğun varlığı halkın öz malı olan ve kendi yöresel kişiliğinden

ıkan dansları kötü bir şekilde etkileyemez. Ancak onları daha geniş kitlelere tanıtmakta, hatta sevdirmekte yararlı olabilir...” (Oral, 1976, s.7).

Topluluk, 10-25 Kasım 1976 tarihleri arasında Türkiye-Sovyetler Birliği kültür anlaşması erevesi içinde iki haftalık bir turne yapmıştır. Taşkent, Tiflis ve Moskova’da toplam yedi gösteri yapan topluluğun gösterilerine ilişkin Milliyet Magazin Ekinde görsellerin de yer aldığı geniş bir haber yapılmıştır. 80 kişilik bir ekipte Sovyetler Birliği’nde gösteriler yapan toplulukla ilgili haberdan bir kesit: “Müzik ve bale alanında dev şöhretler yetiştirmiş olan komşu ülkenin uzmanları, Türk folklorcularının Özbekistan, Gürcistan ve Moskova’daki gösterileri(ni) büyük başarı olarak tanımladılar.” (“Türk Sanatlara Baş Eğiyoruz”, 1976).

İlk gösterilerinden sonra Ankara’da düzenli gösterilerine devam eden topluluk 1976 yılı içerisinde 4. Uluslararası İstanbül Kültür ve Sanat Festivali’ne katılmış, Avusturya ve Almanya’da da çeşitli gösteriler yapmıştır. Bulgaristan’da gerçekleştirilen ve Türkiye’den başka 16 ülkenin katıldığı 1976 Uluslararası Folklor Festivali’nde topluluğa “Büyük Kültür Nişanı” verilmiştir (Görsel 4.6).



Görsel 4.6. “Büyük Kültür Nişanı”nın DHDT’ye verilmesine ilişkin gazete haberi (Semine Güçlü Kişisel Arşivi)¹⁸

¹⁸ Bu haber metninin hangi gazete ve sayıda yayınlandığı bilinmemekle birlikte gazetenin keşiğine Semine Güçlü arşivinden ulaşılmıştır. Ancak benzer bir haber, 5 Eylül 1976 tarihli Milliyet gazetesinde karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda ilgili metnin tarihinin Eylül 1976’ya denk düşmesi muhtemeldir.

Görselde yer alan haber içeriğinin bir benzeri de 5 Eylül 1976 tarihli Milliyet gazetesinde yer almakta olup “Türk folklorcularına ‘Büyük Kültür’ nişanı verildi” başlığıyla karşımıza çıkmaktadır.¹⁹ Turizm Bakanlığı Müsteşar Yardımcısı Kemal Baytaş’ın açıklamalarının da yer aldığı bu metin, Semine Güçlü arşivinden edinilen gazete haberinin tarihlendirilmesi açısından önem arz etmektedir.

10-24 Kasım 1976 tarihlerinde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin Taşkent, Tiflis ve Moskova kentlerinde çeşitli gösteriler düzenleyen topluluk, ayrıca ülkemize gelen yabancı devlet büyüklerinin onuruna TBMM’de de çeşitli gösteriler sergilemiş; ulusal ve uluslararası arenada varlık göstermiştir.

4.4. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU’NUN TABİ OLDUĞU YÖNETMELİKLER

1975 senesinde Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi’nin kuruluşunda yayımlanan rapor doğrultusunda topluluğun amacı “halk oyunlarımızın öz değerlerinden ve otantik unsurlarından yararlanılarak, çağdaş sanat anlayışına dayanan bir yorumla, yeni bir tür sahne sanatı yaratmak ve meydana getirilecek yapıtları Devlet Halk Dansları Topluluğu ile temsil ve tanıtmaktır” biçiminde ifade edilmektedir (“Türk halk dansları”, 1975). Bu ifadeden hareketle 1975 yılında faaliyet göstermeye başlayan ve daha sonra DHDT adını alacak olan Türk Halk Dansları Eğitim Merkezinin gelenekten beslenerek modernist bir üslup yakalamaya çalıştığı söylenebilir. Nitekim 1980 yılında yayımlanan DHDT kuruluş yönetmeliğine bakıldığında da şu ibareler dikkat çekmektedir:

“Madde 3- Devlet Halk Dansları Müdürlüğü Türk kültür ve sanatının özünü oluşturan Türk Folkloru ve özellikle Türk Halk Danslarının, müziğinin ve kıyafetinin: a) Özünü bozmadan çağdaş yorum, metot ve imkânlarla yeni bir sahne düzeni anlayışı içerisinde biçimlendirilerek “Çağdaş Seyirlik Sanatları Düzeyine” çıkarma uğraşı ile sergilenmesini, b) Gerekli elemanların yetiştirilmesini, eğitimlerini, c) Ülkemizde ve dünyada tanıtılıp, sevilmesini, d) Yurt içinde sürekli temsiller verilmesini ve turneler düzenlenmesini,

¹⁹ “Türk Folklorcularına ‘Büyük Kültür’ Nişanı Verildi” haber metninin hangi gazete ve sayıda yayınlandığı bilinmemekle birlikte gazete kesiğine Semine Güçlü arşivinden ulaşılmıştır. (Bkz: Ek-6)

uluslararası nitelikteki faaliyetlere gösteri grupları gönderilmesini, e)Yurt dışındaki uzun süreli turnelerin yanı sıra uluslararası festival, yarışma, şenlik ve benzeri faaliyetlere katılarak ulusumuzun kültürünü ve ülkemizin tanıtılmasını amaçlar.” (“Turizm ve Tanıtma”, 1980).

Bu bağlamda değerlendirildiğinde kuruluş amacı olarak iki yönetmeliğin örtüştüğü söylenebilir. Ne var ki 2006 tarihli Kültür ve Turizm Bakanlığı Koro ve Topluluklar Yönetmeliği’ne bakıldığında 1975 ve 1980 tarihli misyon ve amaçta yer alan hedeflerin bulunmadığı ve kuruluş amaçlarından uzaklaşıldığı görülmektedir. 2006 tarihli yönetmelikte yalnızca yeni koroların kuruluşu, yönetimi, idari sözleşmeli personel atama, adaylık, sınav ve çalışma biçimlerine ilişkin usul ve esaslarına yönelik bir düzenleme yapıldığı görülmektedir. İlgili yönetmelik maddesi ise şu şekildedir:

Madde 1: Bu Yönetmeliğin amacı; Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu, Devlet Klasik Türk Müziği Koroları, Devlet Türk Halk Müziği Koroları, Devlet Çok Sesli Müzik Koroları ile Türk Tasavvuf Müziği Toplulukları, Tarihi Türk Müziği Toplulukları, Devlet Türk Müziği Toplulukları, Devlet Modern Folk Müziği Toplulukları, Devlet Halk Dansları Toplulukları, Devlet Türk Dünyası Müzik ve Dans Toplulukları, Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Toplulukları ve bu alanda kurulacak yeni koroların ve toplulukların kuruluşu, yönetimi, idari sözleşmeli personelin atanma, adaylık, sınav ve çalışma biçimlerine ilişkin usul ve esasları düzenlemektir.” (“Kültür ve turizm”, 2006).

1975 senesinde Türk Halk Dansları Eğitim Merkezi’nin kuruluşu hakkında yazılan raporda ise eğitimi gerçekleştirilecek topluluğun kültürümüzdeki yeri ve görevi ile otantik yapının zarar görmeden korunabilmesi, yaygınlığının sağlanabilmesi ve uluslararası tanıtımının kamusal görev olduğu belirtilmektedir. Bu kamusal görevin sorumluluğunun da Kültür Bakanlığı ile Turizm ve Tanıtma Bakanlığı’nın ortak olarak üstlenmesi gerektiği ifade edilmektedir. Aynı raporun açıklama bölümünde ise konu iki başlıkta ele alınmaktadır. Bunlardan ilki “otantik yapısı bozulmadan (yozlaşmadan) korunması, yaygınlaştırılması ve tanıtılması” olarak geçmektedir. Bu bölümde otantik yapıyı koruma görevinin Kültür Bakanlığına bağlı Folklor Araştırma Dairesi tarafından gerçekleştirilmesi ve bu müdürlüğün koordinesinde çalışmaların yürütülmesi gerektiği belirtilmektedir. Benimsetme ve yaygınlaştırma alt başlığında

ise halkın yaşamında zaten aktarımların yapıldığı ve halk danslarının yaşatıldığı vurgulanmış ve bu oluşumun örgütlenmesi yani yozlaşmadan kaçınılarak yönlendirme görevinin yapılması gerektiğine dikkat çekilmiştir. Bu bölümdeki son başlık ise “tanıtma” bölümüdür. Bu kısımda benimsetme ve yaşatma amacıyla yapılacak araştırma ve arşiv çalışmalarının sonucunda zaten ülke çapında yaygınlaşma gerçekleşeceğinden ülke içi tanıtımının da başarılı olacağı belirtilmektedir. Yurt dışı tanıtımı için de yarışma festivaller için katılımının sağlanması bunun içinde gerekli ekonomik desteklerin verilmesi ve toplu pasaport gibi kolaylıkların sağlanmasının önemi vurgulanmaktadır. Rapordaki “Açıklama” bölümünün ikinci başlığı ise “Türk Halk Oyunlarının Modern Sanat Anlayışı İçinde Yeniden Yorumlanması” olarak geçmektedir. Bu bölümde konservatuarların bale opera ve tiyatroların Türk sanatını yaratmada yetersiz kaldığı bunların folkloru yeterince dayandırılmadığından gelişemediği belirtilmektedir. Bu nedenle yukarıda ismi geçen sanat kurumlarının desteğiyle ve iş birliğiyle bu topluluğun eğitimlerinin yapılması gerektiği vurgulanmaktadır. Bunun sonucunda ise halk oyunlarının dayandığı temel ile bu temele ait olan tavır figür müzik gibi unsurların folklorik gücünü ve esprisini bozmadan bir koreografik düzen ve yeni motifler eşliğinde sunmaktan bahsedilmektedir. Raporun sonuç bölümünde ise “Türk halk oyunlarının otantik değerlerinin bozulmaması yaygınlaştırılması ve ülke dışında tanıtılması konusu ile modern halk danslarının konusunun temeldeki belirli sanatsal ilişkiler dışında, birbirinden ayrı olan ve birbirine karıştırılmaması gereken iki ayrı konu” olarak değerlendirilmektedir. Ayrıca folklorun mahallinde araştırma ve arşivlemenin yanı sıra kaynağında himaye edilmesinin önemi vurgulanmaktadır. Yeni kurulan Devlet Halk Dansları Eğitim Merkezi’nin ise Türk kültürüne evrensel bir boyut kazandırma misyonu yüklemektedir. Bu raporun, yeni kurulan merkezin yanında mahalli halk oyunları gruplarına ve mahalli araştırma ve arşivleme çalışmalarına verdiği önemden dolayı dönemin tartışmalarına (yeni kurulan merkezin otantikliği bozacağı ya da tek tipleşmeyi getireceği vb.) cevap olarak hazırlandığı düşünülmektedir. Buna rağmen Eğitim Merkezi’nin kuruluşunda topluluğun var olan folklorik değerleri koruma kararlılığı ve özeni dikkat çekmektedir (“Türk halk dansları”, 1975).

02.03.1980 tarihli ve 16917 sayılı Resmî Gazete de yayımlanan Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Devlet Halk Dansları Topluluğu Yönetmeliğinde ise Kuruluş-Kapsam ve Amaç şu şekilde belirtilir:

“Madde 1- 265 sayılı Turizm ve Tanıtma Bakanlığı kuruluş Kanununun 2,8,9 ve 26. maddelerine dayanılarak tanıtma etkinliğini zenginleştirmek ve gerçekleştirmek için ileri düzeyde bir dans topluluğuna sahip olmak üzere, Bakanlığın Tanıtma Genel Müdürlüğüne bağlı «Devlet Halk Dansları Müdürlüğü» kurulmuştur. Madde 2- Bu yönetmelik Devlet Halk Dansları Müdürlüğünün kuruluş, örgütlenme, görev ve çalışma esaslarını kapsar. Madde 3- Devlet Halk Dansları Müdürlüğü Türk kültür ve sanatının özünü oluşturan Türk Folkloru ve özellikle Türk Halk Danslarının, müziğinin ve kıyafetinin: a) Özünü bozmadan çağdaş yorum, metot ve imkânlarla yeni bir sahne düzeni anlayışı içerisinde biçimlendirilerek «Çağdaş Seyirlik Sanatları Düzeyine» çıkarma uğraşı ile sergilenmesini, b) Gerekli elemanların yetiştirilmesini, eğitimlerini, c) Ülkemizde ve dünyada tanıtılıp, sevilmesini, d) Yurt içinde sürekli temsiller verilmesini ve turneler düzenlenmesini, uluslararası nitelikteki faaliyetlere gösteri grupları gönderilmesini, e) Yurt dışındaki uzun süreli turnelerin yanı sıra uluslararası festival, yarışma, şenlik ve benzeri faaliyetlere katılarak ulusumuzun kültürünü ve ülkemizin tanıtılmasını amaçlar.” “Madde 4- Devlet Halk Dansları Müdürlüğü aşağıdaki biçimde örgütlenmiştir:a) Yüksek Sanat Danışma Kurulu b) Devlet Halk Dansları Müdürü c) Teknik ve Sanat Kurulu d) Müdür Yardımcısı (Teknik ve Sanat İşleri) e) Müdür Yardımcısı (İdari ve mali işler) f) Tanıtma Uzmanı g) Sanat Yönetmeni h) Koreograflar i) Müzik Yönetmeni j) Dans Uzmanları k) Dans Öğreticiler l) Konduite m) Teknik Elemanlar n) Sanatçılar (Dansçılar) o) Yönetim ve Yardımcı Personel p) Öğrenciler q) Müzisyenler r) Disiplin Kurulu s) Doktor t) Hemşire u) Masör ve Masöz” (“Turizm ve Tanıtma”, 1980).

Topluluğun 1980 yönetmeliğinde topluluğun amacı “Özünü bozmadan çağdaş yorum, metot ve imkânlarla yeni bir sahne düzeni anlayışı içerisinde biçimlendirilerek çağdaş seyirlik sanatları düzeyine çıkarma uğraşı ile sergilenmesini” belirtilirken öz olarak “Türk Folkloru ve özellikle Türk Halk Dansları, müziği ve kıyafeti” olarak belirtilmesi dikkat çekicidir. Bu yönetmelik daha çok topluluğun kurumsal yapısını oluşturan bir

yönetmelik olarak değerlendirilebilir. Bu yönetmelikle topluluk bünyesindeki kadrolar ve hiyerarşik düzen belirlenmiş ve buna uygun çalışma koşulları ve disiplin hükümleri belirlenmiştir.

Son olarak 2006 yılında düzenlenen ve halen yürürlükte olan yönetmelikte ise amaç dışında kurumun yapısı da değiştirilmiştir. 1980 yönetmeliğinde belirtilen unvanların birçoğu kaldırılmış yalnızca Madde 12’de belirtilen şu unvanlar kalmıştır:

(1) Koro aşağıdaki kişilerden oluşur. a) Şef ve şef yardımcısı, b) Koro Müdürü ve yardımcısı, c) Sanat Kurulu, ç) Stajyer sanatçılar ve sanatçılar, d) Çalgı Yapım ve Onarım Uzmanı, Akordör, Notist, e) Işık ve Ses Uzmanı, f) Memurlar, g) Yardımcı elemanlar.” dan oluşmaktadır (“Kültür ve turizm”, 2006).

Birbirlerinden tamamıyla farklı çalışma koşulları olan koro ve topluluklar için tek bir yönetmeliğin geçerli kılınması beraberinde birçok sorunun da oluşmasına neden olduğu düşünülmektedir. Bünyesinde orkestra, solist ve dansçı olmayan Devlet Çok Sesli Korosu ya da bünyesinde orkestra koro ve solist sanatçılar barındıran halk müziği ve klasik Türk müziği gibi kurumlarla bünyesinde orkestra, dansçı ve solist olan Devlet Halk Dansları Topluluğu aynı yönetmeliğe tabii kılınmışlardır. Bu kadar farklı iş kolları olan kurumların sevk ve idaresinde yaşanan eksiklikler kurumların sanat kurulları tarafından görevlendirme yapılarak aşılmaya çalışılmıştır. Bu durum ise aslında fiilen uygulamadaki yönetmeliğin yetersizliği nedeniyle yapılan görevlendirmelerin mevzuatla uyumsuz olması sonucunu getirmektedir. 2006 tarihinde yürürlüğe giren yönetmeliğe göre farklı pozisyonlarda istihdam edilecek sanatçıların eğitim durumları da kurumlara göre farklılıklar göstermektedir. Devlet Çok Sesli Korosunda görev alacak sanatçıların icra ettikleri branşla ilgili bir eğitim alma zorunluğu varken diğer koro ve topluluklarda herhangi bir 4 yıllık yükseköğrenim görmesi yeterli hale getirilmiştir. Oysa konservatuarlardaki Türk Müziği, Türk Halk Müziği ve Türk Halk Oyunları bölümleri yıllardır mezun vermektedir. Bu durum kurumların arasında eğitim açısından da bir fark yaratmaktadır.

4.5. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU'NUN SAHNELEME PRATİKLERİNDE STANDARTLAŞMA VE MELEZLEŞME

Bir salon dansı olarak üretilmiş Selim Sırrı Tarcan'ın "Tarcan Zeybeği" bir yana, ilk kez 1917'de İstanbul'da Kadıköy İttihadı Spor Kulübü vasıtasıyla yapılan İdman Bayramı'nda yine Selim Sırrı Tarcan'ın hazırladığı bir halk oyunları gösterisi sergilendi. Halk danslarının ilk sahneleme pratiği olarak bu gösteriyi işaret eden Baykurt (1988) bu gösterideki asıl amacın "köyde, kentte yaşayan halk danslarımızı büyük şehirlere getirip aydına göstermek, bu suretle aydınlığa çıkarmak" olduğunu belirtmektedir. Özellikle halkla aydını birbirine yakınlaştırmak için kurulan halkevlerinde yüzlerce değişik dansın ortaya çıktığını, bu dansların sahnelenmesinde düzenlemelere gidildiğini ancak bu düzenlemelerin sınırlı olduğunu ifade etmektedir. Halkevlerinde yapılan bu sahneleme pratiklerinde asıl amacın aslında sahnelemek olmadığını, asıl amaçlananın Türk halk kültürünün büyük bir geleneksel kültüre sahip olduğunu göstermek olduğunu ve bu yüzden de bu dansların değiştirilmelerine ve otantikliğinin bozulmamasına özellikle özen gösterildiğine değinmektedir. 1950'li yıllardan sonra halkevlerinin kapatılmasıyla ortaya çıkan boşlukta ise oyunların karakterlerinde, figürlerde ve koreografi düzenlemelerinde değişikliklerin ortaya çıktığını ve "oyunlara hâkim olabilme olanağı"nın kalmadığını ifade etmektedir (s.56).

Osmanlı dönemindeki Batılılaşma hareketleri ile başlayan ve Cumhuriyet'le hız kazanan "halka doğru" anlayışı ve beraberinde halk kültürüne yönelme hem bir ulus kimliği yaratma hem de o ulusun otantikliğini ortaya koyma ve sergileme açısından önem taşımaktadır. Özellikle halk danslarının halkevlerinde sergilenme pratiklerinde neredeyse danslara hiç müdahale edilmemesi ve otantikliği koruma çabası ulus inşasında kök arama çabası olarak düşünülebilir. Halkevlerinin kapatılmasıyla başlayan ve Baykurt'un neredeyse "sahipsizlik" olarak değerlendirdiği ve melezeleşme örneklerinin çok sayıda görüldüğü süreçte ise dönemlerin popüler yaklaşımlarının etkili olduğu düşünülmektedir. Nitekim 1960'lı yıllardan sonra başlayan ve Baykurt'un "yarışmalar dönemi" (s.56) olarak ifade ettiği dönemde ise bireysel ya da derneklerin öznel yorumlarının melezeleşmenin önünü açtığı, bir dağınıklığa ve karmaşaya sebep olduğu da görülmektedir.

Ayter (1988) bu dağınıklık ve karmaşaya ve beraberinde gelen melezleşmeye halk oyunlarının popülerlik kazanmasıyla okullarda, derneklerde, öğrenci toplulukları gibi pek çok toplulukta oyun ekiplerinin kurulmasıyla ve yeni öğreticilerin ortaya çıkmasıyla “uyduruk mizansenlerin ve otantik olmayan müziklerin yöre karakterinin dışına taşarak pek çok yanlış alışkanlığın” ortaya çıkmasının sebep olduğunu düşünmektedir. Ayter’e göre bu yarışmalardaki süre azlığı, oyunların ve müziklerin kısa kesilerek başka bir oyuna eklenmesiyle yapılan bozuk düzenlemeler halk oyunlarının otantikliğini bozmuş ve yeni kuşaklar tarafından geleneksel addedilerek yaygınlık kazanmıştır (ss.41-42).

Çakır (1988) ise bu süreçte yarışmaların etkisine katılmakla birlikte 1960’lardan sonra yurt dışına çıkan çok sayıda halk oyunları topluluğunun başka ülkelerin özellikle Yugoslavya, Romanya ve Bulgaristan halk oyunları topluluklarından etkilendiğini ve onlardan gördükleri sahne tekniklerini kopya ettiklerini ama bu kopyalamanın yarım yamalak olduğunu belirtmektedir (s.82).

Eroğlu (1988) ise halk oyunlarının popülerliğinde ortaya çıkan bu süreçte bilimsel eğitime sahip olmayan ve kendilerini “Folklor Uzmanı” olarak ifade eden kişilerin yazılarının da etkili olduğunu ifade etmektedir. Halk oyunları özneline İstanbul Teknik Üniversitesi (İTÜ) dışında o yıllara kadar bilimsel bir metotla eğitim veren okulların olmaması –ki Eroğlu’na göre İTÜ de sadece oyuncu (dansçı) yetiştirmektedir- da bu alana ilişkin amatör ve bilimsellikten uzak çalışmaların yaygınlık kazanmasına sebep olmuştur. Eroğlu’na göre bilinçsizce yapılan bu aktarımlar sonucunda oyunlar yozlaşmış ve hatta yozlaşması hızlanmıştır (ss.127-128).

Bu değerlendirmelerden hareketle özellikle 1950’li yıllardan itibaren başlayan ve yaklaşık 20-25 yıllık bir süreci içerisine alan dönemde halk danslarının sahnelenme süreçlerinde melez formların ortaya çıkmasında yurt içi ve yurt dışında yapılan yarışma ve festivallerin, buna bağlı olarak farklı ülkelerin dans topluluklarından etkilenenin, yetkin olmayan bilinçsiz öğreticilerin ve bu alana ilişkin bilimsel bir kurumun eksikliğinin olduğu fikrine ulaşılabilir. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun 1975’te kurulmasıyla bu dağınıklığın ortadan kalktığı ve melezleşme hususunda

birtakım eleştirel pratiklere sahip olsa da uzun bir süre halk danslarının sahneleme pratiklerinde topluluğun standartlaşmaya yönelik bir tutum içinde olduğu söylenebilir.

DHDT'nin uzun yıllar sanat yönetmenliğini yapmış Mustafa Turan (1987) sahneleme pratikleri açısından topluluğun kurulması ile uzun yıllar tartışmalara sebep olan meselenin adının da sisteminin de belli olduğunu şöyle ifade etmektedir:

Sistem Nedir? a) Dans edecek kişiler dansa dönük pratik ve teorik bir eğitimden geçirilir. b) Mahalli otorite veya dans öğreticisi dansları öğretir. c) Dans uzmanları öğretilen bu dansların sahnelemeye yönelik ön çalışmalarını yapar. d) Koreograf tarafından dansların sırası ve süresi müzikle birlikte ele alınarak sahnelemenin patenleri²⁰ belirlenir. e) Mahalli otoriteye tekrar izletilir, yöreye uygun olmayan bir durum var ise düzeltilir. Son şekli verilerek detay ve estetik çalışmaya geçilir. Bu çalışmalar devam ederken kostüm ve müzikte de benzer çalışmalar tamamlanır. Daha sonra varsa sahnede kullanılacak dekor, aksesuar ve benzeri malzeme tespit edilir. Dekor, ışık ve ses bütünlüğü içerisinde sahne çalışmalarına geçilir. Gerekli rötuşlardan sonra son şekli verilir (s.203).

Topluluğun kuruluş aşamasında ve sergilediği pek çok sahneye uyarlama pratiklerinde yukarıda söylenen hususlara özen gösterildiği görülmektedir. Halk danslarının sadece bir zevk ve eğlence aracı olarak ele alınmadığı, yerelindeki otoriteler tarafından ilk elden dansların öğrenildiği, sahneleme tekniklerine uygun hale getirildiği, bu süreçte dansın müzikle birlikte ele alındığı ve yerel otoriteye tekrar gösterildikten sonra son şeklinin verildiği görülmektedir.

Kurulduğu tarihten 2000 yılına kadar topluluğun repertuarında 20 adet yöresel dans süiti bulunmaktadır. Bu repertuarın içerisinde en çok sergilenen danslar barlar, halaylar, horonlar, hora'lar, kaşıklı oyunlar, bıçaklı oyunlar, kılıç-kalkan, zeybekler, çiftetelli ve karşılamalar, tekli ve çiftli Kafkas danslarıdır (Shay, 2002, s.212'ye atıf yapan Kurt, 2017, ss.102-103). Bunun yanında topluluk, özellikle yurt dışı gösterilerinde farklı yörelere ait oyunları bir arada kullanarak "potpuri" sunumları yapmıştır. Kurt'a (2017) göre topluluğun stilize dans estetiğinin merkezinde ulus

²⁰ Orijinal metinde paten olarak kullanılan sözcük desen, şekil anlamına gelen "pattern"dir.

inşası ve bu inşa döneminin temel değerleri olan “düzen, incelik ve zarafet” ölçütleri bulunmaktadır. Yapılan stilizasyon bu anlayışa uygun olarak “geleneksel dans tavırlarının inceltilerek, zarifleştirilerek ve hareket korosunun icrasını kolaylaştıracak şekilde standartlaştırılarak gerçekleştirilmektedir” (ss.107-108).

Hem sahneleme açısından hem de bir standartlaşma oluşturma açısından özellikle 70’li yılların sonundan 2000’li yıllara kadar koreografileri ile uzun bir döneme damga vuran topluluk, sahneleme pratikleri açısından birçok topluluğa da model oluşturmıştır. Ancak bazı sahne pratiklerinden hareketle topluluğa birtakım eleştiriler de yöneltilmiştir. Özellikle 1983 yılında Duygu Aykal tarafından sahnelenen ve “bölge dansları birbirine katılarak” düzenlenmiş biçiminde bir değerlendirmeye tabi tutulan “Çiftetelli” adlı gösteri, eleştirilerin odağı olmuştur. Baykurt (1988) bunu “Dadaş’a zeybek, Efe’ye bar ve Anadolu kadın ve kızına kalça kıvrırma figürleriyle dolu çiftetelli oynatmaya” (s.58) ve bunu “... yeni sahne düzenlemeleri ve sanat endişeleriyle oyunlarımızı Arap, Acem ve Bizans dansları karışımı olan çengi, köçek ve ne olduğu anlaşılmayan çiftetelli’lerle saraya doğru götürmeye kimsenin hakkı yoktur” (s.59) biçiminde eleştirmiş ve topluluğun arabesk özentisi içinde olduğunu ifade etmiştir.

Bu anlamda topluluk, sahneleme pratikleri ile yurt içinde pek çok dans topluluğunu etkilemiş ve topluluğun melezleşmeye yönelik çalışmaları da eleştirilmiştir. 2000’li yıllara gelindiğinde ise *Sultan’s of the Dance* ve *Anadolu Ateşi* gibi grupların sergilediği melez dans pratikleri neticesinde ortaya çıkan popüler yönelimler DHDT’nin içine de sirayet etmiştir. Topluluğun kurulma sürecinde yer alan ve eski yöneticilerinden olan önemli isimlerin topluluğa yönelttikleri “misyonunu tamamladı”²¹ yönündeki eleştiriler Devlet Halk Dansları Topluluğu’ndaki yeni arayışlarla doğrudan ilişkilidir.

²¹ Berna Kurt’un *Ulus’un Dansı: ‘Türk Halk Oyunları’ Geleneğinin İcadı* adlı eserinde Suat İnce, Mustafa Turan ve Ahmet Şenol tarafından bu ifade kullanılmaktadır. Kurt, Mustafa Turan ve Suat İnce ile kişisel görüşmeyi 4 Şubat 2011’de, Ahmet Şenol ile 3 Şubat 2011’de gerçekleştirmiştir (2017, s. 107).

5. DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU'NDA YENİ ARAYIŞLAR

5.1. MELEZLEŞME BAĞLAMINDA SAHNELEME PRATİKLERİ: 1915 BİR HİLAL UĞRUNA VE 1919 BİTMİYEN YOLCULUK PERFORMANSLARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

Devlet Halk Dansları Topluluğu kuruluşundan itibaren çeşitli prodüksiyonlar sergilemiştir. Bu prodüksiyonların hemen hepsi kuruluş amaçlarına uygun, geleneksel yapıya dikkat ederek sahnelenmiştir. Buna örnek olarak “Kına Gecesi, Bağ Bozumu” gibi prodüksiyonlar verilebilir. 1990’ların sonunda *Sultan’s of the Dance* ve ardından gelen *Anadolu Ateşi* gibi çeşitli özel toplulukların yaratmış olduğu popüler kültüre ait eğilimler Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesindeki Devlet Halk Dansları Topluluğu’nda da etkisini hissettirmiştir. Kuruluşundan bu yana modern bir anlayışla halk danslarını sahneleyen topluluk 2000’li yılların ilk on yılından itibaren çeşitli arayışlara girmiş ve bu tarihten sonra sahnelenen prodüksiyonlarda postmodern bir anlayış hâkim olmuştur. Ancak bu anlayış, yalnızca postmodern bir bağlamda değerlendirilemeyecek olup, daha ziyade melez bir yapıyı karşımıza çıkarmaktadır. Nitekim halk dansları müzik, kostüm ve hareket cümleleri olmak üzere üç temel unsurdan oluşmaktadır. 2010 senesinden sonra ortaya koyulan postmodern olduğu varsayılabilir prodüksiyonların müziklerinde geleneksel icra pratiklerinden uzaklaşmış, popüler müziğe yakın bir duyuş tercih edilmiş; kostümelerde var olan geleneksel kıyafetler çoğunlukla tercih edilmemiş ve yerine yöreyi yansıtmayan üniforma tipi kıyafetler tercih edilmiş; hareket cümlelerinde ise hareketlerin yapıları bozularak farklı bir forma sokulmuş ve ayrıca bu cümlelerin içine modern dans, bale ve akrobatik hareketler yerleştirilmiştir. Bu bağlamda yeni bir arayış içinde olduğunu gösteren, melez bir formda, postmodernizmin sınırlı öğelerinden yararlanılarak inşa edilmiş prodüksiyonları sahneye koyan DHDT’nin söz konusu tercihleri, kuruluş amaçlarından uzaklaşılması yönünden dikkat çekmektedir. Aşağıda ele alınan “1915 Bir Hilal Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” adlı iki prodüksiyon ise melezleşmenin belirgin bir biçimde görüldüğü iki örnek olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.1.1. 1915 Bir Hilal Uğruna

İlk gösterimi 2015 yılında yapılan “1915 Bir Hilal Uğruna” prodüksiyonu, 2016 yılında revize edilerek yeniden sahneye koyulmuştur. “Çanakkale şehitlerimizi anmak ve Çanakkale ruhunu milletimize anımsatarak yaşatmak amacıyla, Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğümüzce hayata geçirildi.” (1915 Bir Hilâl Uğruna, 2016) ifadeleriyle açıklanan projenin amacı, 2016 yılında İstanbul’da yapılan gösteri öncesi İstanbul İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü web sayfasında duyurulmuştur. “1915 Bir Hilal Uğruna”, ilk temsilinin ardından 19 Nisan 2016’da İzmir’de, 25 Nisan 2016’da İstanbul’da, 10 Ağustos 2017’de Çanakkale’de ve 19 Mart 2024’te yine İstanbul’da olmak üzere beş kez sahnelenmiştir.

İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü resmî web sayfasında ilan edildiği üzere, temsilde yer alan topluluklar ise şu şekilde sıralanmıştır: Devlet Halk Dansları Topluluk Müdürlüğü, Devlet Halk Dansları Gençlik ve Çocuk Topluluğu, Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu Mehter Grubu, Senegalli Oyuncular, Dans Türkiye Topluluğu (1915 Bir Hilâl Uğruna, 2016).

Bu bölümde, 18 Mart 2015’te ilk gösterisi yapılan temsil ele alınmış ve değerlendirmeler söz konusu performansın video kaydı üzerinden yapılmıştır. İçerikleri (dans, kostüm, müzik) ve kurgulanışı bağlamında ele alınan temsil, bütünlüklü bir bakış açısı ile değerlendirmeye tabi tutulmaya çalışılmıştır.

Savaş görselleri ile başlayan ve siper görüntülerinin eşliğinde iki dansçının savaşıyla devam eden gösteri, Eceabatlı Adil’in kendi hikâyesini anlatmasıyla sürmektedir. Anlatıcı tarafından, Osman Bey’in rüyası üzerinden Osmanlı’nın kuruluşunun seslendirildiği sahnede seyirci zamansal bir yolculuğa çıkartılırken sahneye mehteran bölüğü gelmektedir. Bu esnada “Zahit Bizi Tan Eyleme” ve “Hücum Marşı” seslendirilmekte ve arka planda Osmanlı İmparatorluğu’nun sınırlarını gösteren harita yer almaktadır. Bu kullanımla Osmanlı İmparatorluğu’nun köklü bir devlet olduğu vurgusunda bulunulmakta ve Çanakkale Savaşı’ndaki meşru müdafaa hakkı temellendirilmeye çalışılmaktadır.

Arka fonda sinematografik görseller akmaya devam ederken gösterinin “Topçular” bölümü başlamaktadır. Bu bölümde sahneden toplar itilerek geçirilirken dansçılar da

“Erzurum-Başbar” oyununun hareket cümlelerinden düzenlenmiş bir performans sergilemektedir. Ancak bu sekansta giyilen kostüm Erzurum yöresini yansıtmamakta olup kurgulanmış bir kostümdür.



Görsel 5.1. Topçular Erzurum Başbar (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00:10:30)²²

Erzurum Başbar performansının görüldüğü sekansta, dansçılar performanslarını bireysel dans olarak sergilemektedirler (Görsel 5.1). Bu biçimde sahnelenen performans ne halkevleri geleneğinde, ne yarışmalarda, ne de bu performansa kadar DHDT’nin sahneleme pratiklerinde karşımıza çıkmamaktadır. Bir sahneleme örneği olarak Erzurum Başbar’ın bu biçimde bireysel performansla sergilenmesi bunun hem dansın anlatımının hem de dansa dair oluşan standartlaşmanın dışında kurgulandığını düşündürmektedir. Nitekim Erzurum Başbar oyunu bağlı bir oyundur ve birlik, beraberlik gibi anlamları barındırır. Bu dansın, dansçılar tarafından birbirlerinden bağımsız bir biçimde icra edilmesi ise dansın mevcut anlamının kaybolmasına, yalnızca bedensel bir hareket formuna dönüşmesine neden olmaktadır. Ayrıca Erzurum Başbar oyununun hareket cümlelerini kullanarak başlayan performansın devamında birdenbire geleneksel dans hareket cümlelerinden ya da farklı modern dans

²² “1915 Bir Hilal Uğruna” başlığı altında verilen görsellerin tümü, aynı adlı temsilin 18 Mart 2015 tarihli video kaydından alınmıştır.

hareket cümlelerinden bağımsız figürler içeren tiyatral vücut hareketleri görülmektedir.

Yalnızca bir dakika süren bu performansta 15 saniye Erzurum Başbar'ın bazı hareket cümlelerinin kullanılması, devamının ise teatral vücut hareketleriyle süregitmesi, kullanılan kostümün kurgulanmış kostüm olması ve müziğin Erzurum Başbar müziğiyle herhangi bir benzerlik taşınaması sunulan performansın bir halk dansı örneği olarak değerlendirilmesinin önünde engel teşkil etmektedir. Nitekim bu performansın, tamamıyla tiyatral kaygılarla beslenen vücut hareketlerinin içerisine sadece 15 saniyelik Erzurum Başbar hareket cümlelerinin belli bir kısmının yerleştirilmesiyle oluşturulduğu göze çarpmaktadır. Bu bağlamda performansta sergilenen farklı dans formları melez bir örüntüyü gösterirken, diğer yandan 15 saniyelik Erzurum Başbar figürleri dışındaki performansta melezleşmeye işaret edecek farklı dans figürleri dahi kullanmamıştır. Bu da ilgili sekansta melezleşme dahi diyemeyeceğimiz bir icrayı karşımıza çıkarmaktadır. Bu bölümün ardından ise “Artvin, Orta Batum ve Bursa Kılıç-Kalkan” hareket cümlelerinden yola çıkılarak düzenlenmiş bir performans sergilenmektedir.



Görsel 5.2. Artvin Orta Batum (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.11.20)

Artvin Orta Batum dansı sergilenirken eşlikte yörenin müziğinden farklı bir ezgi duyulmakta, yalnızca alt yapısında Artvin Orta Batum müziğinin ritmi kullanılmaktadır (Görsel 5.2). Yöresel ezgi kalıplarının reddiyle oluşturulmuş, salt ritmi öne çıkaran bu kullanım, hem DHDT'nin kuruluş ilke ve amaçları ile

örtüşmemekte hem de geleneksel yapının bozulması tehlikesini doğurmaktadır. Benzer bir biçimde, temsilde kullanılan kostümlerin de Artvin'in geleneksel kıyafetleriyle bir bağlantısı görülmemektedir. Yine bu bölümde kullanılan Orta Batum dansının hareket cümleleri de abartılı olarak ve geleneksel formundan uzak bir şekilde sergilenmiştir.



Görsel 5.3. Bursa Kılıç-Kalkan (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.12.15)

Bursa Kılıç-Kalkan dansının sergilendiği bölümde de Orta Batum dansında olduğu gibi yöreye ait müzikler yerine farklı bir ezgi kullanılmış ve yalnızca ritim öğeleri korunmuştur (Görsel 5.3). Kostüm bağlamında ele alındığındaysa yeniçeri kıyafetlerini andıran bir tasarım kullanıldığı ve yöresel halk kültürü öğelerinden beslenen kıyafet formlarından uzaklaşıldığı görülmektedir. Benzer bir biçimde, bazı bölümlerde hareket cümlelerinde de geleneksel dans formundan uzaklaşıldığı ve abartılı sunumlara başvurulduğu söylenebilir.

Genel bir değerlendirme yapıldığında, hem Artvin Orta Batum'da hem de Bursa Kılıç-Kalkan'da yöresel standartlaşmanın dışında hareket edildiği ifade edilebilir. Ayrıca geleneksel ritimlerin korunduğu müziklerde, ezgi kalıplarının yöresel formların dışında örüntülendiği duyulmaktadır. Kostümelerde ise yörenin geleneksel kostümleri yerine kurgulanmış kostümler göze çarpmaktadır. Performans içerisinde her ne kadar yörenin geleneksel danslarından yararlanılmışsa da, yapılan tercihler hem hareket cümlelerini kullanma biçimi hem ezgi tercihi hem de kostümlerin tasarımı yönlerinden geleneksel dans standardından uzaklaşmayı beraberinde getirmiştir.

Bursa Kılıç-Kalkan sekansının ardından “Okçular” bölümü başlamaktadır. Bu bölümde sahne arkasında mehter takımı dururken solist dansçı sahneye çıkmakta arkasından da okçular sahnede yerlerini almaktadırlar. Bu bölümde yer alan solist dansçı, içinde pirouette²³, chaînês²⁴ ve tour en l’air²⁵ adımlarından oluşan bir performans sergiler. Kordoda dans eden okçular ise geleneksel adımlardan yararlanılarak oluşturulan bir performans ortaya koymaktadır (Görsel 5.4).



Görsel 5.4. Okçular (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.13.11)

Solist dansçının bale hareket cümlelerini kullanarak gerçekleştirdiği performansla eş zamanlı olarak okçuların geleneksel hareket cümlelerinden yararlanarak ortaya koyduğu performans bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde, bu bölümde sergilenen dansın melez bir formda olduğu söylenebilir.

Bu sekansın devamında beyaz perdeye Osmanlı padişahlarının resimleri yansıtılırken aynı anda mehteranın arasından yürüyerek sahnenin önüne gelen padişah temsilleri gerçekleştirmektedir (Görsel 5.5). Bu biçimde, dansçıların padişah kostümü içinde sahnenin önüne gelmesi bir defileyi anımsatmakta ve konunun bütünlüğü düşünüldüğünde padişah geçişleri Çanakkale Savaşı’yla ilişkilendirilememektedir. Güçlü bir imparatorluk imgesinin vurgulanmaya çalışıldığı varsayılan bu bölümde

²³ Pirouette: itici gücünü, pliê ve kol hareketinin birleşmesiyle alan pointe ya da demi-pointe’de tek ayak üzerinde vücudun tam dönüş.

²⁴ Chaînês: düz bir çizgi, ya da daire içinde pointe ya da yarım pointe’de seri bir şekilde hızlı yapılan dönüşler.

²⁵ Tour en l’air: dansçının demi-pliê’den havaya yükselerek havada tam bir dönüş yapması ve beşinci pozisyona ters ayakla yere inmesi.

güçlü millet imgesinin yüzyıllar öncesine dayandırılmak suretiyle yansıtılmaya çalışıldığı düşünülmektedir. Ancak Çanakkale Savaşı'nın gerçekleştiği tarihte Osmanlı İmparatorluğu'nun dağılma devrine girdiği ve her ne kadar Çanakkale Cephesi zaferle kapansa da Birinci Dünya Savaşı'nda yer aldığı diğer cepheleri kaybederek 30 Ekim 1918'de Mondros Mütarekesi'ni imzalamak zorunda kaldığı düşünüldüğünde kullanılan padişah temsillerinin belirtilen tarihle ilişkilendirilmesi anlamlı görünmemektedir.



Görsel 5.5. Padişah temsilleri (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.14.50)

Padişah geçişlerinin ardından sahneye Ege bölgesini temsilen “Yeni Harmandalı Zeybeği” eşliğinde dansçılar girmektedir. Bu dansı Trakya’dan “Üsküp-Karadağ”, “Kopačka” ve “11’li” dansları takip etmekte ve sonrasında dansçılar Karadeniz’den Trabzon danslarına geçiş yapmaktadırlar. Trabzon’un ardından ise Doğu Anadolu’dan Bingöl’ün “Halay” ve Bitlis’in “Garzani” ve “Harkuşla” oyunları sahnelenmektedir. Potpuri tarzında sergilenen akışta danslar, geleneksel hareket cümlelerinin ağırlıkta olduğu şekilde icra edilmektedir. Giyilen kostümler ise yörelere ait olmayan ancak geleneksel çizgilere sahip ve daha önce Ulvi Cemal Erkin’in “Köçekçe” eseri için DHDT tarafından tasarlanmış kostümlerdir (Görsel 5.6).

Halk danslarının standartlaşma aşamalarından biri olan potpurinin ilk örneğini 1941 yılında Zehra Alagöz Çorum, Erzurum ve Sivas’tan bir dizi dansı birbirine ekleyerek sergilemiştir. Bu biçimdeki performans pratiği ise süreç içerisinde halkevlerinde ve şehir derneklerinde kendisine yer bulmuştur. DHDT de kuruluşundan itibaren bu tür performans pratiklerinin devamı niteliğinde olan çeşitli potpurileri repertuarında

sergilemiştir. Prodüksiyonun bu bölümünde gerçekleştirilen farklı bölgelere ait dansların kimi zaman abartılı hareket cümleleri ile anlatımı yapılırsa da potpurinin yıllar içerisinde oluşan standardına ve topluluğun geçmişte gerçekleştirdiği potpurilere uygun bir anlatıma sahip olduğu söylenebilir. Potpurilerde yöresel çizgiler taşıyan ortak kostümün giyilmesi standartlaşma dönemi içerisinde örneklerine sıkça rastlanan bir durum olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, bu bölümde yer alan müzikler açısından da geleneğe uygun enstrümanlarla yörenin orijinal ezgilerinin kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 5.6. Ege, Trakya, Doğu Anadolu ve Karadeniz yörelerine ait danslardan oluşan potpuri (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.16.50)

Gösterinin ilerleyen bölümünde görselde belirtildiği üzere haritada Mısır’ın yeri vurgulanmakta ve aynı zamanda Mısır’da meşhur olan “tennure” adlı dans solo olarak sergilenmektedir (Görsel 5.7). Tennure dansı, Hüsam Muhseb’e göre tasavvuf kaynaklıdır. Bu dansın temeli Mevlevi felsefesinin kurucusu Mevlana’nın öğretisindeki “sema”ya dayanmaktadır (Al Jazeera Türk, 2015). Tennure dansı süregiderken eş zamanlı olarak tennure dansı yapan dansçının etrafında kordo dans yapılır. Kordo olarak yapılan danslar, tennure dansı olmayıp kurgulanmış hareket cümlelerinden oluşmaktadır.



Görsel 5.7. Mısır “Tennure Dansı” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.20.30)

Ancak burada, 1915 Çanakkale Zaferi’ni anlatan bir dans gösterisinde Mısır’ın tennure dansının yer alması düşündürücüdür. Bu koreografide 1517 yılında Osmanlı yönetimine dâhil olan Mısır’a vurgu yapılması Anadolu’nun kültürel ağırlığı bağlamında, tennurenin Anadolu menşei olması varsayımına dayanıldığını akla getirmekle birlikte, temsilin odağının Çanakkale Savaşı olduğu göz önünde bulundurulduğunda bu vurgu bir kafa karışıklığına yol açmaktadır. Ayrıca Çanakkale Savaşı’ndan hemen önce Avustralya ve Yeni Zelanda askerlerinin Mısır’da dört ay eğitim alması, hatta ANZAC akroniminin²⁶ ortaya çıkışının da Mısır’daki bu eğitim sırasında olması (Özcan, 2023, s.1) ve sonrasında Çanakkale’de esir düşen Türk askerlerinin de esir kamplarına götürüldüğü yerin yine Mısır olması (Akkor, 2018, s.1) sahnelenen eserin bu bölümünün anlatıya nasıl bir katkı sağladığı yönünde soru işaretlerini beraberinde getirmektedir.

Performansın devamında görseldeki haritada Kafkas bölgesi vurgulanırken eş zamanlı olarak Kafkas dansları başlamaktadır. Bu bölümde gerçekleştirilen performansta Dağıstan ve Gürcistan bölgelerinde bilinen ancak daha çok Çeçen dansı olarak nitelendirilen “Gorski” dansı icra edilmektedir. Kullanılan erkek kostümlerinin ise hâlâ Ulvi Cemal Erkin’in “Köçekçe” eseri için tasarladığı kostümler olduğu görülmektedir. Dansta kullanılan hareket cümleleri, müzik enstrümanları ve ezgileri

²⁶ ANZAC, Avustralya (Australia) ve Yeni Zelanda (New Zeland) Kolordusu (Army Corps) ilk harflerinden oluşan akronime verilen isimdir.

ise geleneksel anlamda standartlaşan formdadır; ancak kostümler geleneksel formundan uzak daha önce potpuri bölümünde kullanılan kıyafetlerdir (Görsel 5.8).



Görsel 5.8. Kafkas dansları (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.21.42)

Kafkas oyunlarının bitiminde sahneye Maurice Ravel’in bestelediği “Bolero” eseriyle yüzleri maskeli, fraklı dansçılar yürüyerek girmekte ve sahnedeki dansçıları gruplara bölmektedir. Bu şekilde sahnelenen performansta, işgal edilmiş topraklarda bölgesel mücadele veren halkın ve işgalcilerin tiyatral bir biçimde anlatıldığı görülmektedir (Görsel 5.9). Ancak bu sekanstaki performansların dans formu dışındaki bedensel hareketlerle kurgulandığı, bir dansta bulunması gereken temel niteliklerin göz ardı edilerek yalnızca yürümeyle ve belli başlı kol hareketleriyle geçirildiği ve böylece dansın anlatıyı desteklemekten ziyade arka planda verilen görsellerle anlamlandırılmaya çalışıldığı söylenebilir.



Görsel 5.9. İşgalin canlandırılması (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.22.58)

Bu bölümün ardından Çanakkale Savaşı'nda ölen Anzak Askeri Harry'nin hayat hikâyesi başlar. Harry, savaşta ölmesinin gerekçesinin aslında savaşın kendisi olmadığı ve yaşamış olduğu aşk yüzünden savaşa gelmek zorunda kaldığını anlatır. Sonrasında Nathan Carter tarafından seslendirilen “South Australia” müziği eşliğinde “Polka”²⁷ dansı temel alınarak kurgulanmış hareket cümleleri ile bir Avusturalya eğlencesi canlandırılır. Ancak Avustralyalı asker Harry'nin hikâyesinde Avusturalya'ya ait yerel bir dans yerine Bohemya bölgesinde temellenen ve Avrupa ve Amerika'ya yayılan polka dansının (Tan, 2021, ss.35-36) sergilenmesinin uygun olmadığı söylenebilir (Görsel 5.10).



Görsel 5.10. Polka dansı (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.25.58)

Metindeki anlatıda Harry, orduya yazılma gerekçesini Lisa'ya olan öfkesi olduğunu ancak bunun yanlış bir karar olduğunu belirtmektedir. Harry'nin “Aşk yüzünden Yunanlılar ve Truvalıların savaştığı, Büyük İskender'in bile zafer aşkıyla çarpıştığı o topraklar...” biçiminde kurduğu bu cümleden Avustralya'da iken Çanakkale'ye savaşmaya geleceğini bildiği anlaşılmaktadır. Ancak Avustralyalı askerlerin yola çıktıkları zaman Avrupa'da Almanlarla savaşmaya gidecekleri yönünde bilgilendirildiği ve Çanakkale'de savaş kararının Mısır'da askerî eğitim aldıkları süre içerisinde öğrendikleri tarihî kayıtlarda yer almaktadır (Özcan, 2023, ss.44-45). Bunun yanı sıra, gösteride Tarakçıoğlu Mehmet ve Menteşoğlu Abdullah'ın Avustralya topraklarında vermiş olduğu savaştan da bahsedilmektedir; ancak Tarakçıoğlu

²⁷ Polka: Bohemya'dan kaynaklanan, temposu hızlı, 2/4'lük ölçüde bir Çek dansı (Say, 2010'a atıf yapan Tan, 2021, s.35).

Mehmet ve Menteşoğlu Abdullah’la herhangi bir kaynağa ulaşamamıştır. Bu iki ismin İngiliz Propaganda Bakanlığı’nın Avustralyalılar’ın Türkler’e olan nefretini artırmak amacıyla oluşturduğu, aslında bu iki kişinin Molla Abdullah ve Gül Muhammed adlı deve çobanı olduğu ve Türkler’le ilgisinin bulunmadığı yönünde tarihsel kayıtlar mevcuttur (Kıyanç, 2019, ss.530-540).

Her ne kadar bu tür sahne etkinliklerinde kurgu ön plana çıksa da, tarihsel bir olayın anlatımı temel alındığında olayın tarihsel akışının gerçeğe uygun bir biçimde yansıtılması önem arz etmektedir. Ancak yukarıda belirtilen iki olgu üzerinden performansın bu bölümünde tarihsel olarak bu tutumun gözetilmediği ve daha çok kurgulanmış bir tarihin aktarıldığı görülmektedir (Görsel 5.11).



Görsel 5.11. Tarakçıoğlu Mehmet ve Menteşoğlu Abdullah (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.28.44)

Bu anlatının ardından performans, on dört erkek dansçı tarafından Yeni Zelanda “Haka” dansı olarak bilinen dansla devam etmektedir (Görsel 5.12).



Görsel 5.12. Yeni Zelanda “Haka” dansı (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.30.26)

“Haka” dansının bitişi ile beraber gösteride yeniden Eceabatlı Adil’in hikâyesine dönüş yapılmaktadır. Bir düğün sahnesi ile devam eden performans, seferberlik ilanını kesilmektedir. Düğün sahnesinde Trakya’nın çeşitli bölgelerine ait “karşılamlar” bolca kullanılmaktadır. Kullanılan kostümler, geleneksel forma yakı olup müziklerde yöreye uygun enstrüman ve ezgiler kullanılmıştır. Ancak müzik klasik Türk müziği enstrümanlarına yer verilerek icra edilmiş olmasına karşın postmodernist bir tavırla örüntülenmiş ve elektrikle ses üreten cihazlarla da desteklenmiştir. Ayrıca, ezgide Türk müziğinin makamsal yapısına dayanan tınılar da duyulmaktadır. Bütün bunlar değerlendirildiğinde hem dans hem kostüm hem de müzik açısından geleneksel standarda uygun bir yorum olduğu söylenebilir.



Görsel 5.13. Trakya Karşılama (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.32.54)

Yukarıdaki görselde belirtilen bölümde seferberlik ilanını ile düğün kesilmekte ve bölüm teatral olarak sürmektedir (Görsel 5.13). Sonrasında dans bölümleri yeniden

başlamakta ve iki dansçı tarafından “Gürcü Kılıç-Kalkan” dansı sergiledikten sonra “Giresun-Çandır Tüfekli Karşılması”na geçiş yapılmaktadır. Bu sekansın hem dans hem kostüm hem de müzik açısından gelenekselleşmiş standarda uygun bir performans olduğu görülmektedir (Görsel 5.14).



Görsel 5.14. Giresun “Çandır Tüfekli Karşılması” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.37.48)

Hemen ardından sahneye Erzurum “Köroğlu” dansını sergileyen dansçılar girmektedir (Görsel 5.15). Dansçıların kostümü bu bölümde orijinal kullanılmış, ancak aksesuarlar eksik bırakılmıştır (zincir, pazubent). Müzik ise Türk halk müziği enstrümanları tarafından aslına uygun bir biçimde icra edilmiştir. Bu performansın da dans, kostüm ve müzik açısından gelenekselleşmiş standarda uygun olduğu görülmektedir.



Görsel 5.15. Erzurum “Köroğlu” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.38.35)

Erzurum “Köroğlu” dansının sonrasında sahneden yürüyerek Mevlevi alayı geçmektedir. Bu geçişten sonra Ankara “Seymen” alayı dans ederek sahneye gelmekte ve “Seymen Zeybeği”ni icra etmektedir (Görsel 5.16). Bu performanslarda dansın,

müziğin ve kostümün gelenekselleşmiş standarda uygun olarak kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 5.16. Ankara “Seymen Zeybeği” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.39.46)

Bursa “Kılıç-Kalkan” dansının sergilenmesinde kostüm ve müzik gelenekselleşmiş standarda uygun bir biçimde icra edilmiştir (Görsel 5.17). Hatta bu sekanstaki performansın gösteri içerisinde önceki sekanlarda kullanılan Bursa “Kılıç-Kalkan” dansının icrasından gelenekselleşmiş standarda daha uygun olduğu da ifade edilebilir.



Görsel 5.17. Bursa “Kılıç-Kalkan” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.40.39)

Bursa “Kılıç-Kalkan” sekansının akabinde sahneye İzmir “Hantuman Zeybeği” icra edilerek girilmektedir (Görsel 5.18). Bu performansta dans, kostüm ve müzik gelenekselleşmiş standarda uygun bir biçimde sahnelenmiştir.



Görsel 5.18. İzmir “Hantuman Zeybeği” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.41.22)

İzmir “Hantuman Zeybeği”nin ardından Artvin “Orta Batum” dansının icra edildiği görülmektedir (Görsel 5.19). Burada hareket cümleleri aslına uygun olarak yorumlanmıştır ancak bazı bölümlerde yöreye uygun olmayan bir biçimde havada, yerde ve diz üzerinden dönüşler dansa eklenmiştir. Kullanılan müzik orijinaline uygun olarak seslendirilmiş olmakla birlikte, kostümler Artvin kostümlerinden tamamıyla farklıdır. Bu bağlamda bu sekansta yer yer gelenekselleşmiş standardın dışında hareket edildiği söylenebilir.



Görsel 5.19. Artvin “Orta Batum” (Kaynak: “1915 Bir Hilal Uğruna Performans Kaydı”, 2015, 00.42.14)

Seferberliğin ilan edildiğinin aktarılmasının ardından sahnede Trakya Karşılama ile başlayan ve Artvin Orta Batum’a kadar olan sekanlarda dans, kostüm ve müzik açısından çoğunlukla gelenekselleşmiş standarda uygun olarak hareket edildiği görülmektedir. Ancak bazı bölümlerde hareket cümlelerin değiştirildiği ya da abartıldığı, kostümlerin ise orijinalinden farklı ya da eksik bir şekilde kullanıldığı

söylenebilir. Bütün bu performanslarda müziğin aslına uygun bir biçimde kullanımına özen gösterildiği ve genel olarak değerlendirildiğinde ise performansların bütününde gelenekselleşmiş standartlaşmaya uygun düşecek bölümler olduğu anlaşılmaktadır.

Dansların sahnelendiği sekansın sonunda ise ezan okunmakta ve askerler namaz kılmaktadır. Bu sekansta 57. Alay'ın hücumu geçmeden önceki vaziyetinin sahnelendiği görülmektedir. Ardından *Archangel Two Steps From Hell* müziği eşliğinde sahnede kumaşlarla deniz tasviri yapılmakta ve eş zamanlı olarak görsellerde savaş gemileri görülmektedir. Akabinde Seyit Onbaşı'nın canlandırıldığı tiyatral bir sahne performansı sergilenmekte, 57. Alayın son hücumu gösterilmekte ve anlatı görsellerle güçlendirilmektedir. Savaşın bitimindeyse yaralı askerler arasından bir Anzak askerinin "help" diyerek yardım istediği duyulmaktadır. Bunun üzerine ise Türk siperlerinden bir Mehmetçik yaralı bir Anzak askerini kucaklayıp götürmekte, ateşkes ilanı ile herkes kendi yaralılarını toplamakta ve temsil bu sekansla sonlanmaktadır.

"1915 Bir Hilal Uğruna" adlı prodüksiyon genel olarak değerlendirildiğinde ise tarihsel anlatımın karışık ve yüzeysel olduğu ifade edilebilir. Sahnede icra edilen dansların birbirinden çok farklı formlarda olması nedeniyle, dansların aralarında geçiş ve bağlantı sorunları gözlemlenmektedir. Kostüm açısından incelendiğinde ise, yöresel özenin belli başlı bölümler haricinde gözetilmediği düşünülmektedir. Ayrıca, sahnedeki ışık kullanımı performansı destekler nitelikte olmayıp çoğu zaman performansları engeller niteliktedir.

5.1.2. 1919 Bitmeyen Yolculuk

Sanat yönetmenliğini Yıldız Çankaya'nın yaptığı ve Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Samsun'a çıkışının ve Millî Mücadele'nin 100. Yılı sebebiyle T.C. Cumhurbaşkanlığı himayelerinde, Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı koordinatörlüğünde Kültür ve Turizm Bakanlığı, Gençlik ve Spor Bakanlığı ve Samsun Valiliği iş birliğinde düzenlenen etkinlikler kapsamında hazırlanan "1919 Bitmeyen Yolculuk"un ilk gösterimi 19 Mayıs 2019'da Samsun'da gerçekleştirmiştir. Kültür ve Turizm Müdürlüğü resmî web sayfasında ilan edildiği üzere, "dramatik sahne gösterimi" tarzında hazırlan projenin Çanakkale Zaferi'nin 100. yılına özel hazırlanan, "1915 Bir Hilâl Uğruna" projesinin devamı olduğu belirtilmiştir. Projede yer alan kurumlar ise

şöyle sıralanmıştır (*“1919 Bitmeyen Yolculuk” 19 Mayıs’ta Seyirciyle Buluşacak*, 2019): Devlet Halk Dansları Topluluğu, Devlet Halk Dansları Gençlik Topluluğu, Devlet Halk Dansları Çocuk Topluluğu, Mersin Devlet Opera ve Balesi Dansçıları, Samsun Büyükşehir Belediyesi Halk Dansları Topluluğu, Tekkeköy Belediyesi Halk Dansları Topluluğu, Samsun Büyükşehir Belediyesi Konservatuvarı Kafkas Halk Dansları Topluluğu, Gülsüm Sami Kefeli Ortaokulu Öğrencileri, İlk Adım Gençlik Merkezi Güreşçileri, Canik Gençlik Merkezi Jimnastik Grubu, Samsunspor U-21 Futbol Takımı, Polis Akademisi Samsun 19 Mayıs Polis Meslek Yüksek Okulu, Samsun Polis Özel Harekat Şube Müdürlüğü, 19 Mayıs Üniversitesi Yaşar Doğu Spor Bilimleri Fakültesi, Türkiye Dans Sporları Federasyonu Samsun Şubesi, Pera Sanat Akademisi Oyuncuları, Gürcistan Halk Dansları Grubu, Samsun Huzur Evi Misafirleri, Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Tören Tabur Komutanlığı ve Türkiye Dağcılık Federasyonu Samsun Şubesi.

Bu bölümde incelenen proje, içerikleri (dans, kostüm, müzik) ve kurgulanışı bağlamında ele alınmıştır. Bütünlüklü bir bakış açısı ile değerlendirmeye tabi tutulmaya çalışılan temsil, “1915 Bir Hilal Uğruna” adlı projede eleştirilen unsurlar bağlamında irdelenmiştir.

Performansın açılışında arka fonda sinematik görseller akarken, yüzü maskeli kişinin vücut hareketleri yaptığı teatral bir gösteri sergilenmektedir. Devamında sahneye yukarıdan iple yüzü maskeli ve pelerinli beş kişilik bir performans grubu inmekte ve solisti destekleyen bir teatral anlatı gerçekleştirmektedir. Bu anlatının sonunda sahne perde ile kapatılmakta ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” yazısı perdeye yansıtılarak gösteri tekrar başlamaktadır. Yaklaşık bir buçuk dakika süren futbol maçı sekansı gerçek ve kurgulanmış görüntüler eşliğinde anlatı yapısında ileriye doğru bir sıçrama yapılarak perdeye yansıtılmaktadır. Perdede Türk millî futbol takımının gerçek görüntülerine dayanan bir maç kesiti, sonrasında da maça ait kurgulanmış devre arası görüntülerine yer verilmektedir. Bu film sekansında kötü giden maça dair teknik direktör “Geçmişinizi Hatırlayın!... Atalarınızı Hatırlayın!.. Fatih Sultan Mehmet’i Hatırlayın!..” sözleriyle futbolculara motivasyon konuşması yapmaktadır. Devamında zamanda geriye doğru sıçrama yapılarak Mustafa Kemal Atatürk’ün temsil edildiği cephe tasvirinin yer aldığı canlı performansa geçiş yapılmaktadır.

Gösterinin tamamı düşünüldüğünde prodüksiyonun iki başlangıcı olduğu söylenebilir. Bunlardan ilki canlı olarak sahnelenen yüzü maskeli performans grubunun yer aldığı başlangıçtır. Diğeri ise perdeye yansıtılan prodüksiyonun adının ardından millî maçın yer aldığı videonun bulunduğu başlangıçtır. “1919 Bitmeyen Yolculuk” bütünlüklü olarak bakıldığında millî maç sekansıyla başlayıp yine sportif başarılarla beraber millî takımın galibiyetiyle sona ermektedir. Bu bağlamda gösterinin başlangıcındaki canlı performansın konuyla bir bağlantısı kurulamadığından gösteriye herhangi bir katkı sağlamadığı düşünülmektedir.

Ayrıca, millî maçın yer aldığı videolu bölümde teknik direktörün “Geçmişinizi hatırlayın!..” vurgusu içinde Mustafa Kemal Atatürk yerine Fatih Sultan Mehmet’e işaret etmesinin anlatı içerisindeki yeri anlamlandırılmamaktadır. Zira bu cümleler kurulduktan sonra geriye dönüş yöntemi kullanılarak Atatürk’ün askerlere yaptığı konuşmaya geçilmiş ve prodüksiyon ana tema olarak Kurtuluş Savaşı mücadelesi üzerine kurulmuştur.

Sonrasında bir solist dansçı ve etrafında siyah giyen dansçılar tarafından bir performans başlamaktadır. Hip-hop hareketleriyle solistin dansı başlamakta, modern dans hareketleri ile yaratılan bir dövüş koreografisi yapılmaktadır. Bu bölümde hip-hop, modern dans ve Uzak Doğu sporlarından hareket cümleleri kullanılmıştır; ancak bu üç disiplinin birbirlerinden bağımsız olarak ele alındığı ve bir bütünlük sağlanamadığı görülmektedir. Bu dans anlatısı içinde hip-hop, modern dans ve Uzak Doğu sporlarından oluşan hareket cümlelerinin kullanılması melezleşmeye örnektir.

Ayrıca, yine bu bölümde siyah pelerinli dansçıların “reis”inin²⁸ sonuç almadan sahneyi terk etmesi mantık hatası olarak değerlendirilmektedir. “Reis” performansın başında sahneye çıkmakta, sonrasında sahneyi terk etmektedir. Kavga sahneleri lidersiz olarak yapılmaktadır. Kostümelerde kullanılan pelerinlerin eklerinin ışıkla belirli hale gelmesi, bunların yeterince özenli hazırlanmadığını düşündürmektedir. Bu bölümdeki ışıkların yoğun olarak kullanılması performansı belirsizleştirmekte ve ışıkların koreografiye uyum sağlamadığı da görülmektedir (Görsel 5.20).

²⁸ Sahne performansı açısından saldıran gruba öncülük ettiği fikri oluşturduğundan “reis” kavramı tezin yazarı tarafından kullanılan bir kavramdır.



Görsel 5.20. İlk dans performansı (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.05.18)²⁹

Gösterinin bu bölümünden sonra sahnede anlatıcı eşliğinde Çanakkale vurgusu yapılmakta ve buna yönelik “Kına yakarak askere uğurlama” performansı canlandırılmaktadır. Sahnede bütün zemini kaplayan kumaşlarla deniz algısı yaratılmakta ve bu sahnede aynı zamanda Seyit Onbaşı’nın Çanakkale Savaşı’ndaki canlandırması yapılmaktadır. Arkasından sahneye kurulan siper dekorlarıyla asker hücumları canlandırılmaktadır. Bu bölümler aynı zamanda arka planda sinematografik olarak desteklenmektedir. Sonrasında sahneye bir din insanı girmekte ve Mehmet Akif Ersoy’un “Çanakkale Şehitlerine” şiirini makamsal bir ezgiyle seslendirmektedir (Görsel 5.21). Arkasından din insanı tarafından Arapça bir dua edilmekte ve aynı şiir anlatıcı tarafından tekrarlanmaktadır. Bu bölüm tamamıyla teatral bir formda kurgulanmış ve bölümde herhangi bir dans formu kullanılmamıştır.

²⁹ “1919 Bitmeyen Yolculuk” başlığı altında yer verilen görsellerin tümü 19 Mayıs 2019 tarihli temsilin video kaydından alınmıştır.



Görsel 5.21. Mehmet Akif Ersoy’un “Çanakkale Şehitlerine” şiirinin yer aldığı sahne (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.11.38)

Çanakkale anlatısının ardından sahne boşalmakta ve perdede video aracılığıyla bir film gösterilmektedir. Filmde, birisi namaz kılmakta, arka planda ezan okunmakta ve sonra da silahını kuşanıp vedalaşan bir askerin hikâyesi anlatılmaktadır. Devamında sahnede canlı performanslara geçiş yapılmakta ve “Yemen Türküsü” seslendirilmektedir. Bu sahne tarihsel görsellerle desteklenmektedir. Yemen türküsünden sonra tekrar perdede video aracılığıyla bir film gösterilmekte ve bu filmde Atatürk’ün trende yolculuk yaptığı görülmektedir. Tekrar canlı performansa geçilen bu bölümde perdede “1916 Muş” yazısı yer almaktadır. Burada Atatürk’ün halkla karşılaşması ve çocuklarla konuşması canlandırılmaktadır. Bu canlandırmada herhangi bir dans formu kullanılmamakla beraber çocukların üzerinde geleneksel halk dansları kostümleri bulunmaktadır. Kullanılan kostümlerin Ankara Seğmen, Trabzon gibi farklı yörelere ait olduğu görülmektedir. Olayın Muş’ta geçtiği dikkate alındığında, farklı yörelere ait kostüm giyinmiş çocukların bulunması kostüm seçimlerinin anlatıyı desteklemeyecek bir biçimde özensiz kullanıldığını düşündürmektedir.

Anlatının devamında tekrar perdede film devam etmekte, yine Atatürk’ün başka bir trende yolculuk yaptığı ve Fransızca bir kitap okuduğu görülmektedir. Atatürk’ü temsil eden oyuncunun trende elinde tuttuğu 8. yüzyılda Abbasi Halifesi Ebu Djaafar Al-Mansur tarafından Medine’nin on bin işçi tarafından dört yılda inşa edilmişinden ve Arap tarihçilere göre bulunduğu yerde içlerinden birisi Bağdat olan İslam öncesi

birçok köyün varlığından bahsedilmektedir. Tarihsel süreçte Bağdat üzerinde etki sahibi olan Abbasi ve Emevi Halifeliklerinin yönetsel hakimiyetlerine dair bilgi verilen kitapta Bağdat'ın 10. yüzyıldan itibaren İslâm'ın başkentlerinden birisi olma rolü üstlendiği aktarılmaktadır. Verili bilgilerden hareketle, Atatürk'ü temsil eden kişinin elindeki bu metin ile milliyetçilik ideolojisinin beslenmeye çalışılmasının yanı sıra kökenci tarih anlayışının din unsuru ile beslenmeye çalışıldığı söylenebilir.

Sekansın devamında canlı performansa geçilmekte ve zaman içinde başka bir zamana geri dönüş yapılmaktadır. Sahnedeki canlı performans, Osmanlı Devleti'nin Bağdat Seferi'ne ilişkin bir performans olarak sergilenmektedir. Tiyatro ve sinemanın anlatı unsurlarından uzun bir süre yararlanan prodüksiyonun bu bölümünde dans anlatısı karşımıza çıkmaktadır. Fonda çalan “Muhteşem Yüzyıl: Kösem” ve “Bir Cihan Fatihi” dizisinin müziği olan “Kosova Muharebesi” müzikleri eşliğinde kurgulanmış hareket cümlelerinden yararlanılmıştır. Bu hareket cümlelerinde “Kılıç-Kalkan”la beraber farklı dans türlerinin yanında Gürcü dansları gibi geleneksel danslardan da yararlanılmıştır. Bu yönüyle dansın icrası açısından bale, modern dans ve geleneksel dansların bir arada kullanılması melezleşmeye bir diğer örnek olarak gösterilebilir.

Canlı performansın ardından gösteri film olarak devam etmekte ve yeniden Atatürk'ün trende yolculuk yaptığı sahneye geçiş yapılmaktadır. “Ecdadımızın canıyla, kanıyla kazandığı bu toprakları kaybetmek beni kahrediyor.” repliğiyle tekrar canlı performansların yer aldığı bölümlere geçilmektedir. Bu bölümde İngilizler ve Araplarla beraber Osmanlılar'ın Katma Cephesi'ndeki savaşı canlandırılmaktadır. Gösterinin bu bölümünde de hiçbir dans formu olmadan yalnızca kavga sahneleri yer almaktadır (Görsel 5.22).



Görsel 5.22. Katma Cephesi (1918) canlandırması (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.23.10)

Gösterinin devamında işgalin anlatıldığı bölümler, eş zamanlı olarak arkada sinematografik unsurlar kullanılarak ve sahnede de canlı performanslarla yansıtılmaktadır. Bu bölümde bale ve modern dans hareket cümleleri ile işgalin anlatıldığı görülmektedir (Görsel 5.23). Geleneksel halk danslarına mahsus hareket cümleleri kullanılmadan bu iki form üzerinden melez bir dans anlatısının oluşturulmuştur.



Görsel 5.23. Bale ve modern dans hareket cümleleri ile oluşturulan işgalin anlatımı (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.24.45)

Görsellerle desteklenen Avrupa vurgusuyla sahneye çiftler çıkmakta ve bale valsini sergilenmektedir. Sergilenen dans, bale valsini olarak standardına uygun bir formda kullanılmıştır (Görsel 5.24).



Görsel 5.24. Bale valsini (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.26.21)

Bale valsinden sonra arka perdede sinematografik unsurların yer aldığı film sekansında “13 Kasım 1918 Haydarpaşa Garı” yazısı yer almaktadır. İstanbul’un işgaline gönderme yapılan bu sekanstan sonra sahnede canlı gösterilere geçiş yapılmaktadır. Bu bölümde Kafkas danslarından oluşan bir performans sergilenmektedir (Görsel 5.25). Temsil edilen performansın hareket cümleleri, kostüm ve müzik bakımından gelenekselleşmiş standarda uygundur. Kafkas bölümünün finalinden sonra diegetik olarak “Bu dağların, ormanların hâkimi artık biziz! Aşağıdaki Türk köyünün sesi çok çıkıyor! Bundan sonra bizim sesimiz duyulacak buralarda!” sözleri bir dansçı tarafından söylenmektedir. Bu sözlerden hareketle performansı gösteren grubun olayın geçtiği zaman düşünüldüğünde tarihsel olarak Ermeni-Rum çetelerini temsil ettiği düşünülebilir.



Görsel 5.25. Kafkas dansları (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.29.00)

Sonraki bölümde bir köy meydanına geçiş yapılmakta ve bu bölümde bir düğün canlandırılmaktadır. Giresun oyunlarının ağırlıkta olduğu performanslar icra edilmektedir. Dansların ve müziğin gelenekselleşmiş standartlara uygun olduğu düşünülmektedir (Görsel 5.26). Kostümlerin kullanımı açısından değerlendirildiğinde ise standartlaşmanın dışında hareket edildiği görülmektedir.



Görsel 5.26. Düğün sahnesi (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.30.39)

Sahnenin arka fonundaki yayla görselinden ve daha sonra düğünü basan Kafkas grubundan (Ermeni-Rum çeteleri) düğünün temsil edildiği köyün bir Karadeniz köyü olduğu varsayılmaktadır. Bir köy düğününde farklı renkte ve farklı biçimde

kıyafetlerin giyilmesi doğaldır; ancak halk danslarının sahnelenme süreçlerinde düğün kostümlerinin kullanımı bu gösterinin dışında bir standarda sahiptir. Düğün sahnelerinde kullanılan kıyafetler, o yörenin folklorik yapısına uygun kıyafetlerin değişik versiyonları tercih edilerek tasarlanmaktadır. Bu bölümde farklı yörelerin kostümlerini (Antep, Ankara gibi) Karadeniz’de bir köy düğününde buluşturmak standardın dışında bir tercihtir. Bunun yanı sıra, kullanılan kostümün tasarım olduğu kabulünden hareket edilse bile temsil edilen coğrafya, tasarımın sınırlarını da belirlemek durumundadır. Zira bir yöredeki kıyafetler coğrafyanın koşulları tarafından şekillenmektedir. Bahsedilen hususlar doğrultusunda kadın dansçıların bu performansta giydiği “üç etek” o coğrafyada ne fındık ne de çay bahçesinde kullanılabilir. Prodüksiyonda kullanılan kostümlerin dönemin zaman ve mekânına uygun olarak tasarlanması gerekmektedir; ancak burada kullanılan “üç etek” kostümü zaman ve mekâna uygun düşmemektedir.

Bir sonraki bölümde arka perdede sinematografik unsurların yer aldığı film sekansında “Pasaport/İzmir 15 Mayıs 1919” yazısı yer almaktadır. İzmir’in işgaline vurgu yapılan bu bölümde canlı performansa geçiş yapılarak Hasan Tahsin’in şehit edilmesi canlandırılmaktadır. Devamında sahneye “Zeybekler” girmektedir. Ege yöresi dansları icra edilerek Yunanlılarla mücadele edilmektedir. İcra edilen dansların hareket cümleleri, müzik ve kostümlerin gelenekselleşmiş standartlara uygundur (Görsel 5.27).



Görsel 5.27. İzmir’in işgali (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.34.47)

Diğer bölüme geçildiğinde ise arka fonda tarihî fotoğraflar kullanılmakta ve perdeye “Sultanahmet İstanbul” yazısı yansıtılmaktadır. Bu bölümde Halide Edip’in Sultanahmet Mitingi’nde konuşması canlandırılmaktadır.



Görsel 5.28. Halide Edip “Sultanahmet Mitingi” (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.36.39)

Sultanahmet Mitinginin canlandırıldığı bu bölümde dans ya da müzik yoktur. Ancak dikkat çeken bir husus, görselde verilen gazete metnilerindeki haberlerin Latin harfleri ile yazılmış olmasıdır. Kürsüde Osmanlıca bir yazı görülürken arka plandaki görsellerde haber metnlerinin Türkçeleştirilmiş olarak sunulması melezleşme sorununun belirgin bir örneği olarak görülebilir (Görsel 5.28). Nitekim Harf Devrimi’nin 1 Kasım 1928’de gerçekleştirildiği ve Sultanahmet Mitingi’nin 15 Mayıs 1919’da İzmir’in İşgalinin ardından 23 Mayıs’ta gerçekleştirildiği düşünüldüğünde kurgusal açıdan bir uyumsuzluk olduğu da açıkça görülmektedir.

Prodüksiyonun ilerleyen birkaç bölümünde Kurtuluş Savaşı'nda ön plana çıkmış isimlerin teatral canlandırılması yapılmakta ve ardından da sinematografik unsurlar kullanılarak akış devam etmektedir. Canlı performans ve sinematografik unsurlar arasında geçişlerle süren gösteride yaklaşık on üç dakika boyunca herhangi bir dans performansı bulunmamaktadır.

Bu geçişlerden sonra sergilenen ilk dans performansı Bandırma Vapuru'nun 19 Mayıs 1919'da Samsun'a gelişinin anlatımı için kullanılmakta ve bu performansla Karadeniz'in dalgaları yansıtılmaya çalışılmaktadır. Kurgusal hareket cümlelerinin üzerinde modern dans ve bale ağırlıklı bir formda icra edildiği düşünülen performansta aynı zamanda bazı hareket cümlelerinde geleneksel halk danslarına ait olabilecek motifler de gözlemlenmektedir (Görsel 5.29). Bu yanılla performans melez dans formu örneği olarak ifade edilebilecek olmakla birlikte, dans perspektifinde bütünlüklü olarak değerlendirildiğinde kostüm ve müzikal tını açısından belirgin bir melezleşme görülememektedir.



Görsel 5.29. Atatürk'ün Bandırma Vapuru ile Samsun'a gelişi (Kaynak: "1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı", 2019, 00.48.24)

Tiyatronun ve sinemanın unsurlarına geçişler yaparak devam eden akışta Mustafa Kemal ve arkadaşlarının Havza Genelgesini yayınlamak üzere Havza'ya doğru hareket etmesi anlatılmaktadır. Araya konulan ve pehlivanları işaret eden bir güreş performansından sonra ise sahnede bulunan dansçılar tarafından gelenekselleşmiş

standarda uygun halk dansları icra edilmektedir (Görsel 5.30). Ancak her ne kadar Havza Genelgesi işgale karşı tüm milleti uyarma amacı taşısa da bölgesel bir toplantıdır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde farklı yörelere ait geleneksel kostümlerin bu bölümde kullanılması olay örgüsü ile bağdaşmamaktadır.



Görsel 5.30. Havza sahnesi (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.55.22)

Havza’dan sonra Atatürk’ün Amasya Genelgesi’ni yayınlamak üzere Amasya’ya gelmesi sinematik unsurlardan yararlanılarak anlatılmakta ve devamında halk dansları hareket cümleleri ile beraber temel düzeyde bedensel hareketlerin kullanıldığı bir performans sergilenmektedir (Görsel 5.31). Kostüm olarak dönemin asker kıyafetleri kullanılmaktadır. Tüm bu sekans değerlendirildiğinde yer yer geleneksel hareket cümleleri bulunmasına rağmen bütünlüğünde teatral bir anlatının hâkim olduğu gözlemlenmektedir.



Görsel 5.31. Amasya Genelgesi sahnesi (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019, 00.59.12)

Tiyatronun ve sinemanın unsurlarına geçişler yaparak devam eden akışın bu bölümünde arka fonda “Erzurum 15 Ağustos 1919” yazısı yer almaktadır. Bu bölümde kullanılan hareket cümleleri ve kostümler, gelenekselleşmiş standart Erzurum yöresinin unsurlarıdır (Görsel 5.32).



Görsel 5.32. Erzurum Kongresi canlandırması (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019,01.03.44)

Arka fonda “Sivas 2 Eylül 1919” yazısı yer almakta ardından maskeli ve kurgulanmış kostümlerle çeşitli hareket cümleleri içeren bir koreografi sergilenmektedir. Bunu takiben “Sivas Kongresi’ne her bölgeden bir temsilcinin geldiğini işaret eden”

dansçılar sahneye çıkmaktadır. Sahnedeki maskeli ve kurgulanmış kostümlü dansçılarla beraber bale hareket cümlelerinin ağırlıkta olduğu bir performans sergilemektedirler. Devamında gelenekselleşmiş standart kostümlere sahip dansçılar sahneye giriş yapmaktadır. Geleneksel formda hareket cümlelerinin yer aldığı bu bölümde farklı yörelerden farklı danslar sergilenmektedir. Burada bazı bölümlerde duyulan müzik Adıyaman yöresine ait olan danslardan “halay” olmasına rağmen yapılan hareket cümleleri halayın orijinalinden uzaktır. Yine “halay” müziği ile Bitlis’in “sepe” dansının hareket cümlelerinin kullanıldığı görülmektedir. Sonrasında Adıyaman, Gaziantep, Bitlis ve Trakya’nın gelenekselleşmiş standardına uygun hareket cümleleri birbirine bağlanarak potpuri biçiminde icra edilmektedir. Kostüm gelenekselleşmiş çizgilerden tasarlanmıştır (Görsel 5.33).



Görsel 5.33. Potpuri (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 19 Mayıs 2019) (01.08.22)

Performansın devamında hareket cümleleri ve kostüm açısından gelenekselleşmiş standarda uygun Kafkas dansları sergilenmektedir. Bu performanstan sonra icra edilen Rize ve Trabzon danslarında da gelenekselleşmiş standartları görmek mümkündür; ancak bu bölümde kostümlerde gelenekselleşmiş standarda uygun kostümler bulunmakla birlikte bütünlüklü olarak kullanılmamaktadır. Dansların genelinde

hareket cümleleri abartılı bir şekilde yapılmaktadır. Ayrıca, performansların her birinde yörelerine uygun müzik kullanımı mevcuttur.

Gösterinin finaline gelindiğinde, Türk bayrağını temsil eden kıyafetlerle sahnede yer alan dansçıların bale hareket cümlelerinden oluşan bir performans sergilediği görülmektedir. Ardından çocukların gerçekleştirdiği jimnastik gösterisi ve devamında tarihte kurulan 16 Türk devletinin bayrağı ile bir koreografi dans performansı gerçekleştirilmektedir.

Temsilin bitiminde prodüksiyonun girişinde yer alan futbol maçı sekansı yinelenmekte ve Türk sporcuların farklı spor dallarındaki başarıları görsellerle aktarılmaktadır. Kapanış ise Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Tören Tabur Komutanlığı askerlerinin yürüyüş performansı ile gerçekleştirilmektedir (Görsel 5.34).



Görsel 5.34. Final sahnesi (Kaynak: “1919 Bitmeyen Yolculuk Prömiyer Temsil Kaydı”, 2019,01.26.25)

DHDT'nin gerçekleştirdiği bu prodüksiyon, genel olarak değerlendirildiğinde farklı disiplinlerdeki dansların ve çeşitli sportif branşların beden hareketlerinden oluşan bir dans koreografisiyle icra edilmiştir. Bu icrada dansların birçok bölümde birbirleriyle uyumlu bir bütünlük sağlayamadığı düşünülmektedir. Performans içinde yer alan dans disiplinlerini melez bir forma dönüştürme çabası olduğu gözlemlenmektedir. Kostüm açısından ise zaman zaman geleneksel kostümlerin kullanımı göze çarparsa da performans boyunca ağırlıklı olarak tasarlanmış kostümlerin kullanılmıştır.

5.2. MELEZLEŞME BAĞLAMINDA YENİ TINİ ARAYIŞLARI: 1915 BİR HİLAL UĞRUNA VE 1919 BİTMEYEN YOLCULUK PERFORMANSLARININ MÜZİK SEÇİMLERİ

5.2.1. 1915 Bir Hilal Uğruna

Rüzgâr sesi efektiyle başlayan temsilde bu duysal efektin üstüne Arif Nihat Asya'nın "Bir Bayrak Rüzgâr Bekliyor" şiiri okunmakta ve ardından savaş tasvirinin yer aldığı görsel efektlerin alt yapısında Thomas Bergersen ve Nick Phoenix yapımı "Never Forget" adlı şarkı duyulmaktadır. Hemen ardından, iki askerin çarpışmasının canlandırıldığı sekansta ise bir savaş oyunu olarak nitelendirilebilecek "Mental Gear" serisinden 2014 tarihli "Mental Gear Solid 4" versiyonunun "Overture" müziği çalmaktadır. Bu sekansın ardından Fahir Atakoğlu'nun "Umut" adlı müziği duyulmakta ve bu esnada 15 yaşında cepheye giden askerin dilinden anlatı sunulmaktadır: "Lakin Osmanlı torunuyum ben, imparatorluğum büyük, sınırlarım geniş" ifadesiyle sonlanan bu sahnenin hemen ardından 2011-2015 yılları arasında gösterimde olan Türk televizyon dizisi "Muhteşem Yüzyıl" dizi müziklerinden Aytekin Ataş'ın versiyonu "Zahid Bizi Ta'n Eyleme" adlı şarkısı duyulmakta ve bu şarkı sürerken anlatıcı tarafından, Osmanlı İmparatorluğunun kurucusu Osman Gazi'nin gördüğü ve böylece kendisine imparatorluğun müjdelendiğinin varsayıldığı rüyadan kesit sunulmakta, arkada Osmanlı İmparatorluğu'nun sınırları gösterilmekte, sahneye yeniçeri askerleri çıkmakta ve mehter takımı ile mehter müziği icra edilmektedir. Akabindeki sekansta ise askerlerin savaş hazırlıkları temsil edilirken alt yapıda Batı sazlarıyla icra edilmiş müzikler duyulmakta ve yeniden mehter takımı sahneye çıkmaktadır. Osmanlı İmparatorluğu'nun padişahlarının temsil edildiği sekansta ise Can Atilla'nın "1453-Fetih" adlı eseri çalmaktadır.

Temsilin başında, Türkçe çevirisinin "asla unutma" olması nedeniyle söz odaklı bir tercihle seçildiği düşünülen müziğin ardından gelen "Overture" ve "Umut" adlı eserlerin de şarkı adları bağlamında seçildiği söylenebilir. Osmanlı İmparatorluğu'na gönderme yapılan bölümde Osmanlı İmparatorluğu'nun bir döneminin ele alındığı "Muhteşem Yüzyıl" dizisinin müziklerine başvurulması ve padişah temsillerinin gösterildiği anda "1453-Fetih" müziğinin çalması ise salt metini destekleme odaklı bir müzikal tercih benimsendiğini düşündürmektedir.

Halk dansları performansının gerçekleştirildiği bölümde ise sırasıyla Ege Bölgesi, Balkanlar, Karadeniz, Doğu Anadolu bölgelerinin danslarından kesitler sunulmakta ve ardından Mısır müziği eşliğinde Mısır dansı performansı sunulmaktadır. Mısır'ın ardından Kafkas yöresine ait müzikler eşliğinde Kafkas dansları sahnelenmektedir.

Birinci Dünya Savaşı esnasında Osmanlılar'ın savaştığı cephelerden birisi olan Filistin Cephesi'ne vurgu yapılarak başlanan sekansta ise Fransız besteci Ravel'in "Boléro" adlı orkestra eseri çalmaktadır. Ardından Balkan, Kafkas ve Sarıkamış ve Çanakkale cephelerine vurgu yapılan sekans yine "Boléro" eşliğinde sonlanmaktadır. Maskeli erkek dansçıların düşman askerlerini temsil ettiği ve Osmanlı topraklarında yaşayan halkı dışarı atmaya çalıştığı sekansta ise Osmanlı İmparatorluğu'nun Birinci Dünya Savaşı'nda Fransızlarla da karşı karşıya gelmiş olduğu düşünüldüğünde, tarih anlatısını desteklemeyen bir eser seçilmiş olması dikkat çekicidir.

Anzak askerinin dilinden seslendirilen metnin altında ise Omar Akram'ın "Angel of Hope" adlı şarkısı duyulmaktadır. Her ne kadar piyano ile icra edilen bu şarkı metin ile uygun duyulsa da şarkının, temsilin başında da olduğu üzere isim odaklı seçildiği düşünülebilir. Nitekim bu sekansın devamında Avustralya müziği eşliğinde Avustralya dansı sergilenmektedir. Nathan Carter tarafından seslendirilen "South Australia" adlı bu şarkının ardından yeniden Anzak askerinin konuşması duyulmakta ve bu esnada Bergersen'in "Heart of Courage" adlı şarkısı çalmaktadır. Kalbi kırık bir Anzak askerinin hikâyesinin sunulduğu; "Yola çıkarken, en başında, koskoca orduyu durdurmaya çalışan iki kahraman Türkü gördüğümüzde anlamalıydık sizin aşkınızın bambaşka olduğunu" şeklindeki metinden hareketle değerlendirildiğinde bu müzik tercihinin de metnin anlatısıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Nitekim akabinde sözsüz olarak kaydedilmiş "Let It Go" şarkısı ve hemen arkasından yeniden "Heart of Courage" duyulmaktadır. Bu şarkılar, Türkçe'ye karşılık gelen sözleri bağlamında değerlendirildiğinde metnin anlatısındaki ana fikre denk düşmektedir.

Erkek dansçılar tarafından Yeni Zelanda "Haka" dansının olarak bilinen dansın sahnelendiği sekansın ardından düğün teması sergilenmekte ve 9/8'lik "Trakya Karşılması" oynanmaktadır.

Seferberlik ilân edildiğinin duyurulmasının ardından Ahmet Selim Coşar'ın düzenlediği Çanakkale Türküsü duyulmakta ve askerlerin cepheye uğurlanışı tasvir

edilmektedir. Anadolu'nun doğusundan Balkanlara, Güneydoğu'dan İç Anadolu'ya, Marmara'dan Ege'ye, Filistin Bölgesi'nden Karadeniz'e, Kafkaslar'dan Akdeniz'e uzanan coğrafyaya ait müzikler eşliğinde dansların sahnelendiği sekansın bitiminde ise ezan okunmakta ve namaz kılınırken alt yapıda Benjamin Wallfisch'in "Fetih 1453" filmi için yaptığı "Aftermath" şarkısı çalmaktadır. Bu bölümdeki müzik her ne kadar "Fetih 1453" filminden alıntı da olsa, Çanakkale cephesine odaklanılan temsilde İstanbul'un fethine gönderme yapan bir müziğin kullanımı, müzikal tercihten de bağımsız olarak dikkat çekicidir. Bu açıdan bakıldığında, tarihsel olaylar arasındaki sıçrama ve farklı formlardaki müzik tercihleri anlatı açısından postmodern bir tavır gibi görülebilecekse de birbirlerinden farklı dinamikleri olan iki kazanımın ilişkilendirilmesi tezde konu edinilen melezleşme meselesine örnek teşkil etmektedir.

Temsilde Çanakkale deniz savaşlarının ele alındığı sekansın alt yapısında ise yine Bergersen'in şarkısı olan "Archangel" çalmaktadır. Top sesi efektleriyle güçlendirilen bu sekansta izleyicilerin katarsis yaşaması olasılığı arttırılırken aynı zamanda görsel efektlerle de bu durum desteklenmiştir.

Çanakkale deniz savaşının canlandırıldığı sahne esnasında ise "Mental Gear" oyunu, "Mental Gear Solid 4" versiyonunun "Overture" müziği çalmaktadır. Savaş canlandırmalarının yapıldığı ve askerlerin şehit olduğu bu sekansın sonunda ağıt yakan bir askerin yanında bağlama ile canlı performansla "Asker Oldum Giydim Yelek" adlı türkü seslendirilmektedir. Bu sekansın devamında anlatıcı tarafından Anzak askerinin cepheye dair anılarından ve Türk askerinin halet-i ruhiyesine dair bir kesit sunulurken fonda, Yunan besteci Evanthia Reboutsika'nın "Under the Rain" adlı şarkısı çalmaktadır. Anzak ve Türk askerinin duygularının metinle aktarıldığı ve hem işitsel hem görsel efektlerle anlatının güçlendirildiği bu bölümde Yunan besteci Reboutsika'nın bir şarkısının seçilmesi ise temellenmemektedir. Nitekim Türk askerinin kahramanlığının vurgulandığı bu sekansta, tarihsel olarak çok yakın bir zaman diliminde Türk-Yunan mücadelesinin verileceği düşünüldüğünde -her ne kadar müziğin evrensel bir yönü olsa da- ve dünya tarihinin seyrini değiştirecek böylesine kritik bir savaşın aktarımında anılan bestecinin müziklerinin kullanımı popüler kültürün etkisinde kalmakla ilişkilendirilebilir. Nitekim Reboutsika'nın gişede izlenirliği yüksek olan filmlerin müziklerini yapması bu savı desteklemektedir.

Çanakkale kara savaşlarının sahnelendiği bölümde “Son Osmanlı” film müziklerinden Gazi Ataş bestesi “Kara Günler” çalmaktadır. Savaşın canlandırıldığı sekansta ise yeniden “Mental Gear Solid 4” müziği “Overture” duyulmaktadır. Şehit olan askerin annesinin dilinden aktarılan metnin ardındansa orkestra eşliğinde soprano bir vokal duyulmakta ve Mehmet Akif’in “Çanakkale Şehitlerine” şiirinin son iki beyitiyle sekans sonlanmaktadır.

Fahir Atakoğlu’nun “Ses ve Nefes” adlı şarkısıyla başlayan temsilin son kesitinde, son sekansta görsel fonda Türk bayrağının dalgalanmakta ve bu esnada Alan Silvestri’nin “Journey to Transylvania” adlı şarkısı çalınarak temsil sonlanmaktadır.

Temsilin son kesiti olarak nitelendirilebilecek bölümün müzikleri değerlendirildiğinde, müzik tercihlerinin anlatı metninde vurgulanmak istenen içeriklerle kesişmediği, daha ziyade popüler kültürün ürünlerinden yararlanıldığı söylenebilir. Nitekim temsilin, film müzikleriyle öne çıkan isimlerden bir diğeri olan Alan Silvestri’ye ait bir müzikle bitirilmesi de bu fikri desteklemektedir.

Hem Türk hem dünya tarihi açısından önemli bir dönüm noktası olan Çanakkale zaferinin konu edinildiği bu temsilde, ağırlıklı olarak popüler kültüre ait ürünlerle örüntülenmiş müzikal dokunun öne çıkması, iddia edildiği üzere DHDT’nin performanslarının melez bir forma dönüştüğünün ve kuruluş ilkelerinden uzaklaşıldığının müzikal bağlamda örneği olarak verilebilir.

5.2.2. 1919 Bitmeyen Yolculuk

Temsilin girişinde kullanılan doğa afetlerinin tasviri niteliğinde nitelendirilebilecek görsel videonun arka planında aynı ezgi kalıbının tekrar edildiği bir müzik yer almakta ve videodaki yağmuru, taşkın su kütesini ve şimşegi işitsel olarak da destekleyen efektler duyulmaktadır. Orhan Şaik Gökyay’ın “Bu Vatan Kimin” adlı şiiriyle açılış yapan ve milliyetçilik duygusunu ön plana çıkaran giriş sekansının ardından dansçıların performanslarının arka planında Akdeniz ve Karadeniz’in İngilizce olarak yazıldığı harita yer almakta ve bu esnada “Tangled Earth” şarkısı çalmaktadır. Şarkının adının anlamı bağlamında düşünüldüğünde her ne kadar 1919’daki dünyanın karışıklığına dikkat çekilmek istendiği söylenebilecekse de Gökyay’ın şiirinden sonra

tercih edilen bu geçişin metnin bütününde ulaşılması hedeflenen mesaj ile örtüşmediği düşünülmektedir.

“Bitmeyen Yolculuk 1919” yazısının ardından görülen millî maç sekansında hem diegetik sesler hem de bilgisayar ortamında oluşturulmuş efektler duyulmaktadır. Bu kullanımın ardından teknik direktörü canlandıran karakterin, futbolcuları motive etmek için kurduğu cümlelerde geçmişten güç alarak kazanma arzusunun güdülenmesi ve bu kurgunun Mustafa Kemal’i tasvir eden karakterin sözleriyle de desteklenmesi seyircinin katharsis hissini duyumsamasına alan açarken alt yapıdaki müzikle de bu his desteklenmiştir.

Kuş sesi ve gök gürültüsü efektleri duyularak yeni bir sekansa geçiş yapılırken hip-hop, modern dans ve Uzak Doğu dövüş sporlarının hareket cümleleri sergilenmekte ve bu esnada alt yapıdan “Unstoppable” şarkısı çalmaktadır. Yine şarkının adı itibari ile durdurulamazlığın vurgulanmaya çalışıldığı düşünülmekle birlikte, bu denli millî değerler üzerinden kurgulanmış bir tasvirin ve hatta Mustafa Kemal temsilinin akabinde böylesi bir seçimin melezleşme meselesinin bir tezahürü olduğu düşünülmektedir. Bu şarkı eşliğindeki performansın ardından anlatıcının seslendirdiği ve Çanakkale Cephesine gönderme yaptığı metnin altında Özhan Eren’in “Nur İçinde Yatsınlar” adlı eserinden bir kesit duyulmakta ve ardından top atan askerlerin olduğu sekansın alt yapısında “Stars of Tomorrow” şarkısı çalmaktadır. Görsel efektlerle desteklenen bu bölümde aynı zamanda şarkıya ek olarak top sesi efektlerinin kullanımı duyulmaktadır.

Atatürk’ün “Ben size taaruzu değil ölmeyi emrediyorum” sözünün seslendirildiği bölümde “Mental Gear” adlı oyunun müziklerinden bir kesit çalmaktadır. Çanakkale kara ve deniz savaşlarının sahnelendiği bu kesitte arkada bir savaş oyununun müziğinin tercih edilip kullanılması düşündürücüdür. Nitekim uluslararası nitelikte bir müzik tercih edilerek tarihi açıdan böylesine önemli bir dönüm noktasının aktarılabilceği düşünülmüş olsa da, bu tercihin hem temsilin tümünde verilmek istenen mesajla hem de ulusal bağlamda Çanakkale savaşlarının ruhuyla örtüşmediği ifade edilebilir.

Savaş sekansının sona ermesiyle birlikte Mehmet Akif’in Çanakkale Şehitlerine adlı şiirinin güftesinin bir kısmının seslendirildiği bölümün ardından dua edilmektedir. Bu

bölümün ardından yeniden “Unstoppable” şarkısından bir kesit duyulmakta ve hemen akabinde sabah ezanı seslendirilmektedir.

Genç bir erkeğin sabah ezanının ardından cepheye uğurlandığı sekansın ardından “Yemen Türküsü” duyulmakta ve ardından yine aynı temanın tekrar edildiği bir ezgi duyulmaktadır. Mustafa Kemal’i canlandıran karakterin elinde görülen ve Fransızca metinden de anlaşıldığı üzere Bağdat olduğu düşünülen fotoğrafın ardından sahnede, Osmanlılar’ın Bağdat seferine gönderme yapılmakta ve perdede 23 Aralık 1638 yazmaktadır. Bu esnada 2011-2014 yılları arasında gösterimde olan televizyon dizisi “Muhteşem Yüzyıl” için bestelenmiş “Yeniçeriler” adlı şarkı çalmakta ve sahnede de iki çift kös vurulmaktadır. Bağdat’ın fethinin temsil edildiği ve köslerle de fetih hissinin kuvvetlendirilmeye çalışıldığı bu sekansın devamında “Muhteşem Yüzyıl: Kösem” dizisinin müziği duyulmaktadır. Bu noktada, IV Murat’ın annesinin Kösem Sultan olması ve IV. Murat’ın Bağdat seferini düzenlemesi müzik tercihinin anlamlandırmakla birlikte eserin tümünde görüldüğü üzere müzik tercihleri yalnızca karakterler ve olaylar üzerinden belirlenmiş olması ne DHTD’nin kuruluş ilke ve hedefleriyle ne de oyunun tümünde verilmek istenen mesajla örtüşmektedir. Nitekim 17. yüzyıla gönderme yapılan bir sekansta müziğin bir televizyon dizisi için tasarlanmış müzik ile sınırlandırılması düşündürücüdür. Askerlerin savaş temsilinin gösterildiği sekansın devamında ise 2018 tarihinde yayınlanan bir başka televizyon dizisi “Bir Cihan Fatih” adlı dizinin müziklerinden “Kosova Muharebesi” duyulmaktadır. Bu noktada, yalnızca dizi müziklerine indirgenmiş, anlatılmak istenen dönemle icra pratikleri, müzikal doku gibi yönlerden uyuşmayan müziklerin tercih edilmesiyle melez bir formun sergilenmesinin yanı sıra anlatıda da bağlantısız geçişlerle metnin ana kurgusundan uzaklaşıldığı ve hatta temel düzeyde tarih bilgisine sahip sıradan bir izleyicinin algısının sorgulatıldığı söylenebilir.

Yüzyıllar öncesine ve sonrasına sıçramalarla kurgulanmış bu temsilde Bağdat Seferi’nin canlandırılmasının ardından Ekim 1918 Katma Cephesi’ne bir sıçrama yapıldığı görülmekte I. Dünya Savaşı’nın sona ermesinin hemen öncesinde Yıldırım Orduları Grubu’nun zaferi temsil edilmektedir. Bu esnada Thomas Bergersen tarafından bestelenen “Songs of War” adlı kayıt çalmaktadır. Yine isme göre ve metne odaklı seçildiği düşünülen bu şarkının “Two Steps From Hell” adlı Amerika merkezli yapım şirketinden çıkmış olması ise her ne kadar I. Dünya Savaşı’nda Amerika

Birleşik Devletleri ile karşı karşıya gelinmemişse de düşündürücüdür. Yıldırım Orduları'nın başarısına dikkat çekilmek istenen bu sekansta onlarca Türk bestecisinin içeriğe uygun düşebilecek eseri varken böylesi bir tercihte bulunulması melezleşme sorununun da ötesinde başka bir tartışmayı beraberinde getirmektedir.³⁰

Dans gösterisiyle Osmanlı Devleti'nin topraklarının paylaşılışının temsil edildiği sekansta ise yine Thomas Bergersen'in "Inferni" adlı şarkısı duyulmaktadır. Görsel efektlerle bir cehennem tasviri sunulan bu sekansta yine sözü cehennem anlamına gelen bir şarkının tercihi temsilin başından beri iddia edilen söz odaklı şarkı tercihi meselesine bir diğer örnektir.

Avusturyalı besteci Johann Strauss II'nin "Voices of Spring" adlı eseriyle birlikte vals gösterisinin görüldüğü sahnede ise düşman askerlerinin sevinci vurgulanmaktadır. Bu sekansın ardından müzik yapımcılığını Mert Oktan'ın üstlendiği "Çanakkale Yolun Sonu" film müziklerinden "Baskın" duyulmakta ve bu esnada İstanbul'un işgali tasvir edilmektedir. Bu sekansın ardından Doğu Cephesine gönderme yapıldığı düşünülmekte ve Real Story Band'ın "Dzveli Tbilisi" müziği eşliğinde işgale sevinen Ermeniler ya da şarkıdan hareketle düşünüldüğünde Gürcüler temsil edilmektedir.

Nitekim devamında Karadeniz yöresine ait müzikler eşliğinde başlayan yöre danslarının icrası ve Türk halkının tasvir edildiği sekansın sonunda savaş canlandırması yapılması, TBMM'nin uluslararası anlamda imzaladığı ilk anlaşmanın Ermenilerle yapılan Gümrü Anlaşması olduğu düşünüldüğünde Doğu Cephesi'nin tasvir edildiği düşüncesini desteklemektedir.

Doğu cephesine dikkat çeken bu bölümün ardından 15 Mayıs 1919 İzmir'in işgaline geçilmekte ve ardından zeybek müziğiyle oynanarak yerel direnişler temsil edilmektedir. Bu sekansın ardından İstanbul'da Sultanahmet mitinginde Halide Edip'in meşhur konuşması canlandırılmakta ve bu esnada arka fonda Thomas

³⁰ Bu noktada, verilmek istenen mesajın ve hedeflenen kurgunun desteklenmesi için yalnızca Türk bestecilerden ya da Türk müziğinin motiflerinden, ezgi kalıplarından yararlanılması mecburi görülmemekle birlikte, mevcut tercihin ne metinle ne de gösteriye konu edinilen tarihsel dönemle örtüşmediği söylenebilir. Ayrıca böylesine bir tercihin yalnızca melezleşme meselesi ile açıklanamayacağı, yapımcının müzikal örüntüleri yalnızca hamasi duyguları yüksek tutma amacıyla tasarladığı, birbirinden kopuk geçişlerle seyircinin duysal beklentilerini ötelediği ve müziğin bütünlüklü sanat yapısının bir ögesi gibi değil de yalnızca metni destekleyen bir aracı gibi gördüğü düşünülmektedir.

Bergersen'in "Evergreen" şarkısı duyulmaktadır. Millî Mücadele ile adları özdeşleşmiş kadın ve erkek kahramanların isimleri anılırken de aynı müzik duyulmakta ve Halide Edip'in konuşmasının sonuna kadar sürmektedir. Bu müziğin yalnızca efekt odaklı tercih edildiği düşünülmekle birlikte temsilde çokça kez kullanıldığı üzere yine Bergersen'in bir yapımının yer bulması, metnin tümünde verilmek istenen mesaja yüklenen anlamın duysal olarak aynı kaygı düzeyinde olmadığını düşündürmektedir.

15 Mayıs'ta İzmir'in işgalinin ardından Samsun'a gitmek için İstanbul'dan yola çıkan Mustafa Kemal'in ailesiyle vedalaşmasının "Veda" filminden bir kesitle sunulduğu bölümde ise fonda filmin fon müziği çalmaktadır. İşgalin yarattığı yıkımın, göçlerin tasvir edildiği sekansın arka fonunda bir opera sanatçısı tarafından "Çalın Davulları" adlı türkü seslendirilmektedir. Alt yapıda hem Batı Müziği hem de Türk Halk Müziği çalgılarının duyulduğu bu icra, oyunun tümünde görülen melez dans formlarının müzikteki bir tezahürü olarak ifade edilebilir. Ayrıca türkünün bir opera sanatçısı tarafından seslendirilmesi de bu görüşü destekler niteliktedir.

Atatürk'ün Bandırma Vapuru ile Samsun'a gidişinin tasvir edildiği sekansın arka planında öncelikle "Çırpınırdı Karadeniz" türküsü duyulmakta ve ardından Yine Bergersen yapımı bir şarkı olan "Fearless" çalmaktadır. "Çırpınırdı Karadeniz"in ardından yine yalnızca söz odaklı seçildiği düşünülen bu şarkının Millî Mücadele'nin başlangıcını anlatan böylesi önemli bir olay için kullanımı düşündürücüdür. Nitekim 19 Mayıs 1919 tarihinde Bandırma Vapuru'nun Samsun'a yanaşmasının anlatıldığı gösterinin alt yapısında da Bergersen tercihi sürdürülmüş ve bu kez de "Empire of Angels" çalınmıştır.

Samsun'a çıkışın ardından Havza Genelgesini yayınlamak üzere Havza'ya doğru hareket eden Mustafa Kemal ve ekibinin yolculuğunun gösterildiği sekansta ise "Çanakkale Yolun Sonu" film müziklerinden "Final" çalmaktadır. Temsil süresince genelde konuya uygun adı olan müziklerin seçildiği ve Atatürk'ün Nutuk'ta ifade ettiği üzere Millî Mücadelenin 19 Mayıs 1919'da başladığı düşünüldüğünde Havza yolculuğu bir final değil, aksine başlangıçtır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde "final" adlı müziğin tercihinin ad odaklı gidildiği düşünüldüğünde yerinde olmadığı söylenebilir. Nitekim müziğin duysal olarak da tarihsel anlatıya dair bir bütünleyiciliği

olduğu düşünülmemektedir. Ancak tam da bu müziğin ardından “Gençlik Marşı”nın vokal olarak icrasının tarihsel sürece dair bir bütünlük oluşturduğu ifade edilebilir.

Halkın, bir din âlimi öncülüğünde düşmana karşı ayaklanmasının gösterildiği sahnenin arka fonunda ise bir televizyon dizisi olan “Diriliş Ertuğrul”un tema müziklerinden “Umuroğulları 2. Versiyon” çalmaktadır. Görselde Amasya’nın görülerek Amasya Genelgesi’ne gönderme yapıldığı anlaşılan sekansta ise temaya uygun olarak Amasya Halk Dansları ve müzikleri yer almaktadır. Ardından güreş tutan pehlivanların sahneye çıktığı sekansta Burhan Öçal’ın “Güreş Havası” adlı eseri çalmakta ve bu bölüm Amasya halk dansları ve Amasya yöresine ait müziklerle sonlanmaktadır. Videoda Mustafa Kemal’i canlandıran karakter, Yeşilirmak’ın sularının Boğaz’a benzediğini söylerken ise arka fonda İsmail Tunçbilek ve Yılmaz Erdoğan’ın “Yalnız” adlı şarkısı çalmaktadır.

23 Temmuz 1919’da gerçekleşen Erzurum Kongresi’nin anlatıldığı bölüme geçildiğinde Legends of War oyun müziklerinden “Arena” duyulmaktadır. Arka fonda Kazım Karabekir’in fotoğrafları görülmektedir. Videoda Doğu cephesi komutanı Kazım Karabekir’in askerleriyle Mustafa Kemal’e emrinde olduğunu söylediği esnada yine Legends of War müziklerinden “Kratos” çalmaktadır. Bu sekansın ardından anlatıcının konuşmasının arka fonunda ney sesi duyulmakta ve hemen ardından da Erzurum yöresini temsil eden dans gösterilerine geçilmektedir. Kadınların davul çaldığı performans esnasında arka fondaki efektlerle duysal anlamda güçlendirilmeye çalışılan müzik, erkek dansçıların performansı ile birlikte bölgesel bir tınıya geçmekteyse de müziğin örüntüsünde genel itibarıyla melez bir yapı duyulmaktadır.

Erzurum kongresinin kararlarının hem görsel hem işitsel olarak verilmesinin ardından dans temsillerinin duysal efektlerle icra edildiği sekansın devamında ise dansçılar tarafından Anadolu, Balkan ve Kafkas coğrafyasının çeşitli yörelerinden örnekler sergilenerek tarihsel anlatı desteklenmektedir. Bu performansların müziklerinin kimisinin halk müziğinin geleneksel tını pratiklerini yansıttığı söylenebilecekken kimi dansların müziklerinde baskın efektlerin kullanıldığı ve duysal olarak yine melez bir formda örüntülendiği söylenebilir. Tarihte kurulan on altı Türk devletinin temsil edildiği sekanstaki dans gösterilerine ise Can Atilla’nın Aşk-ı Hürrem albümünden “Rodos Korsanları” çalmaktadır.

Temsilin başında futbol teknik direktörünün söylemleriyle gönderme yapılan tarihten güç alma mevzusunun yinelendiği ve Türk sporcularının uluslararası arenadaki başarılarının görsellerle sunulduğu bölümün alt yapısında ise efektlerle zenginleştirilmiş bir orkestra tınısı duyulmakta ve akabinde Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Tören Tabur Komutanlığı'nın performanslarına “Dombra” şarkısı eşlik etmekte ve temsil sonlanmaktadır.³¹

Geçmişini yüzyıllar önceye dayandırarak tarihten güç alma refleksiyle örüntülenen temsilin müzikleri genel bir bakışla değerlendirildiğinde, her ne kadar anlatıya hizmet etme amacıyla müzik seçiminde bulunmak normal karşılanabilecekse de müzik tercihlerinin anlatıda verilmek istenen mesaj için duyulan kaygıyla aynı düzeyde kaygı güdülerek belirlenmediği düşünülmektedir. Nitekim özellikle temsilin ilk yarısında kullanılan müziklerin tamamen metnin ana fikrine uygun kelimelerle belirlendiği söylenebilir. Ayrıca onca millî değer, millî meselenin, savaşın ve kahramanlıkların anlatıldığı, yüz yıllara yayılan bir tarih anlatısı içerisinde yabancı film müziklerinin, oyun müziklerinin kullanımı melezleşme meselesinin de ötesinde tutumu yansıtmaktadır. Yöresel halk dansı müziklerinin dışında kullanılan Türk bestecilere ait müziklerin ise özellikle tarihe dayanan televizyon dizilerinin müziklerinden seçilmesi düşündürücüdür. Nitekim hem ulusal düzeyde hem uluslararası arenada tanınan birçok Türk müzisyenin temsile uygun düşebilecek çalışmalarının görmezden gelinmesi, aslında temsilin tümünde dönemin konjonktürüne uygun düşen bir anlatıyı benimseyen tavrın müzikal açıdan yansıması olarak görülebilir.

³¹ Bu noktada, dombra müziğinin kullanımının sanatsal bir tercihten ziyade dönemin konjonktürüyle ilintili olduğu düşünülmektedir. Nitekim her ne kadar bu tercih müziksel bir kaygının çıktısı olarak görülebilecekse de, Türkiye Cumhuriyeti'nin mevcudiyetinin Cumhurbaşkanlığı Muhafız Alayı Tören Tabur Komutanlığı askerlerince temsil edildiği bir sekansta askerî bir müzik seçimi yapılmaması dikkat çekicidir.

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1. SONUÇ

1975 yılında Türk kültür ve sanatını doğru bir biçimde yansıtmaya gayesiyle kurulan DHDT topluluğu zaman içinde kuruluş hedeflerinden uzaklaşmış ve özellikle 2000'li yıllara gelindiğinde mevcut hedeflerinin dışında arayışlara girmiştir. 1975 yılında kurulan DHDT'nin yönetmeliği 1980 yılında yeniden düzenlenmiş ve ayrıntılı bir çerçeve çizilmiştir. Ancak 06.07.2006 tarihinde yürürlüğe giren yönetmelikte köklü değişikliklere gidilmiş ve kurumun kültürün taşıyıcısı olma gayesiyle yola çıkılan hedefleri bir kenara bırakılarak kurumun yönetmeliğinde var olan sanatsal ve kültürel içerikleri barındıran maddeler mülga edilerek DHDT herhangi bir devlet kurumu haline dönüştürülmüştür.

Nitekim Kültür ve Turizm Bakanlığı bünyesindeki Devlet Opera ve Balesi'nin yeni arayışlar teşebbüsüne karşılık olarak, bale topluluğunun standardizasyonunu korumak ve aynı zamanda sanatçıların modern sanata dair girişimlerinin önünün açılması amacıyla Modern Dans Toplulukları kurulmuş, böylece çağdaş sanat akımlarına dayanan dans performanslarının bu yeni topluluklar bünyesinde sergilenmesi sağlanmıştır. Ancak bu özen DHDT bünyesinde sergilenen ulusal dansların standart hareket cümlelerinin muhafazası bakımından gösterilmemiştir.

2010 yılından itibaren ise ulusal dansların orijinal kaynağı haline gelmiş DHDT'de yeni eğilimler baş göstermiştir. Bu bağlamda popülist eğilimli, çeşitli dans disiplinlerinden oluşan melez dans projelerine ağırlık verilmiştir. Bu durum ise geleneğin dönüşümünü, değişimini, özün farklılaşmasını ve de yeni biçimin eskinin malzemesiymiş gibi sunulmasını, bundan dolayı da özün unutulmasını beraberinde getirme riskini taşımaktadır. Bu açıdan değerlendirildiğinde halk danslarının özünün ya da bir diğer ifadeyle karakteristik yapısının korunmasının önem arz ettiği ifade edilebilir. Farklı içeriklerle -kimi zaman geleneğe atıf yapan kimi zamanda hamasi içeriklerle toplumsal değerlere değen- beğeni kültürüne yönelik inşa edilen dans performanslarının gelenekten beslenmekle birlikte gelenekten farklılaşıp geleneğin yeniden inşası ve farklı bir standartlaşma riskine yol açabileceği düşünülmektedir.

Ayrıca 2010 yılından itibaren DHDT bünyesinde sahnelenen kimi prodüksiyonlarda genel bir kanı olarak kabul gördüğü üzere müzik, kostüm ve hareket cümleleri olmak üzere üç temel nokta üzerinden kurgulanan halk danslarının özü oluşturan ana etmenlerin göz ardı edilerek sergilendiği dikkat çekmiştir. Bu tezde, yeni arayışların başat örnekleri olarak değerlendirilebilecek “1915 Bir Hilal Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” eserleri dikkate değer birer örnek olarak ele alınmış ve adı geçen eserlerin kurgusunda öze sadık bir sanat yapıtı anlayışının göz ardı edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca bu örneklerde müzik, kostüm ve hareket cümleleriyle bir bütün olarak inşa edilmesi gerekli görülen eserlerin bütünleşik yapıdan uzak, kimi zaman güncel popülist sanat pratiklerine göz kırpan ancak özensiz bir anlatı ile örüntülendiği gözlemlenmiştir.

Çalışmada değerlendirilmeye tabi tutulan “1915 Bir Hilal Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” prodüksiyonlarında kullanılan geleneksel danslarda -her ne kadar “1919 Bitmeyen Yolculuk” performansında 15 Mayıs 1919 İzmir’in işgalinin canlandırılmasından sonra sahneye gelen zeybeklerin Yunan askerleriyle mücadelesi gibi sahnede kullanılan tüm öğelerle aslını yansıtan, standarda uygun örnekler olsa da- çoğunlukla abartılı, farklı dans formlarından hareket cümleleriyle devşirilmiş ve değiştirilmiş hareketler dikkat çekmektedir. Bu da geleneksel hareket cümlelerine dayanan ancak gelenekten kopuk yeni bir dans standardı oluşması tehlikesini ve gelenekten aktarılanın unutulması meselesini beraberinde getirmektedir.

Kostüm yönünden ise Türkiye’deki geleneksel kostümlerin üzerindeki işlemlerin, renklerin, simgelerin folklorik bağlamdaki anlamlarının -her ne kadar dansa olduğu gibi istisnâ örnekleri bulunsun da- göz ardı edildiği söylenebilir. “1915 Bir Hilal Uğruna” ve “1919 Bitmeyen Yolculuk” prodüksiyonlarında belirgin bir biçimde karşımıza çıkan bu tercih, popülist eğilimlerin baskın hale geldiğini göstermektedir.

Hareket cümleleri ve kostüm standartlarının yanı sıra halk danslarının bir diğer ayağı olan geleneksel müziklerin de bu temsillerde yer yer arka plana atıldığı, müziklerin öz formunun -yine her ne kadar istisnalar görülsün de- korunmadığı ve hatta müzik tercihlerinin metinle ilişkili olarak söz odaklı, halk danslarını öne çıkaracak duysal kaygı güdülmeden tasarlandığı görülmüştür.

6.2. ÖNERİLER

Anadolu hareket geleneğinin sahneleme pratiklerini dans olarak adlandırma bakımından yaygın bir kullanıma kaynaklık eden DHDT, girmiş olduğu yeni arayışlarla standartlaşmış geleneksel hareket cümlelerinden oluşan yöre danslarını ikincil plana atmış ve kendisine yeni bir form kazandırma amacıyla melez olarak ifade edilebilecek prodüksiyonlara yönelmiştir. Bu da somut olmayan kültür unsuru olan geleneksel dansların gelenekle olan bağının zayıflamasına ve hatta yer yer kopmasına ortam hazırlamıştır.

DHDT'nin sahnelediği dansların standartlaşma sürecine ve danslardaki melezleşme sorununa dikkat çekilen bu tezde, ele alınan iki örnek üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. DHDT'nin bundan sonraki süreçlerde ortaya koyacağı performanslarda şu hususlara dikkat edilmesinin -her ne kadar kimi eski yöneticilerin, DHDT'nin misyonunu tamamladığı yönünde görüşleri olsa da- somut olmayan kültürel mirasın devamlılığı açısından önem arz ettiği düşünülmektedir:

DHDT misyonunu tamamladığı görüşüne karşıt olarak, kültürel öğelerin kolaylıkla eriyebildiği küresel dünyada eskisine nazaran çok daha dikkatle muhafaza edilmesi gerektiği düşünülen somut olmayan kültürel miras öğelerinden halk dansları hareket cümlelerinin ve kostüm, müzik gibi tamamlayıcı unsurlarının geleneğine uygun bir biçimde sergilenmesi önemli bir husustur. Bu bağlamda melez yapıda, popüler kültürle eklemlenme gayesi taşıdığı düşünülen prodüksiyonların ısrarla sürdürülmesi yerine, kuruluş döneminde gösterilen folklorik özün korunması adına girişilen çabaların yeniden gözetilmesi bir gerekliliktir.

Nitekim geline nokta DHDT misyonunu tamamlamamış, aksine kurumsal olarak olgunlaşmıştır. Bu çerçevede yarım yüz yıllık bir geçmişi olan topluluğun kuruluş misyonundan hareketle, kaynak kurum olma niteliğini kaybetmemesi önem arz etmektedir. Ancak bu, halk dansları hareket cümlelerinde yeni yorumların göz ardı edilmesi anlamını taşımamakta, aksine özün korunarak güncel, kültürel ve sanatsal eğilimlerin takip edilmesi yolunun da açık olması düşüncesini içermektedir. Bunun için yapılması gereken ise DHDT bünyesinde melez prodüksiyonların gerçekleştirilmesi değil, Devlet Opera ve Balesi çatısı altında oluşturulan modern dans toplulukları örneğinde olduğu gibi, bir “modern halk dansları topluluğu”nun teşkil

edilmesi ve bu tezde incelenen tarzda kurgulanmış sahne performanslarının yeni oluşturulacak böyle bir topluluk tarafından sergilenmesidir. Bu bağlamda, 2023 yılında faaliyetlerine başlayan ve kuruluş amacı “geleneksel Türk halk danslarını, modern sahne teknik ve imkanlardan faydalanarak, çağdaş sanat anlayışına uygun olarak sahnelemek” olarak belirlenmiş olan Ankara Devlet Sahne Sanatları Topluluğu söz konusu güncel veya melez prodüksiyonlar için gayet uygun bir yer olacaktır.

Ayrıca DHDT’nin olgunluk evresi olarak ifade edilebilecek 2000’li yıllarda kurumsal yapıyı güçlendirmeye yönelik girişimlerde bulunulması gerektiği ifade edilebilir. Bu bağlamda öncelikle topluluğa alınacak sanatçıların, lisans düzeyinde halk dansları eğitimi veren yüksek öğretim kurumlarından seçilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bunun yanı sıra, topluluğa girmeye hak kazanan genç sanatçıların halk danslarını oluşturan unsurlar hususunda teorik ve pratik bağlamda eğitilmelerinin sağlanması da oldukça önemlidir.

Çalışma kapsamında ele alınan örneklerden hareketle DHDT bünyesinde performans sergileyecek dansçıların kültürel kodları aktaracak somut olmayan kültürel mirasın taşıyıcıları oldukları düşünüldüğünde, temsillerde giyilen kostümlerin işlemelerinden renklerine, hareket cümlelerinin yöresel kodlarla ilişkili anlatılarından müzik tercihlerine kadar her bir unsurun bütünlüğünü özümsemiş olmalarının gözetilmesi gerekmektedir. Bu bağlamda, söz konusu alandaki sanatçılık vasfının yalnızca performans ortaya koymakla değil aynı zamanda bir kültür taşıyıcısı olmakla elde edilebileceği fikrinin benimsenmesi için çaba gösterilmesi de bir öneri olarak sunulabilir.

KAYNAKÇA

- “1919 Bitmeyen Yolculuk” 19 Mayıs’ta seyirciyle buluşacak. (2019, 16 Mayıs). T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. Erişim 15 Ağustos, 2023, <https://basin.ktb.gov.tr/TR-236692/1919-bitmeyen-yolculuk-19-mayista-seyirciyle-bulusacak.html>
- 1915 Bir hilal uğruna performans kaydı [Video]. (2015, 18 Mart). DHDT Arşivi.
- 1915 Bir hilâl uğruna. (2016, 20 Nisan). İstanbul İl Kültür Turizm Müdürlüğü. Erişim 15 Nisan, 2024, <https://istanbul.ktb.gov.tr/TR-166134/1915-bir-hilal-ugruna-20042016.html>
- 1919 Bitmeyen yolculuk prömiyer temsil kaydı [Video]. (2019, 19 Mayıs). DHDT Arşivi.
- Ada, S. (2007). Sınırsız bir merakla oyuna adanmış Metin And’la Ankara’da söyleşi. S. Koz (Ed.), *Metin And’a armağan* içinde (ss.97-113). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Akkor, M. (2018). Çanakkale Cephesi’nden Mısır’a götürülen Türk esirleri, *Vakanüvis-Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi*, 3, 1-38. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/555377>
- Al Jazeera Türk. (2015, 5 Şubat). *Belgesel: kültürel danslar-tennure dansı* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PRSiz7hLb4w>
- And, M. (1964). *Türk köylü dansları*. İzlem Yayınları.
- And, M. (1976, 2 Temmuz). Devlet halk oyunları topluluğuna önemli bir adım: turizm bakanlığı halk oyunları topluluğu. *Milliyet Sanat*, 191, 6-8.
- And, M. (1977, 9 Ocak). Halk danslarımız ilk kez sahneye çıktı. *Sanat Dünyamız*, 3(9), 13-18.
- And, M. (2016). *Oyun ve bugün*. Yapı Kredi Yayınları.

- Arslan, E. (2017). Milliyetçilik. G. Atılgan ve E. A. Aytekin (Ed.), *Siyaset bilimi kavramlar, ideolojiler, disiplinler arası ilişkiler içinde* (ss.395-407). Yordam Kitap.
- Aşkar, F. (2010). *Türkiye'nin uluslararası tanıtımında artistik imaj: "Anadolu Ateşi"* [Doktora tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ataman, S. Y. (1975). *100 Türk halk oyunu*. Yapı ve Kredi Bankası.
- Auge, M.& Colleyn, J. P. (2005). *Antropoloji*. Dost Kültür Kitaplığı. (Orijinal eserin yayın tarihi 1995).
- Ayter, A. (1988). Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler ve yanlışlar. *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler sempozyumu bildirileri içinde* (s.41-45). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Babaoğlu, S. (1988). Halk oyunlarımızın sahnelenmesinde gelenekten uzaklaşılmasının sorunları. *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler sempozyumu bildirileri içinde* (s.47-53). Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Başkanlığı Yayınları
- Baykurt, Ş. (1965). *Türk halk oyunları*. Halkevleri Genel Merkezi.
- Baykurt, Ş. (1976). *Türkiye'de folklor*. Kalite Matbaası.
- Baykurt, Ş. (1988). Türk halk oyunlarının sahnelenmesi üzerine düşünceler. *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler sempozyumu bildirileri içinde* (s.55-60). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Bekar, C. (1992). *Türk halk oyunlarında sahneleme sistemleri ve sahne tekniklerinin kullanımı* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].
- Bennett, A. (2018). *Kültür ve gündelik hayat*, (N. Tokdoğan, Çev.). Phoenix. (Orijinal eserin yayın tarihi 2005).

- Berger, A. A. (2018). *Medya çözümleme teknikleri*. (N. Pembecioğlu, Çev.). Nobel. (Orijinal eserin yayın tarihi 1998).
- Bozkurt, F. (2019). *Türkiye'de halk danslarının ticarileştirilmesi* [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Bulut, F. (2015). Oyun, ritüel ve anlatı: Robert N. Bellah'da din merkezli medeniyet teorisi. *IV. Türkiye Lisansüstü Çalışmalar Kongresi Bildiriler Kitabı* içinde, (c.V, s.171-178). İLEM.
- Burke, P. (2011). *Kültürel melezlik*. (M. Topal, Çev.). Asur Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 2003).
- Chevassus, B. R. (2011). *Müzikte postmodernlik*. (İ. Usmanbaş, Çev.). Pan Yayıncılık. (Orijinal eserin yayın tarihi 2004).
- Çakır, A. (1988). Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde yapılan yanlışlıklar. *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler sempozyumu bildirileri* içinde (s.79-88). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Çapan, M. Ş. (2002). Selim Sırrı Tarcan'ın zeybek oyunu derleme çalışmaları, *Muğla Üniversitesi SBE Dergisi*, 8, 175-193. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/musbed/issue/23508/250454>
- Çetinkalp, O. (2012). Türk halk dansları çalışmalarına yön veren bir organizasyon olarak "Milliyet gazetesi liselerarası müzik ve halk oyunları yarışması"nın ilk on yılı incelemesi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvar Dergisi*, 2, 21-36. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/konservatuvardergisi/issue/46704/585642>
- Dehmen, B. (2003) *Appropriations of folk dance at the intersection of the national and the global: Sultans of the Dance* [Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Dormen, H. (1976, 25 Temmuz). Sonunda oldu. *Milliyet Magazin*, 13.
- Dundes, A. (2005). Folklor nedir. (G. Aydın, Çev.). *Millî Folklor*, 17(65), 127-129. <https://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=65&Sayfa=124>

- Elcik, P. (2009) “*Ekin*” gösterileri örneğinde halk danslarının gösteri danslarına dönüştürülmesinde sahne etmenlerinden yararlanma biçimleri [Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erdemir, F. (2011). Postmodern sinemada kahramanın dönüşümü. *İÜ İletişim Fakültesi Dergisi*, 35, 21-40.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuifd/issue/22857/244066>
- Erinç, S. M. (1994). Postmodernizmin Tanımı. *Anadolu Sanat Dergisi*, 2, 31-45.
<https://tinyurl.com/23a9pfsx>
- Eroğlu, T. (1988). Türk halk oyunlarında sahne düzeni uygulamasının gerekliliği ve ortaya çıkan problemler. *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler sempozyumu bildirileri içinde* (s.123-134). Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Eroğlu, T. (2017). Türkiye’deki halk oyunlarının temel özellikler, tür ve dağılım bakımından incelenmesi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, (42), 67-78.
https://asosjournal.com/?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1859598805_12128%20T%C3%BCrker%20ERO%C4%9ELU.pdf&key=34413
- Evcı, M. (2007). Büyülü bahçe. S. Koz, (Ed.), *Metin And’a armağan içinde* (ss.155-162). Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Güncel Türkçe Sözlük*. (t.y). Türk Dil Kurumu Sözlükleri. Erişim 4 Ocak, 2024.
<https://sozluk.gov.tr/>
- Güvenç, F. (1976, 8 Mayıs). Halk oyunları topluluğunun başarılı gösterisi. *Milliyet*, 5.
- Halk oyunları topluluğu ilk gösterisini sundu*. (1976, 11 Mayıs). *Barış*, 5.
- Halk oyunlarına ilgi giderek artıyor*. (1973, 5 Nisan). *Milliyet*, 7.
- Halman, T. (1993). Metin And biyografisi. M.H. Şakiroğlu (Ed.), *Profesör Dr. Metin And bibliyografyası içinde* (ss.5-9). Turhan Kitabevi.

Hobsbawm, E. & Ranger, T. (2013). *Gelenegin icadı*. (M. M. Şahin, Çev.). Agora Kitaplığı. (Orijinal eserin yayın tarihi 1983).

Huizinga, J. (2015). *Homo ludens: oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme*. (A. Önal, Çev.). Ayrıntı Yayınları. (Orijinal eserin yayın tarihi 1938).

İlk final İzmir’de. (1970, 6 Şubat). *Milliyet, Hafta Sonu İlavesi*, 2.

İnanır, A. (2013). XVI. yüzyıl Osmanlı fakih ve sûfilerinin semâ, raks ve devrân tartışmalarında lehte ve aleyhte kullandıkları hukûki deliller ve değerlendirilmesi. *C. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, XVII (1), 237-269. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/220984>

Kıyanç, S. (2019). Propagandadan gerçeğe: Broken Hill saldırısı, *TAD*, 39(67), 529-549. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1010709>

Kızmaz, İ. (2015). Halk danslarında profesyonelleşme; öncü bir örnek olarak moiseyev ekolü. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 10(2), 147-154. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ydrama/issue/34690/383491>

Koz, S. (2007). *Dokuz kollu bir oyunbaz: Metin And*. TÜYAP.

Köktan, D. (2010). *Türk halk oyunlarında yarışma olgusu ve yarışma* [Yüksek lisans tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kurt, B. (2012). *Türkiye’de halk danslarını sahneleme politikaları: söylemler ve estetik yaklaşımlar* [Doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Kurt, B. (2013, 28 Ocak). *Geleneksel danslar, sahne ve değişen estetik*. Mimesis. <https://www.mimesis-dergi.org/2013/01/geleneksel-danslar-sahne-ve-degis-en-estetik/>

Kurt, B. (2017). *Ulus’un dansı: Türk halk oyunları geleneğinin icadı*. Pan Yayıncılık.

Kurt, B. (2022, 5 Ocak). *Başka bir sahne mümkün (mü?): yaratıcı, katılımcı, eşitlikçi bir halk dansları sahnesi için notlar*. Dans yazıları.

<https://dansyazilari.blogspot.com/2022/01/baska-bir-sahne-mumkun-mu-yaratc-katlmc.html>

Kültür ve turizm bakanlığı devlet koroları ve toplulukları yönetmeliği (2006, 6 Temmuz), *Resmî Gazete*, 26220.

Narlı, M. (2009). Postmodern roman ve modern gerçekliğin yitimi. *Türk Bilig*, 18, 122-132. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/989942>

Nişanyan, S. (2022). Dans. *Nişanyan sözlük* içinde. Erişim 21 Nisan, 2022. <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/dans>

Oğuz, M. Ö. (2007). *Türk halk edebiyatı el kitabı: araştırmaların tarihi* (M. Ö. Oğuz, Ed.). Grafikler Yayınları.

Oral, Z. (1976, 23 Temmuz). Süreklilik kazanıp 4. yılını dolduran festivali istenilen çizgiye oturtmak aydınlara düşüyor. *Milliyet Sanat*, (194), 7.

Ökten, N. (2002). *Türk halk oyunlarında kullanılan temel hareketlerin tespiti ve anatomik analizi*. [Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü].

Örnek, S. V. (1971). Etnoloji. *Etnoloji sözlüğü* içinde (ss.80-81). AÜ DTCTF Yayınları.

Özcan, O. (2023). Anzak akroniminin ortaya çıkışına dair bir değerlendirme ve Avustralya’da “ANZAK” kelimesini koruma yönetmeliği. *Atatürk ve Türkiye Cumhuriyeti Tarihi Dergisi*, 13, 41-68.

Özdaloğlu, U. (2022). *Çağdaş dans eğitiminde bale tekniği uygulamaları* [Sanatta yeterlik tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Özdoğan, D.T. (2005) *Otuzuncu yılında Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun yapı ve işleyiş bakımından incelenmesi* [Yüksek lisans tezi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

Öztürk, O. M. (2003). *Zeybek kültürü ve müziği* [Yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.

- Öztürkmen, A. (2015). *Türkiye’de folklor ve milliyetçilik*. İletişim Yayınları.
- Öztürkmen, A. (2016). *Rakstan oyuna: Türkiye’de dansın modern halleri*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Salcı, V. L. (1941). *Gizli Türk dinî oyunları*. Numune Matbaası.
- Sav, Ö. A. (1976, 21 Mayıs). Halk oyunları topluluğu. *Milliyet Sanat*, (185), 23.
- Schechner, R. (2015). *Ritüelin geleceği kültür ve performans üzerine yazılar*. (Z, Ertan, Çev.). Dost Kitabevi. (Orijinal eserin yayın tarihi 1976).
- Schiller, F. (1990). *İnsanın estetik eğitimi üzerine bir dizi mektup*. (M. Özgü, Çev.). MEB. (Orijinal eserin yayın tarihi 1795).
- Selçuk, E. (2017). Sanatta kültürel melezleşme. *Tykhe Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(2), 57-70.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın icadı*. (İ. Türkmen, Çev.). Ayrıntı. (Orijinal eserin yayın tarihi 2001).
- Sönmez, M. (2023). *Beden ve hareket antropolojisi bağlamında Anadolu halk danslarının incelenmesi* [Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Süzen, O. H. (2018). *1950’lerden günümüze Türk halk danslarının popülerleşme süreçleri* [Yüksek lisans tezi, İstanbul Okan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Şahin, H. (2012). Postmodern sanat. *İdil*, 1(5), 90-111. <https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1354789942.pdf>
- Tan, B. (2021). *Klasik müzikte Polonez ve gelişim süreci*. [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Tan, N. (2013). Türkiye’de halk bilimi çalışmalarının 100. yılını kutlarken, *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 19(75), 237-243. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/255455>

Tarcan, S. S. (1948). *Halk dansları ve Tarcan zeybeği*, Ülkü Basımevi.

Tarihçe (t.y.). Devlet Halk Dansları Topluluğu. Erişim 22 Nisan, 2024,
<https://devlethalkdanslari.ktb.gov.tr/TR-351634/tarihce.html>

Tör, V. N. (1976, 23 Temmuz). Hayırlı iki adım. *Milliyet Sanat*, (194), 9.

TRT Türk. (2024, 18 Mart). '1915 bir hilal uğruna' gösterisi, çocuklarda değerler eğitimi günaydın hayat 398. bölüm [Video]. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=_j0BrSyAge0

Turan, M. (1988). Türk halk danslarında sahne düzenlemelerinin dünü ve bugünü. *Türk halk oyunlarının sahnelenmesinde karşılaşılan problemler sempozyumu bildirileri* içinde (s.201-204). Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Turizm ve tanıtma bakanlığı devlet halk dansları müdürlüğü yönetmeliği. (1980, 2 Mart). *Resmî Gazete*, 16917.

Türk halk dansları eğitim merkezi kuruluşu hakkında rapor. (1975). *Türk Folklor Araştırmaları Dergisi*, (309), s.7286.

Türk sanatçılara baş eğiyoruz. (1976, 12 Aralık). *Milliyet Magazin*, 1.

Türkiye liselerarası halk oyunları ve müzik yarışması-şartlar. (1970, 13 Aralık). *Milliyet*, 1.

Türkoğlu, P. (1997). *Tonguç ve enstitüleri*. Yapı Kredi Yayınları

Uç, T., Alkan, K., Büker, A. C., Dikmen, A. ve Koçak, S. (Ed.). (1998). *Türkçe Sözlük*. Dil Derneği.

Uzunkaya, E. (2016). Türk halk danslarının millileşme ve sahnelenme aşamasında modernizasyon çabaları ve değişim süreci. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal*, (4), 18-25.
<https://arthum.eurasianacademy.org/dergi/turk-halk-danslarinin-millilesme-ve-sahnelenme-asamasinda-modarnizasyon-cabalari-ve-degisim-sureci201604.pdf>

Ülgen, K. (1944). *Doğu Anadolu oyunları ve havaları (Cilt I-III: Erzurum oyunları, Kars oyunları, Artvin oyunları)*. Kars Halkevi Yayınları.

Yıldırım, C. (2022, 10 Mayıs). *Devlet halk dansları topluluğu 40. yıl belgeseli* [Video]. Youtube. <https://youtu.be/H-yepfbsnGs?si=c79UODdCSRn9tvwr>



EKLER

EK-1: Kesik. 13.12.1970 tarihli Milliyet Gazetesi (Yıl:21, Sayı: 8300. s.1.)




TÜRKİYE LİSELERARASI HALK OYUNLARI VE MUZİK YARIŞMASI

Beşinci yılına giren Türkiye Liselerarası Müzik Yarışmasına bu yıl bir yenisel eklenmiştir. Türkiye Liselerarası Halk Oyunları Yarışması. Her iki yarışmanın ilk etapları 7 ilde finalise İstanbul, Ankara ve İzmir'de yapılacaktır. Aynı günde yapılacak elemelerin tarihleri şöyledir:

SAMSUN	8-10 Ocak
ANKARA	12-13-14 Ocak
MALATYA	17-18 Ocak
ADANA	20-21 Ocak
İZMİR	24-25 Ocak
İSTANBUL	27-28 Ocak
İSTANBUL	30-31 OCAK : 1 ŞUBAT

Anadolu'dan her ilde, kendine en yakın eneme merkezinde yarışacaktır. İlk elemelere katılmak üzere bu merkezlere gidecek okullar bütün masraflarını kendileri karşılayacaktır. Şubat tatiline rastlayan finalde ise finale kalan ilde topluluklarının yol, otel, yemek ve masraflarını Milliyet karşılayacaktır. Final yarışmasına her okuldan bir yönetici öğretmen de davet edilecektir.

Yarışma Türkiye'deki ilde dengide bütün kız ve erkek okullarına açıktır. Topluluk elemanlarının tümünün aynı okul öğrencisi olması şarttır. Her okulu ancak bir tek topluluk temsil edebilir. Birden fazla topluluğu olan okullarda okulu hangi topluluğun temsil edeceğine okul müdürlüğü karar verir. Beklenmeli öğrenciler kayıtlı oldukları okuldaki yarışmaya katılabilir. Her topluluğun minimum bir kıyafetle çıkması gerekmektedir. Yarışmaya katılmak isteyen okullar giriş formlarını Milliyet Gazetesi — Dağıtım Servisi — Servis Çabaloğlu, İstanbul adresinden derhal isteyebilirler. Bu formlar doldurularak Okul Müdürlüğünce tasdik ettirildikten sonra en geç 31 aralık 1970 gününe kadar Milliyet Gazetesi veya bürolarına teslim edilmelidir.

ŞARTLAR

HALK OYUNLARI YARIŞMASI

- Okullar, içinde bulundukları coğrafi bölgenin halk oyunlarını geleneksel veya stilize edilmiş tarzda oynayabilirler.
- Topluluklar en az 3, en fazla 7 elemandan kurulu olacaktır.
- Her topluluk 3 değişik oyun hazırlayacaktır. Her oyunun gösteri süresi 4 dakika civarında olacak. 3 oyun için toplam süre 12 dakikayı aşmayacaktır.
- Oyunlar için gerekecek müzik topluluğunu Milliyet sağlayacaktır. Bu nedenle her okulun giriş formuyla birlikte oynayacakları oyunların isimlerini ve en basit haliyle istedikleri müziğin ses bandına kaydedilmiş bir örneğini Milliyet'e teslim etmeleri şarttır.
- Yarışma sahahı her okula kısa bir prova imkânı verilecektir.

MUZİK YARIŞMASI

- Liselerarası müzik yarışması popüler müzik alanında bir «leza ve beste» yarışmasıdır. Yarışmaya katılacak okullar 3'er parça hazırlamak zorundadır. Bu parçalardan ikisi popüler müziğin istenen türünde ve istenen dilde olabilir. 3 parçadan birinin ise «Türkçe beste» olması şarttır. Beste yarışmasına girecek parçanın müziğinin daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış ve çalınmamış olması gerekmektedir.
- Yarışmada ağır olmamak şartıyla şov serbesttir.
- Topluluklar yalnız elektronik gitarlarıyla diğer enstrümanlarını getirecekler, bateri, ses düzeni, org, ışık düzeni ve sahne dekoru Milliyet tarafından sağlanacaktır. Aynı ses düzenini bütün okulların kullanmaları yarışmada eşitlik sağlanacaktır. Boneter ve, gibi özel ses cihazları kullanan okullar bu cihazlarını isteyen okullar tarafından da kullanılmama müdaade edeceklerdir. Bu gibi özel cihazları Milliyet temin edilecektir. Yarışma salonlarında müsals yer olmadığı için bu yarışmada piyano kullanılmaması. Yarışmada ses ve ışık düzeni Milliyet tarafından sağlanacağından okullar elektronik düzeni, organizatör ve adlar altında eleman getiremezler.

[illegible][illegible]

— SOLİST: SEDEF ÖZBAŞI
— HİLAL NALBANTOĞLU
Parçaları:
 1 — Östem (İçra)
 2 — Suna boyu gelin (İçra)
 3 — Nevîsim (Beste)

ANKARA KURTULUŞ
LİSESİ
Yönetici Öğretmenleri: Veznel Arseven
Solo-ritm gitar: HAMDİ OKAN

THE gitar: YASAR ÇENGEL
Drum: TAYFUR ERDEM
Bateri: NAZMÎ ATTUĞ
Solist: SEZDAR ALTAN

Parçaları:
 1 — Mother freedom (İçra)
 2 — We're gonna be here (İçra)
 3 — Ayvuh düşünceleri (Beste)

BALIKESİR LİSESİ
Yönetici Öğretmenleri: Osman Barut
Solo gitar: HALİT ÇOKKAL

Bas gitar: ALTAN KEPEK
Trombon: SÜLEYMAN TA
VİLOLİLU
Ort: EYUP RIZA GÜZEY
Bateri: ARMAN BÖRÜLDÜZ
Solistler: SİBEL BOZKURT
— FETİYYAZ YOLCU
Pergalleri:



Hasan İleri sahneye çıktığı per
da yarışmayı; takdim eden Yener

İLK

FINAL İZMİR'DE

İsmail İnönü (İsmail İnönü): Mustafa Kemal, Mustafa Arslan, Cem Karaca, Sıtkı Yıldırım, Ergül Yılmaz, Nihat Kurtulmuş, Sıtkı Yıldırım ve Nihat Yılmaz'ın İzmir'de.

Yazarlar: İsmail İnönü, Mustafa Arslan, Cem Karaca, Sıtkı Yıldırım, Ergül Yılmaz, Nihat Kurtulmuş, Sıtkı Yıldırım ve Nihat Yılmaz.

Gitar: CEMAL ÇETİNKAYA

[illegible][illegible]



Halk Oyunlarına ilgi her yıl giderek artıyor...



Yazar: NECDET GÜNKUT ÖMER SALOR

ÖZEMİR GÜRSOY

3 yaşına giren Türkiye Liselemleri Halk Oyunları Yarışması, her geçen yıl daha iyiyse, güzelse ve doğaldır. Bu yıl 9 bölgeden katılan öğrenciler, 1000'e yakın lise öğrencisi bu yarışmada finale kalan toplulukları temsil etmesinin sonuna gelmiştir.

İZMİR YARIŞMASI

İzmir'de yapılan Ege Bölgesi Halk Oyunları Yarışması için o. 1000'e yakın öğrenci katıldı. Yarışmada Ege Bölgesi öğrencileri, her geçen yıl daha iyiyse, güzelse ve doğaldır. Bu yıl 9 bölgeden katılan öğrenciler, 1000'e yakın lise öğrencisi bu yarışmada finale kalan toplulukları temsil etmesinin sonuna gelmiştir.

Okulların, daha çok kendi bölgelerinin oyunlarına önem verdikleri bu yılki yarışma, seyirci yönünden de ilgi görüyor...

ORTAKLAR İLKÖĞRETİM OKULU

Ortaklar, Aydın ve Muğla zeybeklerini oynayan Ortaklar İlköğretmen Okulu, çalan darbuka ve sazın saygı oluşturmaya çalışıyor. Öğrenciler oyunla bir birlik kuramadılar ve mahallin havasını veremediler. Özellikle girişleri bonuk oldu. Giysilerinde noksanları çoktu. Kulaklı kumaları yoktu. Şal kışakların üzerindeki kumalarının bağlamış tarzı doğru değildi.

İZMİR ÖZEL TÜRK KOLEJİ

Göçen yılın Ege birincisi ve finalde Türkiye ikincisi olan İzmir Özel Türk Koleji yine iyi çalışmış bir ekip olarak görüldü. Özellikle çurtmanların meydan oyununda kullanılan çift zurna, çift davul oluşturmaya çalıştıkları görülüyor. Onların çoğu kendi bölgelerinin oyunlarına önem vermiş, giysilerini mahallin geleneksel tarzına uygun şekline bulmaya çalışmışlardır. Bu arada Ege bölgesinden yeni zeybeklerin de derinliği olmasın memnuniyet verici sonuçları başında geliyordu.

Muğla, Acıpayam ve Serenler Zeybeklerini oynayan İzmir Özel Türk Koleji yalnız Serenler zeybeğinde dönüştürme bir hatâ yaptı. Oyunda tenkid edilecek tek husus baş çeken zeybeğin arada sırada şahsi figürlere kaçarak oyun-daki birliği az da olsa aksatması idi. Kıyafetler tamdı.

SOMA LİNYİT LİSESİ

Yörükali, Güneş ve Somali zeybeklerini oynayan Soma Linyit Lisesi oyunda müteredditti. Sık sık konuşmaları, iyi hazırlanmış olduklarının bir deliliydi. Yi-ne bu nedenle mahalli oyun havasını veremediler. Kıyafetleri aslına uygun değildi.

İZMİR ÖZEL TÜRK TİCARET KOLEJİ

Dokuzlu, Oğuzlu, Mani adlı Gaziantep oyunlarıyla yarışmaya giden Özel Ticaret Koleji, oyun itibarıyla mahalli havayı veremedi. Oyunu sayı ile öğrendikleri aşıkardı. Kıyafetlerine gelinece yanlışlar çoktu. Kızlar naylon çorap giymişlerdi. Erkeklerin başlarında terlik yerine keçe külah ve kefiye sarılması gerekirken, poşu ile bağlanmıştı. Oyundan oyuna geçişler de ayaklar bonuluyordu.

SULTANHİSAR LİSESİ

Koşma, Silifke, Sepikli ve Keklik adlı oyunları oynamak isteyen Sultanhisar Lisesinin ne yapmak istediği anlaşılmasa da, Bir Gaziantep oyunu olan Çepikli'yi bambaşka bir tarzda Silifke oyunu olarak oynamaya çalıştılar. Ortaya koy-

Afyon'da yapılan İsparta Gönen İlköğretmen Okulu yöresel oyunlarını oynarken...

BERGAMA LİSESİ

Somali, Çekirdekta, Bağlar, Meyhaneler, Yolculuk, Dağ zeybeklerini oynayan Bergama Lisesi, mahalli havayı İzmir'in göbeğine getiren tek ekipti. Oyunları be-men hemen tamdı. Ancak erkekler iki defa dönüştürme hatâ yaptılar. Çok iyi bir ekip olan Bergama Lisesinin kızları çorap ve ayakkabıları mahalli değildi.

BONOVA SUPHI KOYUNCUOĞLU LİSESİ

Çayda Çıra, Tamara, Erkek havayı, Fatmalı adlı Elkanç oyunla-rını oynayan Koyuncuoğlu Lisesinde birlik yoktu. Oyunu, 12 dakikalık süreden yarım dakika fazla oynadılar. Kızların kıyafetleri noksanıydı. Enstrümanla anlaşılmıyordu. Mahalli hava hiç verilememişti.

MANİSA SANAT LİSESİ

Sonççek, Düz Horon, Cilveloy, Coşkun Çoruh adlı Artvin oyunla-rını oynayan Manisa Sanat Enstîtüsü iyi hazırlanmış ekiplerden biriydi. Ancak, oyunun mahalli havasını veremediler. Horonlarda düştürme atılan ayak figürleri noksanıydı. Kıyafetleri oldukça muntazamdı.

İZMİR TİCARET LİSESİ

Her yıl olduğu gibi bu yıl da başarılı bir ekip olarak görüldü. Somali, Harmandalı, Dağlı, Zeybek oyunlarını oynayan İzmir Ticaret Lisesinin kızları bağlık ve yemenileri mahalline uymuyordu. Oyunda ise cansız ve havasız oy-

nuyorlardı. Bu da enstrümandan ileri geliyordu. BERGAMA LİSESİ Somali, Çekirdekta, Bağlar, Meyhaneler, Yolculuk, Dağ zeybeklerini oynayan Bergama Lisesi, mahalli havayı İzmir'in göbeğine getiren tek ekipti. Oyunları be-men hemen tamdı. Ancak erkekler iki defa dönüştürme hatâ yaptılar. Çok iyi bir ekip olan Bergama Lisesinin kızları çorap ve ayakkabıları mahalli değildi.

İZMİR ÖZEL TÜRK TİCARET KOLEJİ

Dokuzlu, Kirikcan, Mani, Mer-yem ve Çepikli adlı Gaziantep oyunları ile yarışmaya giren Fa-tih Koleji, Kirikcan ve Meryem'i aslına uygun olarak oynamadı-lar. Kirikcanda, sondaki 2 kız ve erkek oyun birliğini bozdular. Meryemde çöktülerde geri kaytıl-rak elleri enselerine gitmesi gere-irken havada bırakarak oynadı-lar. Kıyafetleri ise oldukça uy-gundu. Akseuar noksanları vardı.

İZMİR ÖZEL ERDEM KOLEJİ

Güvercin, Kaval, Tersine ve Aş-şakdan Geliren adlı Erzurum Ka-oyunları oynayan Özel Erdem Ko-leji, en sayılı ekiplerden biriydi. Sayı ile oynuyorlar, mahallin ha-vasını veremiyorlardı. Özellikle son oyunda 3 defa üst üste hatâ yaptılar ve birliği bozdular. Ayak-kabıları ise tamamen hatâlı idi.

AFYON YARIŞMACI

İZMİR TİCARET LİSESİ

Her yıl olduğu gibi bu yıl da başarılı bir ekip olarak görüldü. Somali, Harmandalı, Dağlı, Zeybek oyunlarını oynayan İzmir Ti-caret Lisesinin kızları bağlık ve yemenileri mahalline uymuyordu. Oyunda ise cansız ve havasız oy-

AFYON YARIŞMACI

İZMİR TİCARET LİSESİ

İZMİR TİCARET LİSESİ

İZMİR TİCARET LİSESİ

İZMİR TİCARET LİSESİ

İZMİR TİCARET LİSESİ

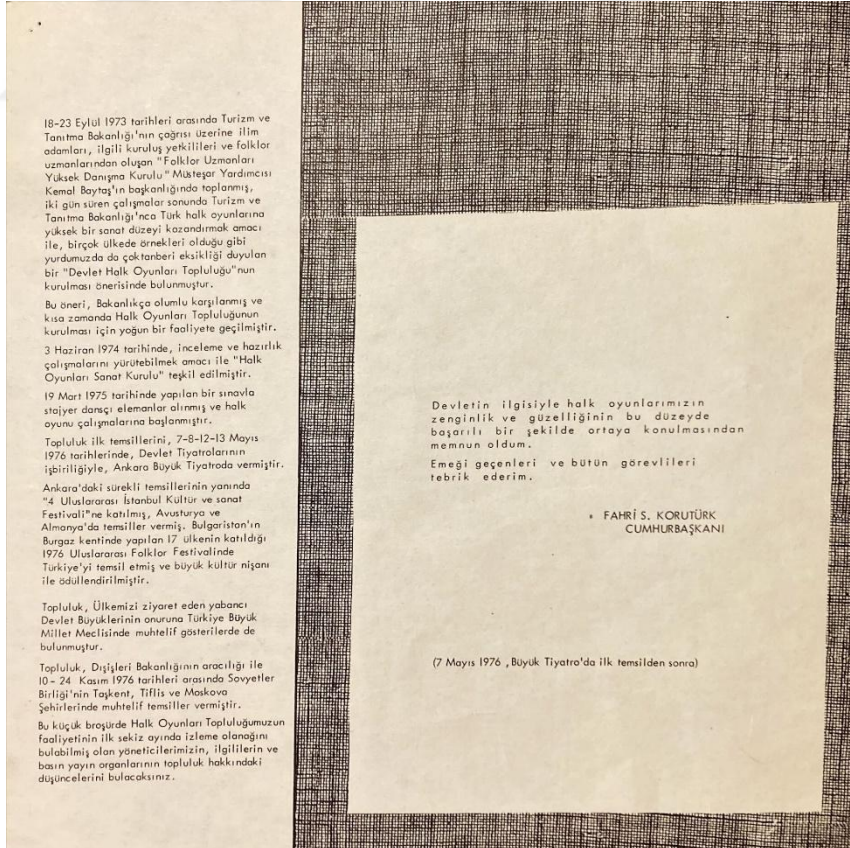
İZMİR TİCARET LİSESİ

ÇEŞİTLEME

haberler

★ **Tiffany'de Kahvaltı** adlı kısa romanın önü Amerikanlı yazarı **Truman Capote**, **Murder by Death** (Ölümle Cinayet) filminde ilk kez oyuncu olarak görünecek. Bir polisiye komedi olan bu yapıtta **Peter Falk**, **Alce Guinness**, **David Niven**, **Peter Sellers**, **Maggie Smith**, **Else Lanchester** gibi önü komedyenler de oynuyor. Capote'nin son günlerde bastıracağı yeni kitap **America'da** günün konusu. Bu kitapta **Jacqueline Onassis**, **Henry Kissinger**, **Elizabeth Taylor**, **Windsor Düşesi** gibi dünya çapında bir çok ününün ipliği pazara çıkıyor.

EK-5: Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğu Broşürü. (Tarih yok)



Sayfa 10 **

Türk folklorcularına «Büyük Kültür» nişanı verildi

ANKARA, ANKA

Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Halk Oyunları Topluluğuna, Bulgaristan'da Büyük Kültür Nişanı verilmiştir. Burgaz'da yapılan uluslararası festivale 16 ülke katılmış ve Türkiye'nin resmi nitelikli Halk Oyunları Topluluğuna, 25 yıldır hiç kimseye verilmeyen Büyük Kültür Nişanı verilmiştir.

Turizm Bakanlığı Müsteşar Yardımcısı Kemal Bastas, bu konuda şunları söylemiştir:

“Bir yıl önce Turizm ve Tanıtma Bakanlığı tarafından kurulan Halk Oyunları Topluluğu, yurt dışında ilk sınavını büyük bir başarı ile vermiş bulunuyor. Halk oyunlarımızın bilimsel olarak ele alınıp koreograflar tarafından işlenerek ciddi ve disiplinli bir biçimde sunulmasını amaçlayan ve devletin bu daldaki resmi organı hüviyetini taşıyan Topluluk, Bulgaristan'ın Burgaz şehrinde yapılan festivale iştirak etmiştir.

Türkiye'den başka 16 ülke dans grubunun katıldığı uluslararası şenlikte bir yarışma niteliği olmamasına rağmen, Topluluğumuz, Burgaz Kültür Komitesi tarafından büyük nişan ile ödüllendirilmiştir. Büyük Kültür Nişanı kültür dalında çok büyük başarılar sağlamış kişiler için ihdas edilmiş, olup, edinilen bilgiye göre 25 yıldır ilk kez bir topluluğa verilmektedir.”

Dünya Güzellik Yarışması'nda, İngiltere'yi bir iskoç kızı temsil edecek

LONDRA, KASIM
YARGICI bildiriyor

Londra'da yapılacak Dünya Güzellik Kraliçeliği yarışmasına İngiltere'den katılacak güzel, önceki gece belli olmuştur.

“Birleşik Krallık Güzeli” ünvanı ile yarışmaya katılacak güzel, İskoçya güzeli 19 yaşındaki “Carol Grant”tır.

BUZDOLABI

Baştarafı 1. Sayfada