



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

GELENEKSEL DANS SAHNELEMELERİNİN
DÖNÜŞÜMÜNDE BEDEN BİLGİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Cihan BABACAN

Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı

İZMİR

2026

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

GELENEKSEL DANS SAHNELEMELERİNİN
DÖNÜŞÜMÜNDE BEDEN BİLGİSİ

Yüksek Lisans Tezi

Cihan BABACAN

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ömer Barbaros ÜNLÜ

Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı
Türk Halk Oyunları Yüksek Lisans Programı

İZMİR

2026

TEZ DEĞERLENDİRME KURULU JÜRİ ÜYELERİ

BAŞKAN: Doç. Dr. Ömer Barbaros ÜNLÜ
(DANIŞMAN)

ÜYE: Prof. Dr. Füsun AŞKAR

ÜYE: Prof. Dr. Banu Ayten AKIN

Tezin kabul edildiği tarih: 24/06/2026

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Geleneksel Dans Sahnelemelerinin Dönüşümünde Bedensel Bilgi adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Cihan BABACAN

ÖNSÖZ

Bu araştırmanın çıkış noktası halk dansları sahnelemesi alanında uzun yıllardır karşılaştığım bir ikileme dayanmaktadır. Bir yanda dansları değişmeden korunması gereken anonim kültürel miraslar olarak ele alan ve hareket repertuvarlarını büyük ölçüde aktarma sorumluluğu üzerinden değerlendiren konservatif bir anlayış bulunmaktadır. Bu yaklaşım, halk danslarını ait oldukları toplulukların ortak üretimi olarak görmesi bakımından önemli olmakla birlikte, üretim potansiyelini çoğu zaman ikinci planda bırakmaktadır. Diğer yanda ise özellikle son yıllarda sahneleme pratiklerinin yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan, farklı unsurları bir araya getirerek etkileyici görsel bütünler oluşturmayı amaçlayan eklektik üretimler yer almaktadır. Bu yaklaşım da çoğu zaman biçimsel düzenlemelere, kalabalık sahne kompozisyonlarına ve seyirci etkisini önceleyen gösteri anlayışlarına yönelmektedir. Halk dansları alanındaki eğitim ve sahneleme deneyimlerim, hareketi koruyan ya da yeniden icat eden bu iki yaklaşım arasında kalmama neden olmuştur. Ancak bu arada kalma durumu hareketin taşıdığı bilginin nasıl anlaşılabilceği ve yeni üretimlerin kaynağına nasıl dönüştürülebileceği üzerine detaylı düşünmemi sağladı.

Koreografi üretmeye başladığım yıllarda bu soru benim için giderek daha da belirleyici hale geldi. İzlediğim çağdaş performans çalışmaları ve sahne deneyimlerim hareketin yalnızca dışarıdan görülen biçimlerden oluşmadığını; aynı zamanda beden içerisinde deneyimlerle biriken ve hareket anında açığa çıkan bir bilgi taşıdığını düşündürdü. Bu çalışmada beden bilgisi olarak ele aldığım yapı da bu düşünceden hareketle şekillenmiştir.

Beden bilgisi, dansçının yıllar boyunca tekrarlar, deneyimler ve bedensel etkileşimler yoluyla edindiği; hareket etme biçimlerine yön veren ve çoğu zaman sözel olarak ifade edilmesi güç olan bilgi birikimini ifade etmektedir. Bu durum halk danslarının sahip olduğu beden bilgisi birikiminin bir miras mı olduğu sorusunu ortaya atarken, yeni sanatsal üretimlerin ve çağdaş sahneleme yaklaşımlarının kaynağı olarak da değerlendirilebilir mi olduğu olgusunu benim için giderek daha da görünür hale getirdi. Türk halk dansları alanında bu bilginin büyük ölçüde hareketin içinde saklı kaldığını ve çoğu zaman görünür kılınmadığını fark etmem, araştırma sürecinin başlangıcından itibaren ilgimi hareketin biçimsel özelliklerinden ziyade onları mümkün kılan beden bilgisine yöneltmiştir.

Bir halk dansçısının yıllar içerisinde edindiği ritim duygusu, ağırlık kullanımı, mekânsal yönelim, hareket kalitesi ve kinestetik farkındalık gibi bedensel becerilerin varlığı sadece mevcut dansları sergilemek için kullanılmaz. Aynı zamanda yeni hareket ilişkileri ve yaratıcı koreografiler üretebilme potansiyeline de sahiptir. Bu düşünce çalışmanın çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Bu nedenle çalışma, halk danslarının taşıdığı kültürel ve bedensel bilgiyi görünür kılabilecek ve koreografik üretime dönüştürebilecek bir çalışma modeli geliştirmeyi hedeflemiştir. Dansçıların bedenlerinde taşıdıkları bu bilginin çözümlenmesi ve sanatsal üretime dâhil edilmesi, hem dans araştırmaları alanına kuramsal katkı sunacak hem de sahneleme pratiklerinin estetik niteliğini de artıracaktır.

Bu çalışmanın, halk danslarında çağdaş yaklaşımlara ait yaratıcı ve dönüştürücü bir kaynak olarak katkı sağlaması, bu alanda üretilecek yeni çalışmalara fikir sunabilmesi en büyük temennimdir.

İzmir/ 2026

Cihan BABACAN

ÖZET

Dans becerisi, günümüzde kas belleğine dayanan teknik bir edinimden ibaret olarak değil, farklı disiplinlerin katkılarıyla açıklanan çok boyutlu bir bilgi biçimi olarak değerlendirilmektedir. Günümüzdeki halk dansları sahnelemeleri büyük ölçüde repertuvarın biçimsel özelliklerini ve yerleşik hareket kalıplarını ön plana çıkaran, benzer anlatı yapılarını yeniden üreten estetik anlayışlar üzerinden varlığını sürdürmektedir.

Ancak son dönemde dans tiyatrosu, çağdaş koreografi, somatik çalışmalar ve disiplinlerarası performans yaklaşımlarının yaygınlaşması halk danslarının korunacak kültürel miraslar olmasının yanında, yeniden yorumlanabilir ve dönüştürülebilir hareket sistemleri olarak ele alınmasını gerekli kılmaktadır. Bu durum, halk danslarında yer alan beden bilgisinin yeniden değerlendirilmesini önemli bir araştırma alanı haline getirmektedir.

Araştırma sürecinde odak noktası, beden bilgisinin nasıl oluştuğunu açıklamaktan çok, bu bilginin çağdaş sahneleme yaklaşımları içerisinde nasıl bir eylemsellik kazanabileceği sorusuna yönelmiştir. Bu doğrultuda çalışmanın temel amacı, halk dansları alanında biriken beden bilgisinin çağdaş sahne üretimleriyle ilişkilendiren kuramsal ve uygulamalı bir yaklaşım geliştirmektir.

Bu bağlamda çalışma, koreografik üretimi biçimsel ve estetik bir düzenlemenin ardında, bedeni sahne üzerindeki duyumsal, yapısal ve ilişkisel süreçleriyle şekillenen dramaturjik bir yaratım pratiği olarak da ele almaktadır. Halk danslarının doğasında var olan makro-dramaturjik (tarihsel ve kültürel) birikimin, çağdaş performans dramaturjisi ekseninde mikro-dramaturjik (beden ve hareket odaklı) bir yaklaşımla sahnede nasıl yeni anlam ilişkileri kurarak inşa edilebileceği sorusu araştırmanın temel inceleme alanlarından birini oluşturmaktadır.

İlk bölümünde halk danslarının sahneleme süreçlerinde ortaya çıkan dönüşümler dönemsel ve estetik kategoriler üzerinden ele alınmıştır. Özellikle temsil odaklı, biçimsel repertuvar merkezli yaklaşımların günümüz sahneleme anlayışları karşısındaki sınırları tartışılmıştır.

Araştırmanın ikinci bölümünde ise beden bilgisi, dans antropolojisi, fenomenoloji, etnokoreoloji, performans kuramları, somatik ve koreografik yaklaşımlardan yararlanarak beden bilgisi teknik becerinin ötesinde duyumsal, kültürel, kinestetik ve ilişkisel boyutlar içeren çok boyutlu bir yapı olarak ele

alınmaktadır. Bu doğrultuda beden yalnızca hareketi icra eden bir araç değil; deneyimleyen, anlam üreten, yorumlayan ve dönüştüren bir özne olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın üçüncü bölümü ise halk dansları alanında mevcut beden bilgisinin çağdaş sahneleme süreçlerinde yaratıcı bir üretim kaynağı olarak nasıl kullanılabileceğini açıklamak için planlanmıştır. Bu amaçla ‘Beden Bilgisi ve Koreografi’ başlığı altında dört aşamalı bir uygulama modeli önerilmiştir. Duyumsal Temellendirme, Hareketin Yapısal Kurulumu, Hareketin Anlam Üretme Süreci ve Koreografik ve Dramaturjik Yaratım aşamalarından oluşan bu model, dansçının sahip olduğu beden bilgisini görünür kılmayı ve koreografik üretim sürecine dâhil etmeyi amaçlamaktadır.

Araştırma sonucunda halk danslarında yer alan beden bilgisinin alışılmış bir şekilde geçmişe ait hareket kalıplarının korunmasını sağlayan bir aktarım sistemi olmadığı; aynı zamanda yeni dramaturjik ilişkiler, hareket tasarımları ve sahneleme biçimleri üretebilen yaratıcı bir potansiyel taşıdığı açıklanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Halk Dansları, Beden Bilgisi, Koreografi, Dramaturji, Sahneleme

ABSTRACT

Nowadays, dance skill is regarded not merely as a technical acquisition based on muscle memory, but as a multidimensional form of knowledge shaped by contributions from various disciplines. In contrast, folk dance performances continue to exist largely through aesthetic approaches that emphasise the formal characteristics of the repertoire and established movement patterns, whilst reproducing similar narrative structures.

However, the proliferation of dance theatre, contemporary choreography, somatic practices and interdisciplinary performance approaches today necessitates that folk dances be approached not merely as cultural heritage to be preserved, but as movement systems that can be reinterpreted and transformed. This situation makes the re-evaluation of the bodily knowledge embedded in folk dances a significant area of research.

The focus of the research process has shifted from explaining how bodily knowledge is formed to exploring how this knowledge can acquire a sense of agency within contemporary staging approaches. In this vein, the primary aim of this study is to develop a theoretical and practical approach that connects the accumulated bodily knowledge in the field of folk dance with contemporary stage productions.

In this context, the study approaches choreographic production not merely as a formal and aesthetic arrangement, but also as a dramaturgical practice shaped by the sensory, structural and relational processes of the body on stage. One of the study's primary areas of investigation is how the macro-dramaturgical (historical and cultural) heritage inherent in folk dance can be constructed on stage through a micro-dramaturgical (body- and movement-focused) approach, thereby establishing new relationships of meaning within the framework of contemporary performance dramaturgy.

In the first section, the transformations emerging in the staging processes of folk dances are examined through period-specific and aesthetic categories. In particular, the limitations of representation-focused, formal repertoire-centred approaches in the face of contemporary staging concepts are discussed.

In the second section of the research, drawing on dance anthropology, phenomenology, ethnocoreology, performance theories, and somatic and choreographic approaches, bodily knowledge is treated as a multi-layered form of knowledge encompassing sensory, cultural, kinesthetic and relational dimensions beyond technical skill. In this context, the body is evaluated not merely as a tool for executing movement, but as a subject that experiences, produces meaning, interprets and transforms.

The third section of the study demonstrates how existing bodily knowledge in the field of folk dance can be utilised as a creative source of production within contemporary staging processes. To this end, a four-stage practical model has been proposed under the heading ‘Bodily Knowledge and Choreographic Production’. Comprising the stages of Sensory Grounding, Structural Construction of Movement, the Process of Meaning Production through Movement, and Choreographic and Dramaturgy Production, this model aims to make the dancer’s bodily knowledge visible and to incorporate it into the choreographic production process.

The research revealed that the bodily knowledge present in folk dances is not merely a transmission system that preserves movement patterns from the past; it also possesses a creative potential capable of generating new dramaturgical relationships, movement organisations, and staging forms.

Keywords: Folk Dances, Body Knowledge, Choreography, Dramaturgy, Staging

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vii
TABLolar LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
TÜRKİYE’DE HALK DANSLARI SAHNELEMESİNDE DÖNEMLER VE ESTETİK KATEGORİLER.....	3
1.1 İlk Derlemeler ve Milli Repertuvar Oluşturma Dönemi (1925-1950).....	4
1.1.1 Selim Sırrı Tarcan ve İlk Bedensel Müdahale	5
1.1.1.1 Doğaçlama Bedenin Tasfiyesi: Akışkanlıktan Norma	6
1.1.1.2 Salon Bedeninin İnşası: Hareketin Estetik Dönüşümü	7
1.1.1.3 Beden Bilgisinin Kodlanması	8
1.1.2 Halkevleri ve Kolektif Bedenin İnşası.....	9
1.2 Folklorik Gösteri Estetiği (1950-1975).....	10
1.3 Halk Danslarının Kurumsallaşması ve ‘Form-Pattern’ Odaklı Sahneleme (1975-2000).....	14
1.4 Post-Folklorik Sahneleme ve Kültür Endüstrisi (2000 Sonrası).....	18
1.5 Araştırmacı-Deneysel Yaklaşımlar (Dramatik Sahneleme Modeli)	20
1.5.1 Dans Tiyatrosu Kategorisinin İnşası	21
1.6 Estetik Kategoriler Bağlamında Beden Bilgisi	24
İKİNCİ BÖLÜM.....	30
BEDEN BİLGİSİNİN DİSİPLİNLER ARASI NİTELİĞİ	30
2.1 Bedenin Kuramsal Olarak İkincilleştirilmesi.....	31
2.2 Antropolojik Yaklaşım.....	33
2.3 Fenomenolojik Yaklaşım	37
2.3.1 Fenomenolojik Beden Bilgisi ve Koreografik Üretim	39
2.3.2 Birlikte Hareket ve Beden Bilgisinin İlişkisel Üretimi	42
2.4 Etnografik Yaklaşım	44
2.5 Performans-Koreografik Yaklaşımlar	46
3. BÖLÜM.....	51
BEDEN BİLGİSİ VE KOREOGRAFİ	51
3.1 Duyumsal Temellendirme (Somatik Kurulum)	55

3.1.1 Duyumsal Temellendirme ve Dramaturjik Sürecin Somatik Zemini.....	58
3.2 Hareketin Yapısal Kurulumu	60
3.2.1 Bir Hareket Araştırması Olarak Doğaçlama ve Dramaturjik Yapılandırma .	61
3.3 Hareketin Anlam Üretme Süreci ve Dramaturjik Düşüncenin Ortaya Çıkışı	66
3.4 Koreografik ve Dramaturjik Yaratım.....	71
3.4.1 Çağdaş Performans Dramaturjisi Bağlamında Anlamın İnşası	72
SONUÇ	75
KAYNAKÇA	78
TEŞEKKÜR	83
ÖZGEÇMİŞ	84

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: 1925-1950 Beden Bilgisi İlişkisi.....	25
Tablo 2: 1950-1975 Beden Bilgisi İlişkisi.....	26
Tablo 3: 1975-2000 Beden Bilgisi İlişkisi.....	27
Tablo 4: 2000 yılı sonrası Beden Bilgisi İlişkisi.....	27
Tablo 5: Araştırmacı ve Deneysel Yaklaşımlar Beden Bilgisi İlişkisi.....	28

GİRİŞ

Dans insanın dünyayla kurduğu ilişkinin beden aracılığı ile görünür hale geldiği en eski ifade biçimlerinden biridir. Bu bağlamda halk dansları, ortaya çıktıkları toplumsal ve kültürel çevre içerisinde belirli hareket kalıplarının bir araya gelmesi olarak değil; aynı zamanda kuşaklar boyunca aktarılan duyumsal deneyimleri, kinestetik hafızayı, bedensel alışkanlıkları ve kültürel anlam birikimini bünyesinde barındıran bir beden bilgisi alanı olarak değerlendirilebilir. Özellikle modernleşme hareketleriyle birlikte gelişen ulusal temsil anlayışları, milli repertuvar oluşturma düşüncesi, standardizasyon çalışmaları ve sahne merkezli estetik yaklaşımlar hareketi giderek daha fazla görsel düzen, senkronizasyon ve biçimsel bütünlük üzerinden tanımlamaya başlamıştır.

Bu durum halk danslarının sahip olduğu hareket potansiyellerinin çağdaş sanat içerisindeki yaratıcı kullanım olanaklarının geri planda kalmasına neden olmuştur. Bu süreçte geleneksel repertuvarın yeni anlamlar üretebilme, farklı dramaturjik ilişkiler kurabilme ve güncel sanatsal tartışmalarla ilişkilenebilme kapasitesi yeterince araştırılmamıştır.

Halk dansları alanında gerçekleştirilen deneysel ve yaratıcı çalışmalar ise çoğunlukla sınırlı örneklerle kalmış ve bu örneklerin genellikle eklektik çalışmalar olmasından dolayı alanda sistematik bir kuramsal çerçeveye dönüşmemiştir.

Bu süreç içerisinde halk danslarının taşıdığı kinestetik, duyumsal ve ilişkisel bilgi alanları görünmez hale gelirken, hareket daha çok temsil edilebilir, öğretilebilir ve olduğu şekilde aktarılabilir bir sahne malzemesi olarak ele alınmıştır. Bu durum, halk danslarında biriken beden bilgisinin nasıl dönüştüğü ve çağdaş sahneleme süreçlerinde nasıl yeniden değerlendirilebileceği sorusunu önemli bir araştırma problemi haline getirmiştir.

Günümüzde çağdaş sahneleme yaklaşımlarının ve disiplinlerarası performans pratiklerinin gelişmesiyle birlikte, halk danslarının yeni koreografik ve dramaturjik yaratım süreçlerine kaynak olabilecek hareket sistemleri olarak ele alınması gerekliliği ortaya çıkmıştır.

Bu çalışmanın amacı, halk danslarının taşıdığı beden bilgisinin çağdaş sahneleme süreçlerinde nasıl yeniden üretilebileceğini ve dönüştürülebileceğini araştırmak ve bu doğrultuda beden bilgisini koreografik/dramaturjik yaratımla

ilişkilendirerek Türk halk dansları için yeni bir gösteri modelinin kuramsal çerçevesini oluşturmaktır.

Bu türden bir yaklaşım içerisinde beden bilgisi, fenomenoloji, antropoloji, etnografi, performans kuramları ve koreografik yaklaşımlar bağlamında ele alınmış, hareketin duyumsal, kültürel ve kinestetik boyutları disiplinlerarası bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Araştırma süreci ilerledikçe beden bilgisinin sadece hareket üretiminin kaynağı olmadığı, bununla birlikte dramaturjik düşüncenin oluşumunda da belirleyici bir rol üstlendiği görülmüştür. Bu nedenle çalışma, halk danslarına ait beden bilgisini çağdaş performans dramaturjisi açısından da ele almaktadır. Özellikle hareketin duyumsal olarak deneyimlenmesi, yapısal olarak kurulumu, anlam üretme süreçlerine katılması ve sahne rotasyonu içerisinde yeniden belirlenmesi; dramaturjinin sadece performansın sonunda ortaya çıkan bir yorumlama faaliyeti olmadığını, yaratım sürecinin tüm aşamalarına yayılan ilişkisel bir düşünme biçimi olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda araştırma, halk danslarından elde edilen beden bilgisinin çağdaş sahneleme düşüncesi içerisinde hem koreografik hem de dramaturjik yaratımın kurucu unsurlarından biri olarak değerlendirilebileceğini ileri sürmektedir.

Araştırmada nitel araştırma yöntemleri benimsenmiş; literatür taraması ve kuramsal çözümleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda dört aşamalı bir uygulama modeli önerilmiştir.

Bu kapsamda araştırmanın birinci bölümünde halk dansları sahneleme süreçlerinde yaşanan dönüşümler ele alınmış, ikinci bölümde beden bilgisinin disiplinlerarası niteliği tartışılmış, üçüncü bölümde ise beden bilgisinden koreografik ve dramaturjik yaratıma uzanan uygulama modeli açıklanmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRKİYE’DE HALK DANSLARI SAHNELEMESİNDE DÖNEMLER VE ESTETİK KATEGORİLER

Bu bölümde, Türkiye’de halk danslarının sahneleme süreçleri tarihsel perspektif ve estetik dönüşümler bağlamında ele alınmaktadır. Nitekim dans eden beden kimi zaman ulus devletin ‘modern ve dinamik’ temsilcisi, kimi zaman kurumsallaşmış disiplinin ‘mekanik ve simetrik’ bir parçası, kimi zaman da kültür endüstrisinin ‘gösterişli’ bir metası olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle bedenin sahnede nasıl bir bilgi ürettiğini ve nasıl bir disipline tabi tutulduğunu anlamak sahnelemenin tarihsel duraklarını incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Böylece çalışmanın merkezinde yer alan beden bilgisi kavramına geçmeden önce bu bilginin hangi tarihsel ve estetik süreçler içinde yeniden üretildiği ve dönüştüğü daha anlaşılır hale gelecektir.

Bu doğrultuda Türkiye’de halk danslarının sahneleme pratiği beş temel kategori üzerinden incelenmektedir. İlk olarak, 1925-1950 yılları arasında Cumhuriyetin erken dönemine denk gelen ve derleme faaliyetleriyle karakterize edilen süreç incelenmektedir. Bu süreç sahneleme estetiğinin henüz tam anlamıyla oluşmadığı ancak sonraki dönemlerin temelini oluşturan kritik bir başlangıç evresi olarak değerlendirilir.

Sonrasında 1950-1975 yılları arasında dansın dernekler ve sivil örgütlenmeler aracılığı ile kitleleştiği, festivallerin etkisiyle şekillenen Folklorik Gösteri Estetiği ele alınacaktır. Bu süreçte halk dansları daha çok görsel etkiyi önceleyen seyirlik bir forma bürünmüş; sahne düzeni, kostüm kullanımı ve grup koreografileri ön plana çıkmıştır.

Üçüncü aşama olan 1975-2000 yılları arasında ise halk danslarının kurumsallaşmasıyla birlikte form-pattern odaklı stilizasyonun egemen olduğu Kurumsallaşma Dönemi analiz edilecektir. Bu dönem bedenin disipline edilmesi ve hareketin belirli normlara göre yeniden üretilmesi açısından belirleyici bir kırılma noktası olarak ele alınmaktadır. Dördüncü aşama ise 2000 yılı sonrası dönemde ortaya çıkan post-folklorik sahneleme anlayışını ve küresel kültür endüstrisinin etkilerini kapsamaktadır.

Son olarak bu çalışmanın özgün katkı alanlarından birini oluşturan ve ana akım süreçlerin dışında gelişen Araştırmacı-Deneysel yaklaşımlar üzerinde durulacaktır. Bu başlık altında üniversite topluluklarının sanatsal yaklaşımları, dansı bir ifade aracı,

ritüel ya da dramatik bir yapı olarak yorumlayan koreografik arayışlar ve halk danslarına yönelik çağdaş yorumlar incelenmektedir. Bu doğrultuda bölüm, beden bilgisinin tarihsel süreç boyunca dönüşen estetik yaklaşımlar bağlamında nasıl konumlandığını ve yeniden şekillendiğini görünür kılmayı amaçlamaktadır.

1.1 İlk Derlemeler ve Milli Repertuvar Oluşturma Dönemi (1925-1950)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında halk danslarının yeniden konumlandırılması süreci bir boyutuyla ulusal kimliğin temsili açısından, diğer boyutuyla kültürel pratiklerin nasıl seçildiği, dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiği bağlamında da ele alınmalıdır. Bu noktada halk dansları yeni kurulan ulus devletin kültürel temsil stratejileri içerisinde önemli bir işlev üstlenmiş, yerel ve düzensiz uygulamalar olmaktan çıkarılarak ulusal kimliğin görünür ve dolaşıma sokulur sembollerinden biri haline getirilmiştir.

Nitekim 1925-1950 dönemi halk danslarının yerel bağlamından ayrılarak ulusal kimliğin simgesel bir parçası haline getirildiği temel evreyi oluşturur. Bu evrede erken Cumhuriyet dönemi folklor faaliyetleri sadece salt bir kültürel mirası ortaya çıkarma ya da geçmişin izlerini kayıt altına alma çabası olarak değil aynı zamanda yeni bir ulusal anlatı süreci olarak değerlendirilmektedir. Bu süreçte halk dansları devlet eliyle 'keşfedilmiş', yeniden düzenlenmiş ve sahne sanatlarının estetik kurgusuna uygun biçimde standartlaştırılmıştır (Hobsbawm & Ranger, 2006).

Bu dönüşüm içerisinde halk danslarının sahneye aktarılması estetik bir düzenleme olmanın ötesinde, beden bilgisinin yeniden yapılandırılması anlamını taşımaktadır. Doğal ortamında icra edilen danslar; topluluk içerisindeki ilişkisel dinamikler, ritüel pratikler ve doğaçlama unsurlar üzerinden şekillenen bir beden bilgisine dayanırken, derleme süreci bu bilgiyi yeni kalıplar üzerinden tekrar biçimlendirmiştir. Prof. Dr. Arzu Öztürkmen, bu dönüşümün özellikle seçme ve standardizasyon süreçleri üzerinden işlediğini vurgular. Hangi hareketlerin dışarıda bırakılacağı, hangi dansların korunacağı ve nasıl icra edileceği kültürel politikalar doğrultusunda belirlenmiştir (Öztürkmen, 1998).

Bu dönüşümü anlamlandırmak açısından 20. yüzyılın en etkili tarihçilerinden İngiliz yazar Eric Hobsbawm'ın geliştirdiği icat edilmiş gelenek kavramı önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Hobsbawm'a göre modern-ulus devletler geçmişle süreklilik kurma iddiası taşır ancak büyük ölçüde güncel ihtiyaçlar doğrultusunda yeniden üretilmiş pratikler aracılığıyla kendilerini meşrulaştırırlar (Hobsbawm &

Ranger, 2006). Bu bağlamda halk dansları da tarihsel olarak var olan yerel hareket repertuvarlarından beslenmekle birlikte bu repertuvarların seçilmesi, düzenlenmesi ve sahneye aktarılması süreçlerinde önemli dönüşümler geçirerek yeni bir anlam kazanmıştır.

Bu dönüşüm süreci, özellikle folklor çalışmalarını metin merkezli olmaktan çıkarıp performans teorisine dayandırmasıyla ün kazanmış bilim insanı Richard Bauman'ın performans kuramı çerçevesinde de değerlendirilebilir. Bauman'a göre bir performansın farklı bağlamlarda yeniden üretilebilmesi öncelikle üretildiği özgün toplumsal ve kültürel ortamdan ayrışmasıyla mümkündür. Bu süreç, performansın belirli özelliklerinin seçilerek sabitlenmesi ve aktarılabilir bir forma dönüştürülmesini ifade eden 'entextualization' (metinselleştirme) kavramıyla açıklanmaktadır. Metinleştirilen performans artık üretildiği bağlamdan kopararak farklı amaçlar doğrultusunda yeniden dolaşıma sokulabilir hale gelir. Bu açıdan değerlendirildiğinde erken Cumhuriyet döneminde halk danslarının yerel yaşam pratiklerinden ayrıştırılarak ulusalkültürün temsil araçlarına dönüştürülmesi bir 'decontextualization' (bağlamdan koparma) süreci olarak okunabilir (Bauman, 2004). Köy meydanları, düğünler ve ritüel ortamlarında ortaya çıkan danslar; seçme, düzenleme ve standardizasyon uygulamaları sonucunda sahneye aktarılabilir formlara dönüştürülmüş ve böylece yeni bir ulusal performans bağlamı içerisinde yeniden anlamlandırılmıştır

Dolayısıyla bu dönemde ortaya çıkan halk dansı formları geçmişin doğrudan bir devamı olmaktan ziyade, aksine modern ulus devletin ihtiyaçlarına yanıt veren kültürel inşa süreçlerinin bir sonucu olarak değerlendirilmelidir. Bu tarihsel dönüşümde Türkiye'de modern beden eğitiminin kurucusu Selim Sırrı Tarcan'ın bireysel müdahaleleri estetik bir 'rol model' ve ilk yapısal müdahale işlevi görürken, Halkevleri bu estetiği kurumsallaştıran, kitleleseltiren ve seyirlik bir sahne bedeni yaratan temel bir güç olmuştur.

1.1.1 Selim Sırrı Tarcan ve İlk Bedensel Müdahale

1925-1950 yılları arasındaki dönüşümü kurumsal yapılanmalar ya da repertuvar oluşturma süreçleriyle sınırlandırmayıp, bedenin nasıl yeniden tanımlandığı ve düzenlendiği üzerinden okumak bu dönemin dinamiklerini 'beden bilgisi-sahne estetiği' hattı olarak daha bütünlüklü kavramayı mümkün kılar. Bu yaklaşım erken Cumhuriyet evresinde bedeni düzenlemek ve tek tipleştirme odağında gelişen

politikaların, halk danslarının ilerleyen süreçteki sahneleme estetiğini ve koreografik düzenini hangi beden üzerinde inşa ettiğini gözler önüne sermektedir.

Süreci beden odaklı ve tarihsel sırayla okuduğumuzda halk danslarında bedene karşı yapılan ilk estetik müdahalenin Selim Sırrı Tarcan tarafından yapıldığını belirtmek gerekir. Modern Türkiye'nin kültürel kimlik inşasında Tarcan'ın üstlendiği dansı batılılaştırma misyonunun detayları özellikle Arzu Öztürkmen ve Mutlu Öztürk'ün konuyla ilgili yürüttüğü kapsamlı çalışmalar aracılığıyla detaylı bir şekilde incelenmiştir (Kemaloğlu, 2012). Bu bağlamda Selim Sırrı'nın beden eğitimi ve jimnastik temelli yaklaşımı bu hattın ilk aşamasını oluşturur.

Tarcan'ın çalışmaları bireysel bedeni güçlendirmekten öte onu ritmik, uyumlu ve senkronize bir hareket düzeni içinde yeniden şekillendirmeyi hedefler. Bu yaklaşım bedeni doğal akışı içinde var olan bir ifade alanı olarak değil; eğitilmesi, standardize edilmesi ve belirli normlara göre düzenlenmesi gereken bir yapı olarak ele alır. Bu noktada beden bir anlamda yazılabilir ve biçimlendirilebilir bir yüzey haline gelir. Bu eylemler ister sözel ister edimsel olsun bedeni yeniden temsil ederek onun anlamını dönüştürür (Foster S. L., 1997). Bu durum modernleşme sürecinde bedenin disiplin altına alınmasına yönelik daha geniş bir eğilimle de örtüşmektedir.

1.1.1.1 Doğaçlama Bedenin Tasfiyesi: Akışkanlıktan Norma

Halk dansları pratiklerinde beden belirli bir koreografik zorunluluğa bağlı olmaksızın bağlama duyarlı ve doğaçlamaya açık bir hareket üretim biçimi taşır (Georgios, 2017). Özellikle bireysel performanslarda hareketin zamanlaması ve biçimi icracının doğal ortam içerisindeki anlık kararları ve toplumsal etkileşimleri doğrultusunda şekillenir. Bu durum beden bilgisinin sabitleşmiş kalıplar yerine deneyim, sezgi ve etkileşimin farkındalığı üzerinden üretildiğini gösterir.

Tarcan, zeybekleri incelerken kişilerin belirli bir kurala uymadığını, canları ne zaman isterse o zaman diz çöktüklerini gözlemler (Öztürkmen, 1998, s. 226). Ancak modernleşme sürecinin estetik ve ideolojik gereksinimleri açısından bu tür bir akışkanlık kontrol edilmesi güç ve temsil edilemez bir yapı olarak değerlendirilmiştir.

Selim Sırrı Tarcan'ın yerel danslara yönelik gözlemlerinde dansçıların belirli bir kurala bağlı olmadan hareket etmeleri bedensel özgürlüğün değil düzensizliğin bir göstergesi olarak okunur. Bu noktada bedenin kendi iç dinamikleriyle ürettiği hareket estetik bir değer olmaktan çıkarak disipline edilmesi gereken bir fazlalık olarak

konumlandırılır. Böylelikle doğaçlama halk danslarında beden bilgisinin kurucu bir unsuru olmaktan çıkarılarak sistematik bir biçimde tasfiye edilir.

Bu tasfiye süreci beden bilgisinin doğasında bulunan çoğulluk ve bağlamsallığın ortadan kaldırılmasına yol açar. Hareket artık belirli bir hissiyatın ya da durumun ifadesi olmaktan ziyade önceden tanımlanmış bir formun doğru icrası olarak şekillendirilir. Bu durum bedenin bilgi üretme kapasitesinin sınırlandırılması haline gelir. Kısaca tasfiye edilen sadece bireysel doğaçlama değil, bedenlerarası etkileşimden doğan kolektif bilgi üretim alanıdır.

1.1.1.2 Salon Bedenin İnşası: Hareketin Estetik Dönüşümü

Doğaçlama bedenin sınırlandırılmasının ardından ikinci aşama hareketin estetik olarak yeniden düzenlenmesidir. Tarcan, yerel dansların taşıdığı sertlik, keskinlik gibi özellikleri batıda gözlemlediği dans estetiğiyle karşılaştırarak yeniden biçimlendirir. Zeybeğin doğaçlama doğasını ve yere yakın agresif postürünün karşısında daha dik bir duruş ve kontrollü adımları olan bir yapıyı tercih eder. Bu süreçte hareket bir yandan sadeleştirilirken, diğer yandan belirli bir zarafet, akıcılık ve temiz bir görsel anlayışa uygun hale getirilir.

Tarcan, bu doğrultuda kolların keskin ve sert hareketlerini reddeder ve kendi ifadesiyle kollara ‘baştan sona dalgalanma’ hareketi verir (Öztürkmen, 1998, s. 227). Özellikle kolların bu değişimine benzer müdahaleler efor dinamiğini tamamen değiştirerek ‘sürekli’ (sustained) zaman eforunu, ‘hafif’ (light) ağırlık eforunu ve ‘serbest akışı’ (free flow) devreye sokar bedenin yönünü ve akışını değiştirir.

LMA terminolojisinde bu tür dönüşümler bedenin dışsal biçimini şekillendirmekle kalmaz, doğrudan hareketin dürtüsel yapısını, dansçının uzamda ilerleyişine karşı takındığı ‘tutumu’ yeniden tanımlar (Tsachor & Shafir, 2017). Böylece doğal ortamında güç, denge ve zeminle kurulan ilişki üzerinden şekillenen beden bilgisi yerini daha yüzeysel ve görsel sürekliliğe dayalı bir estetik anlayışa bırakır.

Bu yeni beden formu ‘salon bedeni’ olarak tanımlanabilecek bir yapıya işaret eder. Bu beden; kontrollü, ölçülü, düzenli ve dışarıdan izlenebilir bir düzen içinde hareket eden bir yapıya sahiptir. Bu dönüşüm halk danslarının doğal ortamından ve ritüel bağlamından koparak, temsil edilebilir ve sergilenebilir bir forma evrilmesinin ön koşulunu oluşturur.

Bu durum Bauman'ın 'recontextualization' (yeniden bağlamlandırma) olarak tanımladığı sürece karşılık gelmektedir. Doğal bağlamından ayrıştırılan dans, artık yeni bir performans rejimi içerisinde ulusal temsilin ve sahne estetiğinin taşıyıcısı olarak yeniden anlam kazanmıştır (Bauman, 2004)

1.1.1.3 Beden Bilgisinin Kodlanması

Selim Sırrı Tarcan müdahalesinin üçüncü ve en belirleyici aşaması hareketin sabitlenmesi ve standardize edilmesidir. Bedenin anlık hisleriyle hareket icat etmesi yasaklanır; başlangıcı, sonu ve hareketleri değişmez bir metot içine alır (Öztürkmen, 1998, s. 227).

Tarcan tarafından geliştirilen bu yaklaşımda hareketin başlangıç ve bitiş noktaları, ritmik yapısı ve icra biçimi belirli kurallar çerçevesinde tanımlanır. Böylelikle dans bireysel yorumdan bağımsız olarak herkes tarafından aynı şekilde uygulanabilir bir yapıya dönüştürülür.

Bu durum kültürel beden bilgisinin doğasında bulunan değişkenlik ve esnekliğin yerini sabit ve tekrarlanabilir kalıplara bırakmasına neden olur. Dans artık 'nasıl hissedildiği' ile değil 'nasıl yapılması gerektiği' ile tanımlanır. Bu dönüşüm bedeni sırf hareket eden bir varlık olma kimliğinden soyundurarak belirli bir estetik kodun taşıyıcısı haline getirir.

Halk dansları doğal ortamında bireyler arası etkileşim, ritüel pratikler ve gündelik yaşam deneyimleri içerisinde şekillenen bir beden bilgisi alanına dayanmaktadır. Bu bilgi sözel olarak ifade edilmekten ziyade hareketin içinde, ritim ve müzikle kurulan ilişkide ve toplulukla birlikte var olma deneyiminde ortaya çıkar. Ancak düzenleme gereksinimi ve sahneleme isteğiyle birlikte bu bilgi parçalanarak analiz edilebilir, öğretilir ve yeniden üretilebilir bir yapıya dönüştürülür.

Bu üç aşamalı süreçte hareketin anlamı artık bağlamdan değil, sahne üzerindeki formdan ve görsel düzenlemeden türetilen bir forma taşınır. Bu taşıma bir yandan beden bilgisinin derinlikli ve çok boyutlu yapısını sınırlandırırken diğer yandan sahneleme estetiğinin kurulabilmesi için gerekli olan ortak hareket dilini mümkün kılar.

Dolayısıyla Selim Sırrı Tarcan'ın müdahalesi, halk danslarının biçimsel dönüşümündeki estetik değişimin çok ötesinde; doğrudan bedenin nasıl bildiğini, nasıl hatırladığını ve nasıl ürettiğini belirleyen temel kırılmayı temsil eder. Bu kırılma

ilerleyen süreçte gelişecek olan sahneleme estetiklerinin ve koreografik düzenlemelerin de zeminini oluşturur.

1.1.2 Halkevleri ve Kolektif Bedenin İnşası

Tarcan ile birlikte gerçekleşen beden bilgisi-sahne estetiği hattı sınırlı bir çevrede kalan öncü bir dönüşüm olarak kalır. Bu dönüşümün toplumsal ölçekte yaygınlık kazanması ve kuramsal bir zemine oturması ise halkevleri aracılığı ile gerçekleşir (Kandiyoti & Saktanber, 2003). Artık hedef tekil bir salon dansı değil, sahnede kitlelere hitap eden kolektif ve senkronize beden yaratmaktır.

Bu dönemde halk dansları yerel bağlamdaki icra pratiklerinden koparılarak ulusal kimliğin temsil edildiği kolektif bir sahne diline dönüştürülmüştür (Kemaloğlu, 2012). Halkevlerinin düzenlediği kurslar, gösteriler ve festivaller aracılığıyla beden belirli bir çerçeve içinde yeniden eğitilmiş, hareket repertuarı standartlaştırılmış ve tekrarlanabilir bir form haline gelmiştir. Dolayısıyla bu süreç sırf bir devamlılıkla açıklanamayıp; bedenin ulusal ölçekte yeniden üretilmesini mümkün kılan bir yaygınlaştırma ve pedagojik yeniden kurulum evresi olarak değerlendirilmelidir.

Bu süreçte beden bireysel ifade alanı olmaktan çıkarak ulusal ideolojinin taşıyıcısı olan bir yapı içinde konumlandırılmıştır. Bu dönüşüm Öztürkmen'in de belirttiği gibi folklorun keşiften temsile evirildiği bir kırılma noktasına işaret eder (Öztürkmen, 1998).

Halkevleri pratiğinde öne çıkan temel dönüşüm bedenin eşzamanlılık ve tek vücut ilkeleri doğrultusunda yeniden düzenlenmesidir. Yerel bağlamdaki serbestlik yerini 'tek bir ayak, tek bir kol' gibi hareket eden bireysel bedenin grubun bütünlüğü içinde eritildiği bir intizam oluşturur (Öztürkmen, 1998, s. 239).

Dansın doğal ortamında görülen bireysel varyasyonlar ve yeniden üretilen unsurlar bu yeni estetik rejimde büyük ölçüde dışarıda bırakılmıştır. Dans eden bedenler artık tekil birer özne olarak değil, grup uyumu ve mekânsal düzene ayak uyduran ortak bir beden olarak kurgulanmıştır. Bedenin nasıl duracağı, nasıl hareket edeceği ve sahnede nasıl konumlanacağı önceden belirlenmiş ve böylece hareket belirli bir disiplin içerisinde kodlanmıştır. Bu kodlama süreci dansçının beden bilgisinin dönüşümünde kritik bir rol oynamıştır. Artık bilgi birinci varoluş ortamındaki deneyim ve kültürel aktarım yoluyla değil, kurumsal eğitim, tekrar ve disiplin yoluyla edinilen bir yapıya dönüşmüştür.

Ayrıca Köy Enstitüleri, halk danslarının standart hale getirilmesi ve yaygınlaştırılmasında önemli bir rol üstlenmiştir. Bu kurumlarda görev yapan usta öğreticiler, oyunları öğrencilere pedagojik olarak aktarabilmek için mecburen belirli bir forma sokma yoluna gitmişlerdir. Ayrıca enstitüler arası düzenlenen ziyaretler, Çanakkale kökenli Harmandalı'nın tüm Anadolu'ya yayılması veya Doğu Anadolu halaylarının Akdeniz bölgesine taşınması gibi kültürel etkileşimler doğurarak dansların yerelden ulusala geçişinin en somut adımlarını oluşturmaktadır (Ünlü, 2009, s. 72).

Halkevleri süreci bu yönüyle Tarcan'ın başlattığı disipline edilmiş beden anlayışını genişleterek toplumsallaştırmıştır. Bu aşama beden bilgisinin bireysel düşünceden kolektif normlara doğru evirildiği, hareketin anlamının ise bireysel ifade yerine ulusal temsil üzerinden kurulduğu tarihsel ve estetik bir süreç olarak değerlendirilir.

1.2 Folklorik Gösteri Estetiği (1950-1975)

1950'lerle birlikte çok partili hayata geçiş, kentleşme, turizm politikaları ve sivil toplum örgütlerinin artan rolü halk danslarının yeni bir gösteri formu kazanmasına imkân sağlamıştır (Kemaloğlu, 2012). Halkevlerinin 1951' de kapatılmasıyla oluşan boşlukta üniversite toplulukları, öğrenci dernekleri ve özel kurumlar kendini göstermiş, böylece halk danslarının 'sivil repertuvar' dönemi başlamıştır.

Bu yeni dönem halk danslarının üretim ve dolaşım biçimlerinde önemli bir değişimi beraberinde getirmiştir. Merkezi ve ideolojik olarak çerçevelendirilmiş repertuvar anlayışının yerine daha esnek, çoğul ve farklı estetik yaklaşımlara açık bir üretim alanı oluşmuştur. Nitekim Öztürkmen 1950 sonrası dönemi folklorun devlet tekelinden çıkarak farklı toplumsal aktörler tarafından yeniden üretildiği bir alan olarak tanımlar (Öztürkmen, 1998). Dolayısıyla bu dönem halk danslarını kurumsal bir eğitim pratiği olmaktan çıkararak farklı aktörler tarafından üretilen, çeşitlenen bir gösteri formuna evirildiği geçiş süreci olarak değerlendirilebilir.

Kısaca bu dönem 'Nasıl sahnelemeliyiz ?' sorusunun başladığı dönem olarak nitelendirilebilir. Böylelikle halk dansları hem estetik hem de bedensel düzlemde yeni arayışlara açılmış ve sahneleme pratikleri giderek daha belirgin bir 'gösteri estetiği' çerçevesinde şekillenmeye başlamıştır.

Üniversiteler, bu yeni örgütlenmenin sürece dâhil olduğu başlıca mekânlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Büyük kentlerden yönelen öğrenci hareketliliği

akademik bir yoğunlaşmayla sınırlı kalmayıp; kültürel aidiyetlerin yeniden üretildiği bir zemin oluşturmuştur. Bu bağlamda benzer coğrafi kökenlere sahip öğrencilerin bir araya gelmesi halk dansları pratiklerinin korunması ve sürdürülmesi açısından belirleyici olmuştur. Üniversite ortamında gelişen bu kültürel yakınlaşma zamanla daha örgütlü yapılara evrilmiştir.¹

Bu örgütlü yapılar halk danslarının hem öğrenilmesi hem de sahnelenmesi konusunda etkin rol üstlenerek dansı basit bir icra alanı olmanın ötesine taşımış, onu temsil edildiği ve yeniden kurgulandığı bir zemin haline getirmiştir.

Dönemin diğer aktörlerinden biri ise hız kazanan kentleşme süreci olmuştur. Bu dönemde seyirci kitlesi erken Cumhuriyet döneminde olduğu gibi ağırlıklı olarak bürokratik ve aydın çevrelerden oluşmak yerine, büyük kentlere göç eden ve farklı kültürel kökenleri bünyesinde barındıran yeni bir toplumsal kesime doğru genişlemiştir.

Kent yaşamına entegre olan bu yeni izleyici kitlesi halk danslarıyla kurduğu ilişkiyi de dönüştürmüştür. Doğal ortamında doğrudan deneyimlenen ve toplumsal yaşamın parçası olan dans pratikleri, kent ortamında daha çok izlenen ve hatırlanan bir kültürel forma evrilmiştir.² Bu durum dansın ritüel ve katılımcı niteliğinden uzaklaşarak temsil ve hatırlama ekseninde yeniden anlam kazanmasına yol açmıştır. Bu dönüşümün en belirgin sonuçlarından biri halk danslarının giderek seyirlik bir nitelik kazanmasıdır. Artık dans doğal olarak icra edilen bir etkinlik değil, izleyiciye sunulan belirli bir estetik düzen içinde kurgulanan bir performans biçimi olarak öne çıkar.³

Dolayısıyla kentleşme süreci dans için fiziksel bir mekan yaratmanın dışında onun anlamını, işlevini ve izleyiciyle kurduğu ilişkiyi de değiştirmiştir. Bu yeni bağlamda beden toplumsal bir pratiğin parçası olmaktan ziyade izleyiciye yönelik estetik bir nesne ve görsel deneyim üreten araç olarak konumlanmaktadır. Bu durum folklorik gösteri estetiğinin temel belirleyicilerinden biri olarak değerlendirilebilir.

1950’li yıllardan itibaren turizmin Türkiye’de giderek önem kazanan bir politika haline gelmesi, halk danslarının sahneleme biçimlerinde yön değişimine yol açan bir diğer aktör olarak okunmaktadır. Bu dönemde folklor kültürel bir miras alanı

¹ Öztürkmen, 1998, 200.

² Öztürkmen, 1998, 259.

³ Öztürkmen, 1998, 266.

olmak dışında ülkenin tanıtımına hizmet eden bir araç olarak değerlendirilmeye başlanmıştır.

Bu bağlamda özellikle Anadolu'nun farklı bölgelerinde kurulan turizm tanıtma dernekleri halk danslarının hem korunması hem de sergilenmesi açısından yeni bir örgütlenme modeli ortaya koymuştur. Bu tür dernekler aracılığıyla halk dansları, yerel toplulukların içsel pratiği olma sınırlarını aşarak ulusal ve uluslararası izleyiciye sunulan organize gösterilere dönüşmüştür. Böylece dans, hem mekânsal hem de işlevsel olarak yeni bir etkileşim alanına girmiştir.⁴

Bu süreçte ulusal ve uluslararası festivallerin de belirleyici bir rol oynadığı da görülmektedir. Özellikle balkan ülkeleriyle kurulan kültürel etkileşim ve festivaller aracılığıyla oluşan ortam, halk danslarının sahne üzerindeki sunumunu doğrudan etkilemiştir. Öztürkmen'e göre bu dönem folklorun temsiliyet kapasitesinin artırıldığı ve görselliğin ön plana çıktığı bir aşamayı ifade eder.⁵

Bu dönüşümle birlikte beden, kültürel pratiği icra eden bir unsur olmanın ardına geçerek; dikkat çekici, anlaşılır ve etkileyici bir görsel sunum üretmekle yükümlü hale gelir. Hareketler daha geniş, daha belirgin ve vurgulu bir biçimde icra edilirken; kostüm, müzik ve sahne düzeni de bu görsel etkiyi destekleyecek şekilde yeniden kurgulanır. Bu durum beden bilgisinin geleneksel aktarım üzerinden değil, izleyici etkisi ve temsil gücü üzerinden yeniden yapılandırıldığını göstermektedir.

Dolayısıyla turizm politikalarının etkisiyle halk dansları ulusal ve uluslararası sahnelerde dolaşıma giren bir temsil aracı ve gösteri formuna dönüşmüştür. Bu süreçte beden, hem kültürel kimliğin taşıyıcısı hem de estetik bir sunum nesnesi olarak çift yönlü bir işleve sahip olur. Böylece folklorik gösteri estetiği sahip olduğu iç dinamiklerinin yanında, dışa dönük temsil stratejileriyle birlikte de şekillenen çok yönlü bir yapı kazanır.

1950 sonrası dönemde halk danslarının sahneleme pratiklerinin dönüşümünü dernekler ve öğrenci topluluklarıyla açıklamak yetersiz kalacaktır. Bunun yanı sıra özel sermayeli kurumlar da belirleyici bir rol üstlenmiştir. Özellikle bankalar ve basın kuruluşları halk danslarını destekleyen, yönlendiren ve görünür kılan yeni bir kültürel alanın oluşmasına katkı sağlamıştır.

⁴ Öztürkmen, 1998, 194.

⁵ Öztürkmen, 1998, 218

Söz konusu müdahale halk danslarının üretim biçimini olduğu kadar estetik ölçütlerin ve değerlendirme kriterlerini de dönüştüren bir etki yaratmıştır. Bu sürecin en dikkat çekici örneklerinden biri Yapı ve Kredi bankasının öncülüğünde başlatılan girişimlerdir. 1954 yılında düzenlenen halk oyunları yarışmasıyla gündeme gelen ve ardından kurumsallaşan ‘Türk Halk Oyunları Yayma ve Yaşatma Tesisi’ halk danslarının destelenmesi ve yaygınlaştırılması açısından önemli bir eşik olmuştur. Bu tür girişimler halk danslarını sadece kültürel bir pratik olarak bırakmayıp; doğrudan organize edilen, değerlendirmeye tabi olan ve ödüllendirilen bir performans alanı haline getirmiştir.⁶

Bu alan yanında rekabet odaklı bir yapıyı da getirmiştir. Yarışmalar aracılığıyla dans toplulukları arasında bir karşılaştırma ve sıralama sistemi kurulmuş ve bu durum sahneleme pratiklerinin belirli estetik ölçütlere göre şekillenmesine neden olmuştur. Belirli kriterler üzerinden değerlendirilen performanslar hareketlerin standardizasyonu ve görsel etkinin öncelik kazanmasını teşvik etmiştir.

Yapı ve Kredi Bankası’nın öncülüğünde düzenlenen etkinlikler ve yarışmaların yarattığı rekabet ortamında sahne alan mahalli ekipler, görsel etkiyi artırmak amacıyla kendi geleneklerinde yer almayan pratiklere yönelmişlerdir. Doğal ortamında sadece erkeklerin veya kadınların icra ettiği dansların, sahnede karma bir şekilde oynanmaya başlanması bu durumun en belirgin örneklerindendir. Sahne üzerindeki estetik kaygılara dayalı bu tür uygulamalar, tektipleşmenin önemli bir göstergesi olmuştur (Ünlü, 2009).

Bu dönüşümde basının rolü de en az finansal kurumlar kadar etkili olmuştur. Özellikle Milliyet Gazetesi tarafından düzenlenen yarışmalar halk danslarının geniş kitlelere ulaşmasını sağlamış ve bu alandaki rekabeti daha görünür hale getirmiştir. Özel kurumların desteğiyle kamuoyuna taşınan bu etkinlikler halk danslarını popüler kültürün bir parçası haline getirirken aynı zamanda estetik beğeni ölçütlerinin de kitleselleşmesine katkıda bulunmuştur.⁷

Böylece özel kurumlar halk danslarının hem destekleyicisi değil hem de estetik yönelimlerini belirleyen aktörler olarak da öne çıkmıştır. Bu süreçte beden değerlendirilen, karşılaştırılan ve optimize edilen bir performans nesnesi haline

⁶ Öztürkmen, 1998, 202.

⁷ Öztürkmen, 1998, 247

gelmiştir. Bu durum folklorik gösteri estetiğinin beden üzerinde; rekabet, popülerlik ve görünürlük olarak derinleştiğini göstermektedir.

Sonuç olarak önceki dönemde disipline edilerek kolektif hale getirilen beden bu uyum anlayışını korumakla birlikte, bu dönemde gösteriye hizmet eden bir araç haline gelir. Hareketin doğruluğu kadar sahnedeki etkisi de önem kazanmıştır. Bu durum beden bilgisinin teknik bir kazanım olarak yeterli olmadığını, aynı zamanda görsel bir etki üretme kapasitesi olarak yeniden tanımlandığını gösterir.

Folklorik gösteri estetiğinin en belirgin özelliklerinden biri hareketin mekânsal tasarımında ortaya çıkar. Bu dönemde sahne kullanımı daha planlı hale gelir. Sahneye giriş-çıkışlar, grup düzenleri ve koreografik geçişler belirli bir görsel bütünlük olacak şekilde tasarlanır. Bu noktada beden yalnızca hareket eden bir unsur değil, sahne üzerinde kompozisyon kuran bir yapı haline geldiğini gösterir.

Dolayısıyla artık kolektif bir uyumun değil, görsel bir düzenin parçası olarak işlev görür. Bu bağlamda Folklorik gösteri estetiği beden bilgisinin üçüncü bir aşamaya evirildiğini ortaya koymaktadır.

- Tarcan ile bireysel form kazanan ve disipline edilen beden
- Halkevleri ile ulusal kimliğin bir parçası olarak kolektif hale gelen beden
- Bu dönemde ise izleyiciye sunulan estetik bir performans unsuruna, yani sahnelenen bir gösteri aracına evirilen beden olarak değerlendirilebilir.

Bu estetikte sahne düzeni, giriş-çıkış patternleri, kostüm bütünlüğü ön plana çıkmakta; gösterilebilir, kurgulu ve düzenli sahne görüntüsü hedeflenmiş ve dansların sahne düzenlemesi adı altında stilize edilmeye başlandığı bir geçiş evresi yaşanmıştır. 1975 sonrasında kurumsal yapıların devreye girmesiyle birlikte daha profesyonel, daha disiplinli ve daha standartlaştırılmış bir sahneleme düşüncesi oluşacaktır. Çünkü performansın görünürlük anlayışı, kısa süre içerisinde ölçülebilir, denetlenebilir ve standardizasyon taleplerini de beraberinde getirecektir. Böylece sahne estetiği folklorik gösteriden koreografik bir ‘form-pattern’ anlayışına doğru belirgin bir biçimde kayacaktır.

1.3 Halk Danslarının Kurumsallaşması ve ‘Form-Pattern’ Odaklı Sahneleme (1975-2000)

1975 sonrasında halk dansları sivil girişimler ve yerel örgütlenmelerin yanında devlet destekli kurumların, profesyonel toplulukların ve eğitim yapılarının doğrudan etkisi altına girmeye başlamıştır. Bu yeni evrede sahneleme pratikleri belirli kurallar

çerçevesinde standardize edilirken, koreografik düzenlemelerde tekrar edilebilirlik, simetri, senkronizasyon ve mekânsal tasarımlar ön plana çıkmaktadır. Böylece halk dansları doğaçlamaya dayalı yerel varyasyonlardan uzaklaşarak belirli kalıplar içinde yeniden üretilen bir ‘form’ anlayışına yönelmiştir.

Bu bağlamda 1975-2000 yılları dönemi halk danslarının kurumsallaşma süreciyle birlikte ‘form-pattern’ odaklı bir sahneleme estetiğinin belirginleştiği bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla önceki dönemde gösterileştirilen beden, bu aşamada kodlanan, düzenlenen ve tekrar edilebilir kalıplar içinde işleyen bir bedensel sisteme dönüşür. Bu dönüşüm halk danslarının sahne üzerindeki estetik dilini olduğu kadar, dansçının beden bilgisiyle kurduğu ilişkiyi de yeniden tanımlamaktadır.

1975 yılında kurulan devlet halk dansları topluluğu Türkiye’de halk danslarını sahneleme anlayışında belirleyici bir eşik olmuştur. Bu kurum yeni bir topluluk oluşturma ötesinde halk danslarının estetik, teknik ve dramaturjik açıdan yeniden tanımlandığı bir kurumsal çerçeve sunar (Kurt, 2013).

Kuruluş sürecinde Rusya’nın sahne sanatları geleneğini temsil eden ve halk danslarını klasik bale disipliniyle modernize eden Igor Moiseyev Devlet Akademik Halk Dansları topluluğu örnek alınmıştır. Halk dansları hareket repertuvarının sahneye uyarlanması amacıyla Duygu Aykal ve Oytun Turfanda gibi Devlet Balesi kökenli koreograflar dansları sahneye taşıırken; kostüm, ışık, dekor ve sahne tasarımı için Devlet Tiyatrosundan sanatçılar sürece dâhil edilmiştir (And, 1977).

Bu durum halk danslarının sahneye taşınmasında bale disiplinin estetik ve teknik ilkelerinin belirleyici hale gelmesine zemin hazırlamıştır. Bu modelde stilizasyon, kompozisyon ve bütüncül sahne tasarımı anlayışı ön plana çıkmış ve halk dansları belirli bir görsel bütünlük içinde yeniden kurgulanmıştır.

Moiseyev tarafından geliştirilen sahneleme anlayışı dans malzemesinin stilize edilerek büyük ölçekli topluluk düzeni içinde sunulmasına dayanır. Bu modelde hareketler yüksek düzeyde senkronizasyonla icra edilirken, dansçıların bireysel farklılıkları geri plana çekilir ve sahnede bütüncül tek bir beden etkisi yaratılır. Bu estetik anlayış DHDT tarafından da benimsenmiş ve dans malzemesi bu çerçevede yeniden düzenlenmiştir.

Kalabalık dansçı grupların yüksek düzeyde senkronizasyonla hareket ettiği bu modelde sahne üzerinde adeta tek bir vücut gibi işleyen kolektif bir yapı, ‘hareket korosu’ ortaya çıkar (Kemaloğlu, 2012, s. 97). Böylece hareket bireysel yorumdan arındırılarak önceden belirlenmiş bir düzenin kusursuz icrasına indirgenir.

Bu bağlamda sahnede ortaya çıkan estetik, farklılıkların silikleştiği ve bedenlerin belirli bir düzende birbirine eklemlendiği bir tek biçimlilik üretir. Beden artık öznel bir ifade olmaktan ziyade mekânsal düzenin ve ritmik yapının taşıyıcısı olan anonim bir unsur olarak konumlanır. Klasik bale eğitimi almış dansçılardan oluşan bu yapı teknik açıdan son derece yetkin bir performans ortaya koyarken aynı zamanda görsel ihtişamı merkeze alan bir estetik üretir (Kurt, 2013, s. 10).

Bu dönemde halk danslarının sahip olduğu organik beden bilgisi klasik bale disiplini tarafından düzenlenmiş ve halk danslarına ait tavırlar ‘incelik ve zarafet’ kriterleri doğrultusunda standartlaştırılarak yerel beden bilgisi batılı formlar içerisinde eritilmiştir.

Halk dansları adımlarının klasik bale sanatı içerisinde değerlendirilerek bir ‘Milli Bale’ yaratılması ideali, bu dönemin önemli ancak kesintiye uğramış arayışlarından biridir. Ninette deValois’ın *Çeşmebaşı* koreografisiyle ivme kazanan bu süreçte Oytun Turfanda gibi Devlet Balesi kökenli koreograflar, klasik balenin simetri, uyum, dinamizm, sayısız tekrarlarla elde edilen kşursuzluk ve adım müzik eşleşmesi gibi disiplinli sahneleme prensiplerini halk danslarına doğrudan aktarmışlardır. Ancak bu yöndeki arayışlar, koreograf ve dansçılardan gelen doğal ve sanatsal bir yönelim olmaktan çok, sürekli değişe bürokratlar arasında resmi bir görev olarak algılandığı için doğal bir yapıya dönüşememiş ve zamanla olgunlaşmadan kesintiye uğramıştır (Ünlü, 2009).

Artık sahne üzerindeki beden içsel bir duygunun ya da yöresel bir ifadenin değil, akademik bir formun taşıyıcısı haline gelmiştir. Bu yaklaşım dansçının bireysel beden bilgisini ve halk danslarının doğal ortamındaki doğaçlamayla varyasyon üretme yeteneğini sınırlandırmıştır.

Beden, mutlak bir zamanlama ve doğrulukla hareket dizilerini yerine getiren bir icra aracına dönüşür. Böylece dansçı kendi hareketini kurgulayan bir özne olmaktan uzaklaşarak programlanmış bir sistemin parçası gibi işleyen, yönlendirilmiş bir bedensel varlık konumuna yerleşir (Kaeppeler, *Dance and the Concept of Style*, 2001).

Bu dönem aynı zamanda ‘otantiklik’ tartışmalarının sürekli konuşulduğu bir dualite (ikilik) dönemidir. Bir yanda dansların özünün bozulmaması gerektiğini savunan otantik/geleneksel yaklaşım, diğer yanda sahne sanatlarının gerekliliklerini savunan düzenlemeli/stilize yaklaşım söz konusudur. Devlet Halk Dansları Topluluğu’nun sahne düzenlemesi bir dönem eleştirilmiş olsa da zaman içerisinde

kabul görmüş ve sürece katılan diğer kurumların da etkisiyle yaygınlaşmıştır (Yılmaz & Elyağutu, 2023).

1970’li ve 1980’li yıllarda Milliyet Gazetesi, Milli Eğitim Bakanlığı ve Gençlik ve Spor Bakanlığı gibi kurumların öncülüğünde düzenlenen yarışmalar halk danslarının sahnelenmesinde belirli bir estetik anlayışın ülke genelinde standartlaşmasına zemin hazırlamıştır. Bu süreçte sahne düzeni olarak adlandırılan form-pattern yaklaşımı yalnızca bir tercih olmaktan çıkarak değerlendirme ve başarı ölçütlerinin merkezine yerleşmiştir (Kemaloğlu, 2012, s. 113).

Söz konusu yarışmalarda uygulanan puanlama sistemleri, performansları teknik kriterler üzerinden değerlendiren bir yapıya sahiptir. Dizilişlerdeki bozulmalar, geometrik formların netliği, pattern geçişlerindeki aksaklıklar ve senkronizasyon eksiklikleri doğrudan puan kaybına neden olan unsurlar olarak öne çıkmıştır. Bu durum dansın icrasında hata payını en aza indirmeyi hedefleyen, disiplinli ve kontrol odaklı bir sahneleme anlayışını teşvik etmiştir.⁸

Bu bağlamda yaratıcılık kavramı da yeniden tanımlanmıştır. Hareketin içsel bir yönlendirmeyle çeşitlenmesi ya da bireysel yorum alanı yerine yaratıcılık daha çok sahne üzerindeki mekânsal tasarımla sınırlandırılmıştır. Koreografik üretim çember, yarım daire, ya da doğrusal dizimler vs. gibi geometrik düzenlemeler üzerinden şekillenirken, bedenin ifade potansiyeli bu yapısal kurguların içerisinde işlevsel bir rol üstlenmiştir. Böylece dans, sahip olduğu içerik ve bedensel çeşitlilikten ziyade görsel düzen ve kompozisyon başarısı üzerinden değerlendirilen bir performans biçimine indirgenmiştir.⁹

Bu evrede beden bilgisi salt bir uzamsal araca yani matematiksel bir geometriye dönüştürülmüştür. Dansçının bedeni kendi doğal salınımı veya akışını değil, sahnenin simetrik olarak doldurulması, eşit ağırlıklı noktaların kullanılması ve patternlerin kusursuzluğu gibi dışsal kuralları takip etmek zorundadır. Halay, horon veya zeybek gibi farklı formlar, aynı geometrik kalıplara döküldüğü için bedensel ifade zenginliği tek tipleştirilmiştir.

Sonuç olarak bu dönem halk danslarında estetik ölçütlerin kurumsal mekanizmalar aracılığıyla belirginleştiği, bedenin ise bu ölçütlere uyum sağlayacak şekilde disipline edilerek standartlaştırılmış bir sahne dili içerisinde yeniden üretildiği

⁸ Kemaloğlu, 2012, 117.

⁹ Kemaloğlu, 2012, 119.

bir evre olmuştur. Bu nedenle 1975-2000 yılları arası sahne düzeninin teknik anlamda zirve, bedensel çeşitliliğin ise en düşük seviyede olduğu dönem olarak değerlendirilebilir.

1.4 Post-Folklorik Sahneleme ve Kültür Endüstrisi (2000 Sonrası)

Folklorik gösteri estetiği yapısı 1990'ların sanlarından itibaren hız kazanan küreselleşme, medya teknolojilerindeki gelişmeler ve kültürel üretimin piyasa dinamikleriyle giderek daha fazla ilişkilendirilmesiyle yeni bir dönüşüm sürecine girmiştir. Artık halk dansları ulusal kimliğin temsili ya da kurumsal disiplinin bir ürünü olmaktan sıyrılarak, küresel ölçekte geniş kitlelere hitap eden, tüketilebilir görsel ve işitsel ürün olarak yeniden konumlanmaktadır.

Bu bağlamda 2000 sonrası dönem halk danslarının sahneleme estetiğinde 'post-folklorik' olarak adlandırılabilen yeni evreye işaret etmektedir. Bu evrede halk dansları hareket repertuarı özgün bağlamından kopararak farklı dans türleri, sahne teknolojileri ve anlatı biçimleriyle eklektik bir şekilde birleştirilmiştir.

Büyük prodüksiyonlar, televizyon programları ve uluslararası turneler aracılığıyla aktif olan bu form halk danslarını kültür endüstrisinin bir parçası haline getirmiştir. Böylece beden, disipline edilmiş ve kalıplaştırılmış bir yapı olmakla birlikte aynı zamanda dikkat çekme, etkileme ve tüketim değeri üretme amacıyla yeniden kurgulanan bir performans aracına dönüşmektedir. Bu dönüşüm post-folklorik sahneleme estetiğinin ve kültür endüstrisiyle kurulan ilişkinin temelini oluşturmaktadır.

2000'li yıllarla birlikte halk danslarının pratiklerinde belirginleşen dönüşüm, geleneksel hareket repertuarının farklı dans disiplinleriyle eklemlendiği yeni bir estetik anlayışı görünür kılmıştır (Kemaloğlu, 2012). Bu süreçte halk dansları repertuarının kendi bağlamsal bütünlüğü içerisinde korunmasından ziyade farklı teknik ve stilistik unsurlarla yeniden kurgulandığı profesyonel bir sahne dili ortaya çıkmıştır. Özellikle 'Riverdance' gösterisinin küresel ölçekte elde ettiği başarı, bu tür hibrit sahneleme modellerinin yaygınlaşmasında önemli bir referans noktası oluşturmıştır.

Türkiye'de ise bu eğilim; 'Sultan of The Dance' projesiyle görünürlük kazanmış ve halk danslarının uluslararası arenaya girebilen bir gösteri formuna dönüşmesinde etkili olmuştur. Görsel odaklı ve yüksek performans talep eden bu sahne anlayışı bedenin teknik kapasitesini ve temsil ettiği kültürel anlatıyı dönüştürerek

çoğulcu bir ifadeye yönelmiştir. Bu yönelim içerisinde dramaturjik yapı; ulus-devlet düşüncesinin homojen kimlik kurgusundan uzaklaşarak küresel çapta karşılık bulan anlatılara dönüşmüştür.¹⁰

Belirli tarihe ya da yerel bağlama referans vermekten çok, evrensel temalara ve ortak insanlık değerlerine odaklanan bir anlatı tercih edilmiştir. Bu bağlamda sahne, tekil bir ulusal beden temsili yerine farklı kültürel yapıların bir arada sunulduğu bir çeşitlilik söylemini öne çıkarmaktadır.

Bu yeni sahneleme anlayışında geleneksel hareket malzemesi, klasik bale ve modern dans teknikleriyle işlenerek stilize edilir. Maurice Bejart ve Isadora Duncan gibi isimlerin temsil ettiği farklı estetik yaklaşımlar bu melez yapının hareket dağarcığını genişleten referanslar arasında yer almaktadır. Böylece ortaya çıkan koreografik dil, tek bir geleneğe bağlı kalmayan aksine farklı disiplinlerin teknik ve estetik ilkelerini bir araya getiren çok nitelikli bir yapı sergiler.¹¹

Koreografik yapı içinde farklı yörelere ait dans hareketleri belirgin sınırları korumaksızın ardılık ya da eşzamanlı biçimlerde sahnelenir. Böyleciye izleyiciye çeşitlilik, zenginlik ve birlik duygusunu aynı anda ileten bir görsel bütünlük oluşturulur. Bu bütünlük gösterinin farklı kültürel arka planlarından gelen izleyiciler tarafından kolaylıkla okunabilmesini sağlamaktadır. Bu noktada söz konusu temsil stratejisinin hareket dağarcığıyla sınırlı kalmadığı; kostüm tasarımı, sahne teknolojileri ve ışık düzeni gibi unsurların ortaklığıyla bütüncül bir estetik görünüm oluşturulduğu görülmektedir.

Dans tarihi araştırmacısı Berna Kurt'un da ifade ettiği gibi; stilize kostümler, koreografik araçlar ve gelişmiş sahneleme teknikleri kullanımıyla inşa edilen bu yapı, 'kültürel miras' ya da 'kültürel mozaik' söylemlerinin sahnede benzer biçimlerde yeniden üretildiğini göstermektedir.¹²

Beden bilgisi açısından değerlendirildiğinde 2000 yılı sonrası bu dönüşüm; doğal ortamında ve deneyimsel olarak aktarılan hareket hafızasının disipline edilmiş teknik sistemler aracılığıyla yeniden yapılandırılması anlamına gelir. Beden belirli bir yöresel tavrın taşıyıcısı olmaktan çıkar; farklı teknik kodları içselleştiren, esnek ve çok yönlü bir performans aracına dönüşür.

¹⁰ Kemaloğlu, 2012, 137.

¹¹ Kemaloğlu, 2012, 100.

¹² Kemaloğlu, 2012, 100.

Bu süreçte yerel hareket pratiklerinin kendine özgün gerilimleri ve farklılıkları daha akıcı ve uyumlu bir görsel dile dönüştürülerek yeniden düzenlenir. Bu durum dansçının bedeninde hem yerel hem de küresel referansların eşzamanlı olarak var olduğu çok boyutlu bir beden bilgisi üretimini mümkün kılar. Dolayısıyla melez sahneleme pratikleri halk danslarının estetik sınırlarını genişletirken bedenin de küresel ölçekte yeniden tanımlanan bir ifade alanı içinde konumlanmasına yol açar.

Disiplinlerarası etkileşimler halk danslarını yeniden yorumlama imkânı sunarken aynı zamanda hareketin kültürel bağlamından koparak estetik bir tüketim nesnesine dönüşme riskini de beraberinde getirmektedir (Desmond, 1997).

Küresel endüstrinin ihtişam ve hız taleplerine göre yeniden şekillenen bu konumlanma farklı ekollerden beslenen, evrensel ve çok dilli bir hareket repertuarının icracısı konumuna gelmektedir. Bir diğer ifadeyle bedenin sahne üzerindeki varlığı yeni bir estetik ve ekonomik çerçeve içinde yeniden tanımlanır.

1.5 Araştırmacı-Deneysel Yaklaşımlar (Dramatik Sahneleme Modeli)

Türkiye’de halk danslarının sahnelenme serüveninde devlet merkezli temsil anlayışından ve ticari mega prodüksiyonların kültür endüstrisi odaklı estetiğinden ayrılan deneysel bir kategori mevcuttur. Halk dansları çalışmalarının bir bağlamda görece daha idealist olması ve maddi bir beklentinin olmayışı, diğer bir bağlamda ise ticarileşmesi ve piyasa hakimiyetinin bu alanı dönüştürmesi, o dönemin topluluklarının piyasadan ne denli bağımsız olduğunu kanıtlamaktadır (Kızmaz, 2013).

Üniversite temelli bağımsız toplulukların öncülük ettiği bu deneysel arayışların en dikkat çeken sanatsal üretimlerinden biri, BÜFK’ ün halk dansları malzemesini bir dans tiyatrosu formunda işlediği Dağlarda Kar Sesi adlı öncü çalışması olmuştur. Sivil ve bağımsız kitlelerin açtığı bu yenilikçi yol, ilerleyen yıllarda devlet kurumları ve özel sahnelerde de karşılık bulmuştur. 1993 yılında Devlet Balesi bünyesinde kurulan Modern Dans Topluluğu ve Beyhan Murphy’nin Seyahatname ile Afife eserleri bu çağdaş arayışların kurumsal yansımalarıdır. 2000’li yıllarla birlikte bu girişimler hem bağımsız hem de devlet çatısı altında çeşitlenmiştir. 2003 yılında Geyvan McMillen’in kurduğu CRR Dans Tiyatrosu ve ardından bağımsız İstanbul Dans Tiyatrosu ile 2004 yılında İhsan Bengier öncülüğünde Devlet Opera Balesi bünyesinde hayata geçen Birim Dans Tiyatrosu, geleneksel ile çağdaş olanın kesiştiği yeni nesil dans tiyatrosu oluşumları olarak bu kategoriyi zenginleştirmiştir (Ünlü, 2009).

Bu kategori halk danslarını korunması gereken bir nesne veya stilize edilecek bir patternin sınırlarına hapsedmeyip, çağdaş sanatın ve dans tiyatrosunun bir hammadde olarak ele alan yaklaşımları kapsamaktadır. Bu evrede koreografik yaklaşım dansın anlam üretme kapasitesine, bedensel deneyime ve dramaturjik bağlama odaklanır.

Bu durum sahnede görülen hareketin niceliksel çoğaltımından ziyade niteliksel derinleşmesini önceleyen bir estetik anlayışın gelişmesine zemin hazırlamıştır. Bir diğer deyişle ‘geleneksel malzemeden hareketle özgün ya da çağdaş bir yorum geliştirme çabası’ içerisinde hareketin sınırları genişletilmiştir (Kemaloğlu, 2012, s. 122). Bu yaklaşım, basit bir estetik arayış değil, aynı zamanda halkoyunları paradigmasını sorgulayan entelektüel bir duruş olarak değerlendirilmelidir.

1.5.1 Dans Tiyatrosu Kategorisinin İnşası

Deneysel yönelimin taşıyıcıları, büyük ölçüde piyasa dinamiklerinin belirleyiciliğinden uzak konumlanan üniversite temelli oluşumlar olmuştur. 1970’lerin ortalarından itibaren Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (BÜFK) ve Dostlar-HASAD topluluğu gibi yapılar yerleşik sahneleme kalıplarını yeniden üretmek yerine bu kalıpları sorgulayan ve dönüştüren uygulamalara yönelmiştir (Kızmaz, 2015).

Üniversite ortamının sağladığı araştıran ve eleştiren düşünce zemini, bu toplulukların gelenek ile kurduğu ilişkiyi daha sorgulayıcı bir alana taşımıştır. Bu çerçevede geliştirilen çalışmalar, tarihsel malzemeyi güncel bağlama uyarlama çabasıyla sınırlı kalmamış, aksine geçmiş ile şimdi arasındaki ilişkiyi yeniden kurmaya yönelik özgün bir ifade dili oluşturmayı hedeflemiştir (Kemaloğlu, 2012).

Dönemin yaygın ‘statik’ folklor anlayışı halk kültürü unsurlarına değişime kapalı birer ‘müze malzemesi’ gözüyle bakarken, BÜFK çevresindeki öğrenciler ve araştırmacılar halk danslarının bilimsel olarak ancak ‘dinamik folklor anlayışı’ ile ele alınabileceği savunmuşlardır (Küçüksezer, 1975, s. 10). Bu dinamik yaklaşımı benimseyen BÜFK öğrencileri halk danslarını günün toplumsal koşullarıyla yeniden üretilmesi ve yorumlanması gereken yaşayan kültür öğeleri olarak görmüşlerdir.

Kulübe göre dinamik folklorcuların görevi bu birikimi incelemek, gerekli kaynaklarla katkıda bulunmak ve mevcut çelişkilerin ışığında yeniden yorumlamaktır. Öğrenciler savundukları bu dinamik yaklaşımın sahnedeki estetik ve dramaturjik karşılığını da geliştirmek için oyunların belirli bir konu etrafında şekillenmesi gerektiğini öne sürmüşlerdir.

Folklorla Doğru dergisinin 1980 yılındaki 51. sayısında kulübün geliştirdiği bu sahneleme formülüne bakıldığında ‘Halk dansları bugünkü biçimleriyle a da kendine özgü renk ve yapısal özelliklerini yok etmeyen koreografik düzenlemeler yapılarak bir anlatım biçimi/bir metin çerçevesinde (sunuş) sergilenmelidirler.’ düşüncesiyle teorize edilmiştir (Günlük, 1980). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere BÜFK, halk danslarını birbirinden kopuk hareket pratiklerinin art arda dizildiği bir seyirlik olmaktan çıkarmış, yaşamın dinamik öğelerinden beslenen sınıfsal ve toplumsal meseleleri dert edinen bir metin çerçevesi yaratmıştır.

Böylece teatral-dramaturjik bir anlatıyı yapaylıktan uzak bir sahne estetiğiyle yeniden inşa etmenin ilk öncüleri olmuşlardır. ‘Metin, yaşamın herhangi bir ögesini konu alabilmektedir. Önemle üzerinde durulması gereken nokta ise metinle danslar arasında doğal bir uyum sağlamak ve yapaylıktan kaçınmaktır.’¹³ Söz konusu yönelim geçmişin biçimsel kalıplarının güncel içeriklerle doldurulması yönündeki indirgemeci anlayışa karşı çıkarak hem formun hem de içeriğin birlikte dönüştürüldüğü bir üretim alanını beraberinde getirmiştir.

Cemal Küçüksezer’ in de belirttiği üzere bu tür sahnelemelerde dans ve müzik, geleneksel tiyatro öğelerinden yararlanılarak gerçekçi bir yapı halinde sunulmaktadır. Öte yandan icralarda geleneksel özelliklere bağlılık ve özgünlüğü koruma eğilimi devam etmektedir. Orijinal forma sadık kalma çabasının yanı sıra, performanslarda görsel açıdan renkli ve dikkat çekici kılınması yönündeki yaklaşım da devam etmektedir.¹⁴

Koreografik süreç, hâlihazırda hareket kalıplarının düzenlenmesi olmaktan çıkarak araştırma, çözümleme ve yeniden kurma aşamalarını içeren yaratıcı bir süreç girilir. Bu durum dansçının rolünü de yeniden tanımlamaktadır. Dansçı hem bir uygulayıcı hem de anlam üretip beden bilgisini yeniden yapılandıran aktif bir özne haline gelmiştir.

Üniversite temelli deneysel arayışların sahne pratiğine yansıyan en somut örneklerinden biri, 1970’li yılların ortasında kurulann HASAD oluşumudur. Dönemin yerleşik estetik anlayışına eleştirel bir müdahale getiren bu topluluk, 1976 yılında ‘Dostlar Tiyatrosu’¹⁵ bünyesinde kurulmuştur. Mehmet Akan’ın öncülüğünde

¹³ Günlük, 1980, 64.

¹⁴ Küçüksezer, 1975, 11.

¹⁵ 1969 yılında Genco Erkal tarafından kurulan topluluk, ilerici-toplumcu sanat doğrultusunda benimsediği ilkelerle araştırma, deneme ve yaratma eylemi içerisinde halen faaliyetini devam ettirmektedir. Koro çalışmaları, amatör işçi tiyatrosu grubu, çağdaş halk dansları grubu gibi yan

şekillenen bu topluluk dönemin ilerici ve eleştirel sanat çevreleriyle ilişkili çok disiplinli bir üretim alanı olarak konumlanmıştır. Genco Erkal, Arif Erkin, Bilgesu Erenus ve Levent Yılmaz gibi isimlerin katkıları, topluluğun dramaturjik ve estetik yönelimini belirleyen önemli unsurlar arasında yer almıştır (Kızmaz, 2015).

Mehmet Akan'ın belirttiği gibi HASAD, halk danslarının özgünlüğünü koruma adına durağanlaştırılarak işlevsizleştirilmesine karşı bir tutum geliştirmiş; bunun yerine çağın toplumsal ve kültürel gereksinimlerine yanıt verebilecek çağdaş bir dans anlayışı oluşturmayı temel ilke olarak benimsemiştir (Kızmaz, 2013, s. 110). Bu yaklaşım doğrultusunda topluluk, halk dansları hareket repertuarını modern dans teknikleri ve teatral anlatım biçimleriyle ilişkilendirerek yeni bir sahne dili oluşturmuştur.

Bu yönüyle topluluk tiyatro, pantomim ve müziğin bileşenlerinden oluşan çağdaş temalara sahip politik bir dans tiyatrosu olarak bu anlayıştaki ilk çalışmaları gerçekleştirmiştir (Kızmaz, 2015).

Bu çalışmaların en önemli özelliği 'klasik baleyi kullanmadan...' halk danslarının kendi iç dinamiklerinden yeni bir üretim çıkarma çabası olmuştur (Kemaloğlu, 2012, s. 127). Topluluk yeni bir estetiğe varmak için klasik bale eğitimi yerine jimnastik ve mim eğitimi verilmiştir.¹⁶ Bu bağlamda HASAD, farklı disiplinleri bütünlükten, güncel ve eleştirel temaları işleyen bir dans tiyatrosu pratiği geliştirmiştir.

Söz konusu pratikler Türkiye'de halk danslarında daha önce denenmemiş politik ve sınıfsal içeriklere sahipti. Bu anlayışın bir sonucu olarak ortaya koydukları eserler, insan emeğinin ve sınıf mücadelesinin dans sanatıyla işlenmiş en yetkin örnekler olarak halk dansları tarihindeki yerini almıştır (Kızmaz, 2015). Bu yönüyle Türkiye'de halk danslarının çağdaş sahne sanatlarıyla kesiştiği özgün bir model ortaya koyduğu söylenebilir.

BÜFK üyesi Taner Kolçak'ın değerlendirmelerine göre; 1980'li yıllar da kulüp üyeleri HASAD'ın halk dansları malzemesinden hareketle dans tiyatrosu formunda bir sahne üretme yaklaşımından etkilenmiştir. Bu etkileşim, iki yapının da dönemin baskın sahneleme anlayışına eleştirel bir mesafe getirmesinde belirleyici olmuştur (Kemaloğlu, 2012).

kuruluşlarla bir kültür ve eğitim merkezi niteliğini kazanmıştır. 'Dostlar Tiyatrosu', <https://www.dostlartiyatrosu.com/tyatro.html> (Erişim tarihi: 30.04.2026)

¹⁶ Kemaloğlu, 2012, 128.

Dolayısıyla üniversite toplulukları tarafından geliştirilen bu yaklaşım, halk danslarının sahne üzerindeki varlığının estetik ve kuramsal düzeyde yeniden tanımlayan bir kırılma noktası olarak değerlendirilebilir. Bu kırılma, geleneksel olan ile çağdaş olan arasındaki ilişkinin yerleşik bir aktarım modeli değil, dinamik ve sürekli yeniden kurulan bir etkileşim alanı olarak ele alınmasını mümkün kılmaktadır.

Moiseyev veya DHDT modellerinde beden bilgisi kurumsal bir dayatmayla batılı bale disipliniyle şekillenirken; HASAD, bedenin kendi tarihsel bilgisini hareketin ana kaynağı yapmıştır. Çağdaş koreografinin üretim mekanizması dansın dışardan bir formla değiştirilmesi düşüncesinden uzakta, içeriden dışarıya doğru üreten bir sistem olarak çalışmaktadır.

Sonuç olarak, araştırmacı ve deneysel yaklaşımlar halk danslarını otantiklik tartışmalarının kısıtlayıcı çerçevesinden çıkararak onları yaşayan, dönüşen ve çağdaş sahne sanatları disiplinleriyle etkileşime giren çok yönlü bir malzeme olarak konumlandırmıştır. Bu çalışmalarda halk dansları geçmişin bir tekrarı olmaktan çıkıp, bugünün seyircisiyle duygusal bağ kurabilen sanatsal bir forma evrilmektedir. Böylece dans biçimsel mükemmelliği hedefleyen sahneleme anlayışından ayrılarak özündeki çatışmayı, ritüeli ve insan hikâyesini sahneye taşımayı amaçlamıştır.

Nitekim halk dansları ile çağdaş yaklaşımları sentezleyen yeni bir estetik dilin öncüleri olmuşlardır. Sahneleme, bu doğrultuda hareketin temsil edildiği bir alan olmanın ötesine geçerek beden bilgisinin yeniden düşünülüp üretildiği bir araştırma alanı haline gelmiştir.

Böylelikle halk dansları ne yalnızca korunması gereken bir miras, ne de serbestçe dönüştürülebilecek bir estetik malzeme olarak görülür. Aksine bedenin düşünme hatırlama ve üretme kapasitesini açığa çıkaran bir bilgi alanı olarak yeniden konumlandırılmıştır.

1.6 Estetik Kategoriler Bağlamında Beden Bilgisi

Türkiye’de halk danslarının sahneleme serüveni, hem estetik tercihlerin ya da sahneleme tekniklerinin değişimi olarak hem de bedenin nasıl algılandığı, biçimlendirildiği ve kullanıldığına ilişkin köklü bir dönüşüm süreci olarak okunmalıdır.

İlk derlemelerde yerel ve akışkan bir deneyim alanı olarak var olan beden; ulus devlet inşasıyla birlikte disipline edilmiş, halkevleri döneminde kolektif bir temsil formuna dönüştürülmüş, kurumsallaşma evresinde ise standartlaştırılmış ve belirli

form kalıpları içine yerleştirilmiştir. 2000 yılı sonrası süreçte ise bu beden küresel kültür endüstrisinin talepleri doğrultusunda yeniden biçimlendirilerek görsellik, hız ve performans odaklı bir gösteri unsuruna evrilmiştir.

Bu tarihsel hat, beden her dönemin ideolojik, estetik ve kültürel kodlarını taşıyan bir bilgi alanı olarak işlev gördüğünün ortaya koymaktadır. Sahneleme pratikleri değiştikçe bedenin hareket üretme biçimleri, mekânla kurduğu ilişki, ritim algısı ve ifade kapasitesi de değişmektedir. Dolayısıyla ‘nasıl hareket edildiği’ sorusu, ‘nasıl bilindiği’ sorusuyla doğrudan örtüşmektedir.

Bu noktada ‘beden bilgisi’ kavramı, halk danslarının sahneleme süreçlerinde yaşanan dönüşümü anlamlandırmak için önemli bir kuramsal araç olarak ortaya çıkar. Beden bilgisi, dansın fiziksel bir eylem olmanın ötesinde; algısal, duygusal, kültürel ve ilişkisel boyutları içeren bütüncül bir bilme biçimi olduğunu kabul eder (Blacking, 1983).

Bu bilgi türü sözel olarak ifade edilmekten ziyade bedenin hareket içindeki deneyimi aracılığıyla ortaya çıkar ve aktarılır. Dolayısıyla halk danslarında hareket belirli dizilerin tekrarı dışında, belirli bir yaşam biçimini ve toplumsal ilişkinin bedende pratikleşmiş halidir. Başka bir deyişle sahneleme estetiği ile beden arasındaki ilişki dansın pedagojik, performatif ve anlam üretici boyutlarını belirleyen temel bir eksen oluşturmaktadır.

Tablo 1

1925-1950 Beden Bilgisi İlişkisi

Estetik ve Bedensel Çözümleme	
Temel Yönelim	Ulusal kimlik inşası ve bedenin ideolojik yapılanması
İçerik/Yapısal Özellikler	Derleme, arşivleme ve standartlaştırma çalışmaları ve ‘Milli Dans’ yaratımı Halkevlerinin merkezi rolü
Beden Bilgisi Perspektifi	Tartışma konusu değildir Beden; bilen değil, bilgiyi taşıyan
Hareket Perspektifi	Hareket; sınıflandırılabilir ve aktarılabilir bir kültürel veri

Bu dönemde yürütülen faaliyetler bedeni askıya alarak hareketi yerel bağlamından koparır. Böylece dansın anlamı onu icra eden bedenin yaşantısından değil, dışsal bir gözlemcinin tanımlama ve kodlama süreçlerinden üretilir/etik bakış açısı.

Tablo 2

1950-1975 Beden Bilgisi İlişkisi

Estetik ve Bedensel Çözümleme	
Temel Yönelim	Popülerleşme ve bedenin seyirlik hale gelmesi
İçerik/Yapısal Özellikler	Sivil Dernekler ve üniversite toplulukları İç turizm etkisi ve yeni seyirci profili Festivaller ve Yarışmalar
Beden Bilgisi Perspektifi	Beden bilgisi sadeleşir; hareket görsel etki ve temsil değeri üzerinden anlam kazanır Beden; izleyiciye yönelen bir sunum aracı (kurmaca beden)
Hareket Perspektifi	Hareket; seyirlik gösteri ögesi

1950 sonrası halk dansları sahnesinde beden, artık bir topluluğun doğal uzantısı değil, belirli bir estetik beklentiye göre kurgulanan bir performans öznesidir. Bir önceki dönemde beden bilgisi ‘nasıl yapılacağı’ ile ilgili iken, bu dönemde ‘nasıl görüneceği’ ve ‘nasıl etki yaratacağı’ ile de ilgilidir.

Tablo 3*1975-2000 Beden Bilgisi İlişkisi*

Estetik ve Bedensel Çözümleme	
Temel Yönelim	Disiplin ve teknik kapasitenin artması Bedenin standardizasyonu
İçerik/Yapısal Analiz	DHDT ve bale etkisi Yarışma kriterleri Senkronizasyon ve geometrik sahne düzeni
Beden Bilgisi Perspektifi	Beden; disipline edilir ve denetlenir, bireysel deneyim geri plandadır, form bilgisi öne çıkar (mekanik beden)
Hareket Perspektifi	Hareketin temel işlevi; Form / Desen üretmek

Sahneleme pratiklerinin daha sistematik ve denetimli bir yapıya dönüşmesiyle birlikte dansçıdan beklenen hareketi yorumlaması değil, önceden belirlenmiş bir düzen içerisinde hatasız bir şekilde icra etmesidir. Bu durum beden bilgisinin niteliğinde önemli bir kırılmaya işaret etmekte ve bedeni kusursuz bir icracı haline getirmektedir.

Tablo 4*2000 yılı sonrası Beden Bilgisi İlişkisi*

Estetik ve Bedensel Çözümleme	
Temel Yönelim	Küreselleşme ve bedenin yeniden üretimi
İçerik/Yapısal Analiz	Mega prodüksiyonlar Disiplinlerarası birleşim ve stilizasyon Yüksek performans üretimi ve görsellik
Beden Bilgisi Perspektifi	Kültür endüstrisi estetiği ve küresel rekabet içinde yeniden biçimlenir (sipariş beden)
Hareket Perspektifi	Hareket; geçişken/hibrid performans dili

Post-folklorik sahneleme dönemine bakıldığında ‘her şey mümkün’ ama aynı zamanda ‘her şey yüzeysel’ olabilmektedir. Bu sahneleme estetiği üretimde yerel beden bilgisinden kopmuş, estetik tüketim anlayışının taleplerine göre sürekli yeniden biçimlenmiştir.

Tablo 5

Araştırmacı-Deneysel Yaklaşımlar Beden Bilgisi İlişkisi

Estetik ve Bedensel Çözümleme	
Temel Yönelim	Dramatik olan üzerinden kurgu Halk danslarını dönüştürme düşüncesi Beden üzerine düşünceler
İçerik/Yapısal Analiz	Üniversite toplulukları Kurumsal dans tiyatrosu toplulukları ve çalışmaları Disiplinlerarası yaklaşımlar
Beden Bilgisi Perspektifi	Beden bilgisi keşfedilir ve beden irade sahibidir (yaratıcı beden)
Hareket Perspektifi	Hareket; anlama ve anlatma aracı

Gelenek, ilk kez bu dönemde ‘yeniden yorumlanabilen bir birikim’ olarak değerlendirilirken, beden ise sahneleme düşüncesi altında ilk kez ‘aktif bir üretici’ olarak tanımlanmaktadır.

Tüm bu tarihsel süreç ve estetik anlayışı, beden bilgisi alanlarını ayrı ayrı ya da birlikte dönüştüren bir etkiye sahiptir. Adrienne Kaeppler’in de ifadesiyle hareketin standartlaştırılması, doğaçlama ve bağlamsal üretim olanakları sınırlandırılırken bedenin bilgi üretme kapasitesini de belirli normlar çerçevesinde yeniden şekillendirir (Kaeppler, 2001).

Örneğin yerel ortamındaki bir zeybek icrasında beden o yörenin sosyal yapısını, bireysel ifadeyi ve belki de köy içerisindeki statüleri yansıtan bir

sosyokültürel bilgi kapasitesine sahiptir. Ancak dans bir sahne stiline dönüştürüldüğünde beden bu yerel bilginin bir kısmını geride bırakır. Yerel icranın özgün asimetrisi ve kişisel esneklikleri, sahne estetiğinin disiplini altında simetrik bir forma bürünür. Rastgele ya da hissi olarak ayarlanan diz açıları ve kol pozisyonları, yerinin ölçülebilir, hatasız ve standart bir düzenlemeye bırakır.

Yine yerel ortamındaki zeybek dansı ele alındığında beden çoğu zaman bir hikâyeyi anlatmakta ya da toplumun o anki ritüelini yaşamaktadır. Ancak sahneleme sürecine girdiğinde ya da belirli kriterlere göre organize edilmiş halk oyunları yarışmalarına taşındığında bedenin kendisi bir bilgi aktarıcı olmaktan çıkıp görsel bir formun, geometrik bir düzenin nesnesi haline gelir. Bu da bedenin taşıdığı bilginin geleneksel ve bireysel olandan, popüler veya batılı sahne özelliklerinin standartlaştırılmış gösteri kodlarına doğru daraldığını/şekil değiştirdiğini gösterir.

Bu süreçte beden, yerel ortamındaki kalıpları yeni bir sahne pratiğine dönüştürme becerisi kazanır. Dolayısıyla sahneleme pratikleri beden bilgisinin kaybı ya da bastırılması değil, onun farklı düzlemde yeniden kurulması olarak ele alınmalıdır.

Tüm bu tarihsel süreç içerisindeki ana akım çalışmalardan ayrışan deneysel çalışmalar incelendiğinde ise mevcut hareket repertuvarının biçimsel bir malzeme olarak kullanılması yerine, onun taşıdığı beden bilgisi dinamiklerinin farkına varılması ve bu bilginin koreografik üretim süreçlerine dâhil edilmesinin hedeflendiği görülmektedir.

Bu yaklaşım halk danslarının yeniden üretme biçimlerine farklı bir perspektif sunmuştur. Böylece koreografi dışsal bir düzenleme tekniği olmaktan çıkarak bedende örtük olanı açığa çıkardığı ve yeniden yapılandığı bir araştırma alanına dönüşür.

Bir sonraki bölümde ele alınacak beden bilgisi kavramı teorik bir açılımın yanında bu bölümde incelenen tarihsel ve estetik dönüşümlerin beden üzerindeki karşılıklarını anlamaya yönelik disiplinlerarası bir okuma zemini sunmaktadır. Hareket yalnızca korunması gereken değişmez bir folklorik form değil, bedenin düşünsel, duyumsal ve yapısal olarak yeniden işlediği üretken bir hareket sistemi olarak ele alınmaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

BEDEN BİLGİSİNİN DİSİPLİNLER ARASI NİTELİĞİ

Bu bölümde, beden bilgisinin tek bir kuramsal çerçeveye açıklanamayacak kadar çok nitelikli bir olgu olduğu farklı disiplinler aracılığıyla ele alınacaktır. Beden bilgisinin dönüşümü, bu dönüşümün üretildiği kuramsal zeminlerin birlikte düşünülmesiyle açıklanabilir. Beden, biyolojik bir varlık ya da hareketin taşıyıcısı olan pasif bir araç olarak görülmekten ziyade; algılayan, anlamlandıran, hatırlayan ve üreten bir özne olarak ele alınmaktadır. Amaç, hareketin kültürel, algısal, ilişkisel ve estetik boyutları içeren bir bilgi üretim süreci olduğunu ortaya koymaktır.

Söz konusu yaklaşım, hareketi kalıplaşmış formların tekrarı olarak değil, her icrada yeniden kurulan bir anlam üretim süreci olarak değerlendirmeyi gerektirir. Dolayısıyla beden bilgisi, geçmişten aktarılan bilginin korunmasının ötesinde yeni bağlamlarda yeniden yapılandırılan ve dönüşen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Bu dönüşümün nasıl gerçekleştiğini kavrayabilmek için, beden ve hareketin farklı disiplinlerde nasıl kuramsallaştığına bakmak kaçınılmazdır.

Böylelikle ikinci bölüm, bedeninin tarihsel olarak nasıl ihmal edildiğini ve sonrasında nasıl kuramsal bir odak haline geldiğini tartışmaya açacaktır. Antropoloji, fenomenoloji, etnografi ile performans ve koreografik yaklaşımlar beden bilgisi üzerinden ele alınacaktır. Antropoloji, beden bilgisini kültürel pratikler içinde şekillenen bir yapı olarak değerlendirirken; fenomenoloji, hareketi düşünce öncesi bir deneyim ve bilme biçimi olarak temellendirir. Etnografik yaklaşım, bu bilginin bağlamsal ve deneyimsel boyutlarını görünür kılar. Performans ve koreografi kuramları ise beden bilgisinin sahne üzerinde nasıl yeniden üretildiğini ve estetik bir düzene dönüştürüldüğünü analiz eder.

Çalışmamızda ele aldığımız disiplinlerarası okuma, araştırmanın odak noktası olan beden bilgisi kavramını yalnızca kuramsal olarak derinleştirmekle kalmaz, aynı zamanda hareketin nasıl üretildiği, aktarıldığı ve dönüştürüldüğü sorularına yanıt vermeyi amaçlar. Böylece beden bilgisi hem bireysel deneyimin hem de kültürel ve estetik üretimin merkezinde yer alan dinamik bir süreç olarak yeniden tanımlanır.

2.1 Bedenin Kuramsal Olarak İkincilleştirilmesi

İnsan hareketi; kültürel, yaratıcı ve bilişsel yönleri iç içe geçmiş bir anlam üretim aracıdır. Bu nedenle dans, ritüel, spor ve gündelik pratikler sadece fiziksel değil, kültürel olarak şekillenmiş bilgi ve ifade biçimleridir (Mauss, 1973).

Söz konusu perspektiften bakıldığında hareket, sözel dile indirgenemeyen ancak kendine özgü göstergeler sistemi aracılığıyla anlam kuran, insana özgü bir ifade alanı olarak değerlendirilmektedir. Bedensel eylemin ifade gücü bu denli yüksek olmasına rağmen sosyal bilimler, uzun süre bedeni ve bedensel eylemi kuramsal analizlerin dışında bırakmıştır.

Bu durum büyük ölçüde batı düşünce geleneğinde kökleşmiş olan düalist insan anlayışı ile ilgilidir. Özellikle Platonik-Kartezyen öğretinin ürettiği zihin-beden karşıtlığı bilgiyi zihinsel, soyut ve dilsel süreçlerle özdeşleştirirken; bedeni duyuşsal, irrasyonel ve ikincil bir düzleme yerleştirmiştir (Shilling, 1993). Bu ayrım sosyal teoride eylemin bedensel boyutunun göz ardı edilmesine yol açmış, insan davranışı çoğunlukla bilişsel ve dilsel çevreler üzerinden açıklanmıştır.

Bahsedilen epistemolojik yönelim, özellikle Darwin¹⁷ sonrası süreçte bedenin kültürel bir üretim alanı olarak değil, daha çok doğal ve hatta hayvansal bir kalıntı olarak değerlendirilmesiyle de pekiştirilmiştir (Farnell B. M., 1999). Böylece sosyal bilimler anlam üretimini büyük ölçüde sözel ve yazılı göstergeler üzerinden tanımlamış, bedensel pratikler ve sözsüz ifade biçimleri ikincil hatta değersiz görülmüştür.

Bedeni merkeze almayan bu kuramsal refleks, sadece bir ihmalle sınırlı kalmamış; kavramsal bir hiyerarşiyi de beraberinde getirmiştir. ‘Sözsüz’ olarak adlandırılan alan, dilin ve aklın yokluğu üzerinden tanımlanarak epistemolojik olarak alt bir kategoriye itilmiştir. Buna karşı gelen bazı yaklaşımlar ise bedeni bu kez romantize ederek onu dil öncesi, saf ve bozulmamış bir alan olarak yüceltmıştır. Ancak bu yaklaşım da temelde aynı düalist yapıyı tersinden yeniden üretmiştir (Farnell B. M., 1994).

Öte yandan bedenin sosyal bilimlerde geri planda kalmasının bir diğer nedeni ise biyolojik indirgemeye karşı geliştirilen eleştirel tutumlardır (Shilling, 1993).

¹⁷ Darwin’in evrim teorisi canlı türlerinin doğal seçim yoluyla ortak bir atadan türeyerek çeşitlendiğini ve bu sürecin sadece fiziksel yapıyı değil aynı zamanda temel ifade biçimlerini de biyolojik bir miras olarak şekillendirdiğini savunur. Bu bakış açısı bedensel pratiklerin kültürel birer inşa alanı olmaktan ziyade hayvansal geçmişin birer kalıntısı olarak görülmesine zemin hazırlanmıştır.

Bedeni merkeze alan açıklamaların cinsiyetçi ve ırkçı varsayımları meşrulaştırma riski taşıdığı düşüncesi, sosyal bilimlerin bilinçli biçimde bedensiz bir söylem kurmasına yol açmıştır. Ancak bu durum zihin-beden ayrımını yeniden üretmiştir. Sosyal bilimler zihni bedenden kopararak özerkleştirirken, biyolojik yaklaşımlar ise bedeni belirleyici unsur olarak konumlandırmıştır (Freund, 1988).

Bedenin sosyal ve kültürel kuramda uzun süre geri planda kalmasının ardından özellikle geç kapitalizm bağlamında bedenin yeniden kuramsal ilginin merkezine yerleştiği görülmektedir. Sosyoloji ve sosyal teori alanlarındaki küresel ölçekli çalışmalarıyla bilinen İngiliz sosyolog Bryan Stanley Turner'e göre bu dönüşüm, akademik bir yönelim değişikliği ile beraber bedenin çağdaş toplumlarda kimlik, iktidar ve temsil süreçlerinin temel bir bileşeni haline gelmesiyle doğrudan ilişkilidir. Beden artık biyolojik bir varlık olmanın ötesinde; reklam, tüketim, siyaset, sağlık ve kimlik mücadeleleri gibi çok katmanlı süreçlerin birleşiminde yer alan bir anlam üretim alanına dönüşmektedir (Turner, 1996).

Ancak bedene yönelik bu kuramsal ve toplumsal ilginin artışı, beraberinde paradoksal bir sınırlamayı da getirmektedir. Bedenin toplumsal bağlamından koparılıp söyleme dayalı bir kurguya indirgenmesi, maddi gerçekliğinden soyutlanması ve bireyselleştirilmiş bir özne olarak ele alınması onu sosyal etkileşimin dinamik bir bileşeni olmaktan uzaklaştırmaktadır. Bu durum bedeni toplumsal bir süreç olarak kavramak yerine bireysel tepkiler ve ihtiyaçlar düzeyine indirgeyen yaklaşımları yeniden üretmektedir.

Bu kısıtlayıcı yönelimin aksine, bedenin eylemsel ve deneyimsel özünü savunan felsefi perspektife göre insanın varoluşu düşünme eylemine indirgenemeyip dünyayla kurulan en temel bağ olan beden üzerinden şekillenir. 'Düşünüyorum, öyleyse varım' önermesinden önce bireyin dünyaya yönelimi 'yapabilirim' duygusuyla belirir (Purser, 2021, s. 168).

Söz konusu kuramsal tartışmalar içerisinde zihin ile beden arasında kurulan geleneksel ayrımın sorgulanması önemli bir kırılma noktası oluşturmaktadır. Batı düşüncesinde yaygın olan ikili yapı, fenomenolojik yaklaşımlar tarafından eleştirilmiştir. Bu bağlamda fenomenoloji ve varoluşçuluk akımlarının önde gelen savunucularından Fransız filozof Maurice Merleau Ponty, bedeni pasif bir nesne olarak değil, dünyayla ilişki kuran etkin bir özne olarak tanımlar ve 'beden-özne' kavramını öne çıkarır (Ponty, 2002).

Bu anlayış, hareketi fiziksel bir sonuç olmanın dışında varoluşun kurucu bir boyutu olarak değerlendirir. Dans alanındaki pratik arka planı fenomenolojik bir derinlikle birleştiren çağdaş filozof ve dansçı Maxine Sheets-Johnstone ise bu çerçeveyi genişleterek insan deneyimin temelinde ‘hareket ediyorum’ hissinin bulunduğunu vurgular (Sheets-Johnstone, 2011).

Dolayısıyla beden, zihinsel süreçlerin taşıyıcısı olan bir araç olarak görülenin aksine; algılayan, yönelen ve anlam üreten bir varlık olarak ele alınmalıdır. Bu perspektif bedensel deneyimi düşünce öncesi bir bilgi alanı olarak konumlandırarak hareketin anlam kurucu niteliğini görünür kılmaktadır.

Sonuç olarak bedenin sosyal teori içindeki yokluğunun metodolojik bir eksiklik olarak değerlendirilmesi yeterli olmayacaktır. Aynı zamanda batı düşüncesinin epistemolojik ve ideolojik kabullerinin bir sonucu olması da bu eksikliğin bir diğer nedenidir. Bu tarihsel arka plan bedenin bir ‘bilgi üretim alanı’ olarak yeniden düşünülmesini zorunlu kılmakta ve özellikle hareket temelli pratiklerin kuramsal olarak yeniden değerlendirilmesi için temel bir zemin oluşturmaktadır.

2.2 Antropolojik Yaklaşım

Sosyal ve kültürel kuramda bedenin uzun süre ikincil bir konumda ele alınmasının ardından bedeni yeniden düşünülmesi süreci disiplinlerarası bir açılımı da beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda beden, farklı disiplinlerin kesişiminde ele alınan bütüncül bir araştırma alanına dönüşmüştür. Bu dönüşümün en belirgin izlerinden biri ise antropoloji disipliniinde görülmektedir.

Antropoloji, insanı biyolojik, kültürel ve toplumsal boyutlarıyla birlikte ele alan yapısı gereği bedeni hem maddi bir varlık hem de anlam üreten bir pratik alanı olarak kavramaktadır. Ancak disiplinin erken dönemlerinde beden daha çok maskeleye, kostüm, süsleme, dövme vb. dışsal ve betimlenebilir görsel pratikler üzerinden incelenmiştir. Ancak bu yaklaşım zamanla yerini bedenin salt bir biçimde gözlemlenen değil, aynı zamanda deneyimlenen ve toplumsal pratikler içerisinde üretilen bir süreç olarak ele alan çalışmalara bırakmıştır (Farnell B. M., 1999, s. 347).

Antropolojik gözlemlerini sibernetikle sentezleyen epistemolog ve antropolog Gregory Bateson, kültürel antropoloji içerisinde bedeni hayatın ve eylemin diğer tüm alanlarına yayılabilir bir bilgi üretim alanı olarak öne sürmektedir. Ayrıca bellek ve bilgi kavramlarının zihin ile sınırlandırılmayıp, bedensel alışkanlıklar dışında bir şey olamayacağını savunur (Bateson, 1978).

Özellikle kültür, güç ve gündelik yaşam arasındaki ilişkileri inceleyerek beden sosyolojisine öncü katkılar sunan Fransız sosyolog Bourdieu' nun geliştirdiği 'habitus' ve 'hexis' kavramları duruş, yürüyüş ve hareket etme biçimleri gibi bedensel eylemlerin toplumsal olarak öğrenildiğini ve gündelik pratikler içinde yeniden üretildiğini ortaya koyarak bedeni sosyal eylemin merkezine yerleştirmiştir (Bourdieu, 2021).

Benzer şekilde Fransız filozof ve sosyal teorisyen Michel Foucault'nun bedeni iktidar ilişkileri içinde ele alan yaklaşımı, her ne kadar bazı kuramsal sınırlılıklar barındırsa da bedenin disiplin, kontrol ve üretim süreçleriyle olan ilişkisini görünür kılmış ve yeni araştırma alanlarının açılmasına katkı sağlamıştır (Rupp, 1992).

Bu gelişmeler doğrultusunda antropoloji içerisinde beden, artık gözlemlenen bir nesne olmakla birlikte, kültürel anlamların üretildiği, deneyimlendiği ve yeniden kurulduğu dinamik bir alan olarak ele alınmaktadır. Söz konusu anlam üreticiliği dilsel göstergelerle sınırlı olmayan, aksine bedensel, uzamsal ve kinestetik bileşenleri içeren çok yapılı bir süreç olarak kavranmalıdır. Bu bağlamda dilbilimsel antropolojide yaşanan 'performansa yönelim' ile birlikte iletişimin sözel ifadelerden ibaret olmadığı, bunun yanında jestler, bakışlar, duruşlar ve mekânsal yönelimler gibi bedensel unsurların da anlam kurucu bileşenleri olduğu ortaya konmuştur (Farnell B. M., 1999, s. 352).

Bu çerçeve dans eylemi üzerinden düşünüldüğünde dansın estetik hareketler dizisi olmasının dışında eylem işaretleri aracılığıyla anlam kuran somutlaşmış bir iletişim biçimi oluşu açık hale gelmektedir. Dansçı bedeni tıpkı konuşma sırasında kullanılan jestler gibi uzamı düzenler, zamanı yapılandırır ve anlamı beden üzerinden inşa eder.

Ayrıca insan eyleminin bedensel boyutuna ilişkin çalışmalar hareketin tek başına bilişsel bir planın sonucu olmadığını açıklamaktadır. Bilişsel, duyuşsal ve fiziksel süreçlerin bütünleştiği somutlaşmış bir pratik olduğunu göstermektedir. Bu durum hareketin sırf öğrenilen bir teknik olarak kalmayıp kültürel olarak içselleştirilmiş bir bilgi biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Antropolojik çalışmalar geçmiş deneyimlerin zihinsel temsiller aracılığıyla ve aynı zamanda bedensel pratikler ve kinestetik kalıplar yoluyla da taşındığını göstermektedir.¹⁸

¹⁸ Farnell, 1999, 353

Bu düşüncede dans, kültürel hafızanın bedende somutlaştığı bir alan olarak görülebilmektedir. Nitekim insan eylemi, beden aracılığıyla kurulan çok karmaşık bir anlam evrenine işaret ederken dans bu evrenin en görünür ve yoğunlaşmış biçimlerinden birini oluşturmaktadır.

Dilsel olmayan ancak güçlü bir gösterge yapısına sahip olan dans, eylem işaretleri, mekânsal yönelimler ve bedensel hafıza aracılığıyla kültürel anlamların üretildiği ve aktarıldığı bir pratik olarak değerlendirilmektedir. Bu yönüyle dans, beden bilgisinin hem taşıyıcısı hem de yaratım alanı olarak antropolojik analiz için temel bir örnek sunmaktadır.

Özellikle dansçının iç dünyası bu bedensel yaratım sürecinin merkezinde yer alır, ancak bu içsel deneyim sanıldığı gibi bireysel bir alanla sınırlı değildir. Dans aracılığıyla ortaya çıkan duygusal ifade kültürel olarak yapılandırılmış ve paylaşılabılır bir anlam sistemine dayanmaktadır. Müzik ve dansı insan eyleminin ve bedensel deneyimin merkezine yerleştiren İngiliz antropolog ve etnomüzikolog John Blacking, dans eden öznenin içsel yaşantısının sahne üzerinde eyleme dönüştüğü anda kültürel kodlar aracılığıyla biçimlendirildiğini vurgular (Blacking, 1983).

Böyle bir perspektifte dans eden beden; bireysel duyguların dışavurumunu gerçekleştiren bir araç olmanın yanında kolektif olarak paylaşılan ‘duygular repertuarını’ harekete geçiren bir aracı konumundadır.¹⁹ Dolayısıyla sahnedeki her hareket, kişisel bir deneyimin ötesinde kültürel olarak öğrenilmiş ve toplumsal olarak anlamlandırılmış bir duygu bilgisini içermektedir.

Bu durum beden bilgisinin bütüncül yapısını daha görünür kılmaktadır. Dansçının hareketi algısal, duygusal ve kültürel düzeylerin birleşiminde ortaya çıkmaktadır. Beden, hem hissedilen hem de anlamlandıran bir özne olarak işlev görür. Dansçıların farklı ortamlarda, farklı jestler ve duruşlarla yetiştirdiği gerçeği, bağlamından koparılan aynı hareket dizisini yaparken dahi farklı hissetmelerine ve farklı kaslarını kullanmalarına neden olur.²⁰

Nitekim antropolojik perspektiften bakıldığında dansçının iç dünyası kültürel olarak şekillenmiş, bedensel olarak icra edilen ve ilişkisel olarak paylaşılan bir bilgi alanıdır. Bu yaklaşım beden bilgisinin teknik ya da motor becerilerle sınırlı olmadığını,

¹⁹ Blacking, 1983, 95.

²⁰ Blacking, 1983, 96.

aynı zamanda duyguların, algının ve kültürel anlamların beden aracılığıyla üretildiği bütüncül süreç olduğunu ortaya koymaktadır.

Bu noktada antropolojik çerçevenin sunduğu kavrayış kuramsal bir tartışma alanı olarak kalmaz, somut sahneleme anlayışında karşılığını bulan bir dönüşüm hattına işaret eder. Önceki bölümde de bahsedildiği gibi 1970'lerden itibaren ortaya çıkan deneysel çalışmalar, halk danslarını kalıplaşmış bir repertuvar olarak yeniden üretmek yerine, çağdaş yaklaşımlar bağlamında yeniden düşünmeye yönelmiştir. Bu bağlamda dansı oluşturan hareket malzemesini korunan bir miras olarak değil; dönüştürülebilir, yorumlanabilir ve yeniden bağlamlandırılabilir bir ifade alanı olarak ele almıştır.

Söz konusu yaklaşımlarda belirleyici olan, hareketin kendisinden ziyade hareketin üretildiği bağlamın ve taşıdığı niyetin kurgulanmasıdır. Halk danslarının sahneye aktarımı köken bağlamın birer temsili olmaktan çıkar; çağdaş dramaturjik yapılar, teatral anlatılar ve farklı disiplinlerle kurulan ilişkiler aracılığıyla yeni bir anlam üretir. Böylelikle dansçı bedeni geçmişin izlerini taşıyan bir aracı olmanın yanında aynı zamanda bu izleri yorumlayan, dönüştüren ve güncel bağlamda yeniden anlamlandıran etkin bir özne haline gelir.

Dolayısıyla halk danslarının çağdaş yaklaşımlarla yeniden ele alınmasını estetik bir yenilik arayışı olarak okumak yeterli olmayacaktır. Beden bilgisinin nasıl üretildiği, aktarıldığı ve dönüştürüldüğüne ilişkin kuramsal bir yeniden düşünme süreci olarak değerlendirilmelidir.

Antropolojik perspektifin sunduğu bu yaklaşım dansı durağan bir kültürel nesne olmaktan çıkararak bedensel deneyim, bağlam ve ilişkiler üzerinden sürekli yeniden kurulan dinamik bir pratik alanı olarak konumlandırır. Bu noktada beden bilgisinin disiplinlerarası niteliği daha da belirginleşir ve bir sonraki aşamada bu bilginin nasıl değerlendirileceğini incelemenin kaçınılmaz hale geldiği söylenebilir.

Sonuç olarak antropolojik çerçeve halk danslarını kültürel bir miras olarak değil, bedensel, ilişkisel ve bağlamsal olarak sürekli yeniden kurulan bir pratik olarak ele almayı önerir. Bu bakış açısı çalışma kapsamında geliştirilen sahneleme anlayışının kuramsal temellerinden birini oluşturarak, beden bilgisinin bu konudaki değerini görünür kılmayı amaçlar. Nitekim halk danslarının çağdaş yaklaşımlarla ele alınma isteği bu bilginin hem sürekliliğini hem de dönüşüm potansiyelini düşünmek zorundadır.

2.3 Fenomenolojik Yaklaşım

Dansın insan deneyimini ve bilgi üretim süreçlerini kavramada özgün bir araştırma alanı sunduğu düşüncesi özellikle 1960'lardan itibaren disiplinlerarası çalışmalar içinde belirginlik kazanmıştır. Bu dönüm noktasıyla birlikte dans araştırmaları, kökleri Alman filozof Edmund Husserl'e uzanan ve daha sonra Maurice Merleau Ponty tarafından derinleştirilen fenomenolojik düşünceyle güçlü bir bağ kurmuştur. Bu yönelim, dansı yalnızca dış bir gözden izlenen bir performans değil, deneyimlenen ve anlamlandırılan bir varoluş biçimi olarak ele almayı mümkün kılmıştır (Warburton, 2011).

Fenomenolojik yaklaşımın dans çalışmalarına kazandırdığı en önemli katkılardan biri, bedensel deneyimi analizlerin merkezine yerleştirmesidir. Bu doğrultuda araştırmacılar ve koreograflar dansı estetik bir ürün olarak incelemekle yetinmeyip; onun algısal, duysal ve yaşantısal boyutlarını çözümlemeye yönelmişlerdir. Böylece kimlik oluşumu dansın sahne üzerindeki görünümünün ötesinde, deneyimlenen bir süreç olarak ele alınmasıyla birlikte yeniden değerlendirilmiştir.²¹

Bir diğer düşünce ise hareketin, 'varlığın en temel bilgisi' olarak nitelendirilmesi düşüncesidir. Hareket düşünceden önce gelir ve anlamın bedenleşmiş biçimlerini üretir (Sheets-Johnstone, 2011, s. 116). Bu yaklaşım halk danslarında beden bilgisinin ve hafızanın nasıl kurulduğunu anlamak açısından dikkat çekicidir. Zihinsel yapıların dışında; ritim, ağırlık, yön, denge, temas gibi bedenin duysal şemalarla birlikte anlamın üretildiği ve yapılandırıldığı ifade edilir.

Bu yaklaşım halk danslarının ritüel kökenli duysal yapısını, kolektif hareketin oluşturduğu bedensel ortaklık hissini ve hareketin kültürel deneyimle olan ilişkisini açıklamak için önemli bir araçtır.

Yaratıcı bir sanat olarak dans, fenomenolojik perspektifle ele alındığında zihindeki fikirlerin sahnede yeniden temsil edilmesi değildir. Aksine dans eden beden hareket etme ve etkilenme süreçlerinin eş zamanlı yaşandığı, yeni anlamların doğrudan ve düşünce öncesi bir etkileşimle üretildiği bir keşif alanı olarak işlev görür (Purser, 2021, s. 173).

Sheets-Johnstone bu eş zamanlı anlam inşasını 'thinking in movement' (hareket halinde düşünce) kavramıyla tanımlar (Sheets-Johnstone, 2011, s. 419).

²¹ Warburton, 2011, 65.

Bu bağlamda koreografik üretim, önceden tasarlanmış soyut şemaların uygulanmasından ziyade doğrudan hareket eden bedenın içkin süreçleri içerisinde şekillenir. Yaratıcı düşünce bedensel eylemle eşzamanlı olarak ortaya çıkar ve hareket aracılığıyla somutlaşır. Dolayısıyla koreografi zihinsel bir planın icrası dışında, beden bilgisinin açığa çıkarılması olarak belirir.

Fenomenolojik yaklaşımın açtığı bu perspektif, somatik uygulamalarla daha da görünür bir boyut kazanır. Somatik pratikler bedeni dışarıdan izlenen bir nesne olarak değil, içeriden hissedilen ve fark edilen bir deneyim alanı olarak ele alır (Eddy, 2009, s. 6). Bu çerçevede beden bilgisi öğrenilmiş tekniklerin toplamı olmaktan ziyade dikkat, duyumsama ve algı süreçleri aracılığıyla sürekli yeniden kurulan bir farkındalık biçimi oluşturur.

Bedene yönelen bu içsel ve duyumsal bakış açısı, halk danslarının çağdaş sahneleme pratiklerini de doğrudan dönüştürdüğü düşünülmektedir. Bu pratikler artık ezberlenmiş hareketlerin yinelenmesine ya da biçimsel özelliklerine odaklanan bir temsil biçimi olmaktan çıkar; aksine dansçının sahip olduğu repertuvar üzerinden hareket anında düşünerek yeni estetik ve koreografik bir bilgi ürettiği alana dönüşür.

Geliştirdiği evrensel analiz yöntemleriyle koreografi ve performans çalışmalarına bilimsel bir metodoloji kazandıran öncü dans teorisyeni ve koreograf Rudolf Von Laban'ın 'thinking in terms of movement' (hareket bağlamında düşünme) yaklaşımı da beden bilgisinin öğrenilmiş tekniklerden ibaret olmadığını vurgular. İçsel dürtülerin, niyetlerin ve algısal süreçlerin hareket aracılığıyla ortaya çıktığı bir düşünme biçimini ortaya koymaktadır (Laban, 1971).

Bu perspektif dansçının hareketi icra eden bir varlık olarak kalmayıp, hareket aracılığıyla düşünen ve üreten bir konumda olduğunu vurgular. Sahneye taşınacak olan yaratım, önce dansçının veya koreografin kendi hareketinde şekillenen içsel bir mantıkla ortaya çıkar ardından dışarıdan gelen bir düzenleme ya da sembolik bir şemaya göre şekillenir.

Dansçı içinde bulunduğu dünyayla etkileşim içinde hem onu biçimlendirir hem de ondan biçimlenir. Bu durum, düşünmenin bedensel bir süreç olduğunu yani bedenın hareket ettikçe düşündüğünü ve düşünürken hareket ettiğini gösterir (Sheets-Johnstone, 2011, s. 424).

2.3.1 Fenomenolojik Beden Bilgisi ve Koreografik Üretim

Hareket ile algı arasında başlangıç ve bitiş noktaları belirlenebilen doğrusal bir ayırım kurmak mümkün değildir. Her iki süreçte birbirini sürekli olarak besleyen bütüncül bir deneyim alanı oluşturur. Bu yaklaşım hareket içinde düşünme kavramının dans üretimindeki işleyişini anlamak açısından belirleyicidir.

Söz konusu düşünme biçimi iki farklı düzlemde ortaya çıkabilir. İlkinde doğaçlama süreçlerde görüldüğü üzere hareketin kendisi düşüncenin doğrudan taşıyıcısıdır. Bu durumda koreografik yapı önceden tasarlanmış bir planın uygulamasıyla değil, hareketin akışı içerisinde kendiliğinden biçimlenir. İkinci düzlemde ise koreografik üretim dışsal bir düzenleme süreci içerir. Bu bağlamda dansçı ya da koreograf hareketi yeniden yapılandırarak biçimsel bir bütünlük kurmayı amaçlar. Bu süreç hem yaratıcı hem de eleştirel bir düşünme pratiğini birlikte içerir.²²

Bu iki yaklaşım arasındaki fark, düşünmenin hareketle kurduğu ilişkinin konumuyla ilgilidir. Doğaçlama temelli üretimlerde düşünme eylemin ayrılmaz bir parçası olarak içkin bir biçimde işlerken; koreografik yapılarda düşünme, eyleme dışarıdan yönelen bir değerlendirme boyutu kazanır. Ancak her iki durumda da hareket yalnızca bir ifade aracından ziyade, düşüncenin kendisinin gerçekleştiği bir alan olarak varlık gösterir.²³

İnsanın bilme eyleminin mantıksal önermelerden önce bedensel bir farkındalık ve ustalık gerektirdiğini savunan Macar-İngiliz epistemolog Michael Polanyi'nin geliştirdiği 'tacit knowledge' (örtük bilgi) kavramı, beden bilgisine dayalı bu düşünmenin nasıl oluştuğunu açıklamak açısından önemli bir perspektif sunmaktadır. Polanyi'ye göre bireyler sahip oldukları bilgilerin tamamını açık biçimde ifade edemezler e bildiklerinin önemli bir kısmı eylemler içerisinde görünür hale gelir. Bu nedenle bilgi sözel olarak aktarılan ve kavramsal olarak açıklanabilen bir yapı olmakla birlikte aynı zamanda bedende taşınan ve pratik içerisinde ortaya çıkan bir deneyim alanıdır (Polanyi, 1966).

İnsanlar çoğu zaman bir hareketi nasıl gerçekleştirdiklerinin ayrıntılı biçimde açıklayamazken, o hareketi başarıyla uygulayabilirler. Polanyi'nin '*bildiğimizden daha fazlasını biliriz*' ifadesi, beden bilgisinin bu niteliğini açıklayan temel önermelerden biridir.²⁴

²² Sheets-Johnstone, 2011, 429.

²³ Sheets-Johnstone, 2011, 430.

²⁴ Polanyi, 1966, 4.

Polanyi'ye göre bilme eylemi, farkındalığımızın 'proximal' (yakın) ve 'distal' (uzak) terimleri arasındaki dinamik ilişkisinden doğar. Bir başka ifadeyle bireyler, arka planda ikincil olarak farkında oldukları unsurlara dayanarak dikkatlerini yönelttikleri 'focal' (odak) bilgisine ulaşırlar (Parviainen, 2002).

Halk dansları bağlamında düşünüldüğünde usta bir dansçının yıllar içerisinde tekrarlar ve deneyimler yoluyla edindiği ritim ve hareket algısı, tavırsal özellikler, ağırlık kullanımı, mekan kullanma becerileri ve farklı türlerin hareket yapıları artık onun bedenine yerleşmiş örtük bilgi ve hareketin niteliğini belirleyen arka plan bilgisine dönüşmüştür. Dansçı çoğu zaman bu bilgiyi sözel olarak tarif edemese de hareket ettiği anda bu bilgi beden aracılığıyla görünür hale gelir. Temsil odaklı ve alışılmış sahneleme yaklaşımları, dansçıdan bu geleneksel hareket kalıplarını mutlak bir doğrulukla sahneye yansıtmasını talep etmektedir. Böylece içselleşmiş olan hareketin kendisi sahnede dikkatin yöneldiği bir odak bilgisine indirgenir.

Oysa çağdaş koreografik ve dramaturjik yaratım modelinde dansçıdan beklenen, kültürel kodları taşıyan bu adımları dışsal bir biçim olarak temsil etmesi değildir. Bedenindeki geleneksel hareket bilgisi doğrudan odaklanılan bir araç olmaktan çıkar ve yeni anlamlar çıkarmak için içinde bulunduğu sağlam bir arka plan ve güçlü bir araca dönüşür. Dansçı tanıdık olduğu bu kinestetik ve kültürel geçmişe dayanarak bilinçli dikkatinin yönünü (odak bilgisini) sahnede yaratılacak yeni koreografik ve dramaturjik yaratımlara odaklar.

Kısaca örtük bilgi ile odak bilgisi arasındaki bu ilişki, halk danslarının çağdaş sahnede bir amaç (odak) olmaktan çıkıp, dinamik bir araca (arka plan) dönüşmesini sağlamaktadır. Bu nedenle örtük beden bilgisi, öğrenilmiş hareketlerin toplamı, kültürel deneyimin beden içerisinde depolanmış ve eylem sırasında yeniden üretilen bir biçimi olarak değerlendirilir.

Halk danslarında örtük beden bilgisine dayalı doğaçlama eğilimler, hareket içinde düşünmenin doğasında olan yapısını açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu doğrultuda halk danslarına olan çağdaş yaklaşımlar, hazır repertuvarın görünen kalıplarını yeniden biçimlendirme düşüncesine bağlı kalmamalıdır. Aksine dansçının beden bilgisi içinde işleyen hareket-düşünce birlikteliğini merkeze alarak, koreografik yapının hareketin akışı içinde yeniden türetildiği bir yaklaşım gerektirmektedir.

Böyle bir üretim modeli koreografiyi alışılmış bir tasarım süreci olmaktan çıkararak beden bilgisini hem düşünsel hem de estetik bir kurucu ilke olarak işlediği, açık uçlu ve süreç odaklı bir yaratım alanına dönüştürür.

Doğaçlama sürecine ilişkin bu kuramsal yaklaşım, halk danslarının kendi bağlamlarındaki icra biçimleriyle doğrudan ilişkilidir. Pek çok yerel dans pratiğinde hareketler katı ve değişmez dizilerden ziyade icracının anlık kararlarıyla şekillenen esnek yapılara sahiptir.

Dansçı müzikle, diğer dansçılarla ve içinde bulunduğu sosyal ortamla kurduğu ilişki üzerinden hareketini sürekli yeniden kurar. Bu süreçte algı ve eylem birbirinden ayrılmaz. Beden çevresel uyarılara tepki veren pasif bir araç değil, o anın dinamiklerini yorumlayan etkin bir özne olarak işlev görmektedir.

Bu bağlamda geleneksel dans repertuvarına sahip bir beden, tekrar eden kalıpların dışına çıkarak hareketin anlamını yeniden kurabilen bir potansiyele sahip hale gelir. Beden bilgisini biçimsel olarak doğru uygulanması gereken unsurlar olarak görmek yerine, beden üzerinden yeniden kuracağı dinamik süreçler olarak değerlendirir.

Dolayısıyla fenomenolojik olarak tanımlanan ‘hareket içinde düşünme’ durumu fenomenolojik ve somatik yaklaşımların kesişiminde yer edinen ve aslında halk danslarının özgün icra ortamlarında zaten var olan bir pratiktir. Çağdaş sahneleme yaklaşımları açısından mesele, bu doğaçlama ve anlık üretim kapasitesini işlevsel koreografik malzemeler haline getirebilmek ve yeni sahne bağlamında beden bilgisini açığa çıkararak nasıl görünür kılınabileceğini araştırmaktır. Yapılandırılmış koreografik ve dramaturjik süreçlerde dahi hareket içinde düşünme ortadan kalkmaz. Bazı durumlarda eylemin içinden, bazı anlarda ise eyleme yönelen bir bakış/düzenleme olarak farklı düzlemlerde işler (Eddy, 2009).

Bu yaklaşım dansçının ya da koreografin sahne üzerinde yarattığı dönüşümü kinestetik şekil üzerinden değil, beden bilgisinde yer alan potansiyeller olarak yeniden işlevini mümkün kılar. Dansçı tanıdık olan bu hareket bilgisini alışılmış formların dışında yeni bağlamlarda dönüştürülebilir bir malzeme olarak kullanır. Böylelikle geleneksel olan ile çağdaş olan arasında mekanik bir eklemlenme yerine, beden bilgisi düzeyinde gerçekleşen yaratıcı bir etkileşim ortaya çıkar.

Sonuç olarak örtük bilgi ve hareket içinde düşünme kavramları halk danslarının çağdaş sahneleme düşüncesi adı altında nasıl yeniden üretildiğini anlamak açısından önemli bir açıklama sunar. Beden bilgisi bu süreçte geçmişin olduğu gibi bir yansıması olmaktan çıkarak yeni estetik ve koreografik anlamların ortaya çıkmasını mümkün kılan bir alt yapıya dönüştürülür.

2.3.2 Birlikte Hareket ve Beden Bilgisinin İlişkisel Üretimi

Fenomenolojik ve somatik yaklaşımlar hareketin düşünme ve algı süreçleriyle kurduğu ilişkiyi ortaya koyarken, bu ilişkinin kültürel bağlam içinde nasıl şekillendiği sorusunu da beraberinde getirmektedir.

Fenomenolojik yaklaşımın sunduğu ‘beden-özne’ ve ‘hareket içinde düşünme’ çerçevesi, beden bilgisinin kişisel bir süreç olmasının yanında, aynı zamanda kişiler arası etkileşim içinde kurulan bir yapı olduğunu da ortaya koyar. Bu bağlamda dans tekil bir bedenin üretimi olmaktan ziyade, bedenler arası kurulan bir alışveriş olarak da değerlendirilir (Purser, 2021). Özellikle birlikte hareket etme pratikleri, bu ilişkisel bilginin en görünür hale geldiği alanlardan biridir.

Dansçılar arasındaki bu etkileşim, bilişsel ya da sözel aracılıktan bağımsız olarak doğrudan bedensel düzeyde gerçekleşir. Merleau Ponty’nin ‘intercorporeality’ (bedenler arasılık) yaklaşımı doğrultusunda, bireyler başkasının deneyimini analiz ederek değil, kendi bedensel şemaları aracılığıyla içerden kavrarlar (Ponty, 2002).

Benzer şekilde dans araştırmalarında ‘kinetik empati’ kavramı bir bedenin hareketinin başka bir beden tarafından hissedilerek anlaşılmasını açıklar (Sklar, 1994). Dansçılar, partnerlerinin ya da grubun hareket akışını mantıksal çıkarımlarla değil, bedensel ipuçları üzerinden doğrudan algılar. Bir başka deyişle, bedeni anlamak için bedeni zihnen düşünmek değil, bedeni bedenle düşünmek gerekir.

Maxine Sheets-Johnstone’un vurguladığı üzere hareketin kendisi anlam kurucu bir süreçtir ve bu süreç refleksif düşünceden önce gelir (Sheets-Johnstone, 2011). Dolayısıyla dansçılar arasındaki uyum dış bir koordinasyonun değil, eş zamanlı işleyen bedensel bir kavrayışın sonucudur.

Bu durum, halk dansları bağlamında daha da belirginleşir. Omuz omuza, el ele ve kol kola kurulan temas, karşılıklı yapılan icralar ve dans içerisindeki diyalog dansçıların birbirlerini sürekli olarak okudukları bedensel bir iletişim alanı yaratır. Dansçılar birbirlerinin bedenlerinden gelen kinestetik ipuçlarını doğrudan algılar ve bedensel olarak kavrayarak doğrudan karşılık verir. Söz konusu süreçte bireysel hareket bilgisi, izole bir beceri olmaktan çıkarak kolektif bir üretime dönüşür.

Pierre Bourdieu’nün ‘habitus’ kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde, bu tür paylaşılan hareket kalıpları öğrenilmiş davranışlar olmasının yanında aynı zamanda toplumsal olarak yerleşmiş bedensel eğilimlerim birlikte icra edilmesiyle yeniden üretilir (Bourdieu, 2021).

Bu bağlamda birlikte hareket etme pratiği, beden bilgisinin kolektif olarak nasıl üretildiğin anlamak açısından önemli bir örnek sunmaktadır. Dansçılar arasındaki senkronizasyon görsel bir uyum olarak algılanabilir. Ancak bu durum karşılıklı bedensel farkındalık ve kinetik empati yoluyla kurulan bir iletişim biçimidir (Sheets-Johnstone, 2011, s. 422).

Birlikte hareket deneyimi içerisinde ortaya çıkan bu ilişkisel yapı, beden bilgisinin bireysel bedenlerde depolanan bir bilgi biçimi olmasının yanında, bedenlerarası etkileşim sırasında üretilen dinamik bir süreç olarak ele alınması gerekmektedir. Nitekim halk danslarındaki ortak hareket biçimlerini, sadece önceden ezberlenmiş kalıpların tekrarıyla açıklamak yeterli değildir. Performans sırasında dansçılar arasında gerçekleşen sürekli etkileşimler hareketin niteliğini ve yönünü anlık olarak dönüştürmektedir. Böylelikle ortak hareket içerisinde yeni ilişkiler ve yeni hareket olanakları ortaya çıkmaktadır. Bu noktada kolektif performans sırasında oluşan bilgi ve düzenin niteliğini açıklamak için David Borgo'nun 'emergent qualities' (beliren özellikler) yaklaşımı önemli bir kuramsal açılım sunmaktadır.

Doğaçlama çoğu zaman önceden belirlenmiş kurallardan sapma ya da kontrolsüz hareket üretimi olarak değerlendirilmektedir. Ancak beden bilgisi açısından bakıldığında doğaçlama tek başına bireysel yaratıcılığın bir göstergesi değil, aynı zamanda kolektif bilgi üretiminin gerçekleştiği ilişkisel bir süreçtir. Amerikalı etnomüzikoloji profesörü David Borgo, kolektif doğaçlama üzerine geliştirdiği yaklaşımında bir performans sırasında ortaya çıkan hareket ve etkileşim örüntülerinin katılımcılar tarafından önceden bütünüyle planlanmadığını; buna rağmen performans sürecinde kendiliğinden oluşan yeni düzenlerin ortaya çıktığını ileri sürmektedir. Borgo bu durumu beliren özellikler kavramıyla açıklamaktadır (Borgo, 1997).

Bu perspektiften değerlendirildiğinde halk danslarının doğal icra ortamlarında görülen doğaçlamaya açık yapı bireysel varyasyonların toplamı olarak okunmamalıdır. Köy meydanlarında, düğünlerde ya da ritüel bağlamlarda dans eden bireyler birbirlerinin hareketlerine, mekân içerisindeki konumlanışlarına ve duygusal yönelimlerine sürekli olarak tepki vermektedir. Böylece ortaya çıkan hareket düzeni dansçılar arasındaki anlık etkileşimlerin sonucunda oluşmaktadır. Bu nedenle doğaçlama, kuralsızlığın değil, ilişkisel ve kendi kendini üreten bir düzenin göstergesi olarak değerlendirilmelidir.

Söz konusu yaklaşım kinestetik empati ve birlikte hareket kavramlarıyla da yakından ilişkilidir. Dansçılar ortak bir hareket deneyimi içerisinde birbirlerinin

bedensel niyetlerinin algılar, bu niyetlere cevap verir ve kolektif hareket akışını birlikte üretirler.

Bu süreç beden bilgisinin ‘unreflective’ düzeyde işlediğini de ortaya koymaktadır. Dansçılar hareket sırasında ne yaptıklarını zihinsel olarak analiz etmek yerine hareketin içinde kalarak anlık kararlar üretir. Bu kararlar uzun süreli deneyim ve tekrar yoluyla bedende yerleşmiş olan örtük bilgiye dayanmaktadır (Ponty, 2002). Dolayısıyla halk danslarında hareket, kültürel kodların, geçmiş deneyimlerin ve anlık etkileşimlerin iç içe geçtiği bir bilgi üretim alanı olarak işlev görür.

Sonuç olarak birlikte hareket etme pratiği beden bilgisinin bireysel birikimden kolektif bir anlam üretimine evirildiği bir alan olarak değerlendirilebilir. Halk dansları bu yönüyle dansçılar arasında sürekli yeniden kurulan canlı bir beden bilgisi alanı yaratır. Bu bakış açısı halk danslarını kalıplaşmış koreografik diziler değil, üretken bir performans süreci olarak ele almayı mümkün kılar. Beden bilgisini kültürel sürekliliğin ve sanatsal yeniliğin ortak zemin olduğu düşüncesi bu yaklaşımlar üzerinden okunabilir olduğu düşünülmektedir.

Halk danslarındaki kültürel süreklilik, bahsedilen bireysel şema aktarımı ve kinetik empati ile gerçekleşir. Çağdaş bir üretimde dansçı, bu kolektif mirası beden bilgisi perspektifiyle birleştirdiğinde estetik yenilik ortaya çıkar. Ancak halk danslarının kurumsallaşma sürecinde gerçekleşen standardizasyon ve hareketin kodlanması doğaçlamanın sınırlandırılmasının ötesine geçmektedir. Dansçılar arasındaki anlık etkileşimlerden doğan beliren bilgi üretiminin de sınırlandırılması anlamına gelmektedir. Hareketin önceden belirlenmiş formlar içinde sabitlenmesi, bedenlerin performans sırasında yeni ilişkiler ve yeni hareket olasılıkları üretme kapasitesini ve buna bağlı olarak beden bilgisinin yaratıcı potansiyelini azaltmaktadır.

2.4 Etnografik Yaklaşım

Dans araştırmaları, 21. yüzyılın başlarından itibaren belirgin bir yön değiştirerek sosyokültürel bağlamlara odaklanmış ve bu süreçte disiplin içindeki alt alanlar arasındaki keskin ayrımlar giderek belirsizleşmiştir. Bu dönüşümle birlikte, dans ve hareketi kültürel bağlamı içinde ele alan zengin bir kuramsal ve metodolojik çerçeve oluşmuş, farklı yaklaşım ve terminolojiler de bu çeşitliliği yansıtmıştır (Sklar, 2000). Özellikle etnografik dans çalışmaları, bazı fenomenolojik yaklaşımlara somut bir zemin kazandırmıştır.

Bu alışmalar beden bilgisini hareketlerin üretildiği ve deneyimlendiği kültürel bağlam içinde ele alır. Söz konusu perspektifte dans, dışarıdan çözümlenebilecek bir formdan ziyade katılım, deneyim ve ilişkilenme yoluyla anlaşılabilen bir pratik olarak değerlendirilir. Dans antropolojisi, hareket etnografisi ve performans çalışmalarıyla tanınan Deidre Sklar'ın ifade ettiği gibi; dansın anlamı görünen hareketlerin ötesinde, bu hareketlerin bedende nasıl hissedildiği, nasıl deneyimlendiği ve nasıl paylaşıldığında ortaya çıkar.²⁵

Bu yaklaşım beden bilgisini yaşanmış deneyim olarak kavramaya olanak tanır. Hareket belirli bir kültürel ortam içinde, toplumsa ilişkiler, değerler ve duygusal yapılarla birlikte şekillenir (Ingold, 2000). Dolayısıyla dansın incelenmesi, hareketlerin biçimsel analizine indirgenen bir durum olmaktan çıkar. Dansın hangi bağlamda üretildiği, nasıl öğrenildiği nasıl aktarıldığı sorularını da içermelidir. Bu yönüyle etnografi beden bilgisinin hem bireysel hem de toplumsal düzeyde nasıl kurulduğunu anlamak için yöntemsel bir zemin sunmaktadır.

Deidre Sklar'a göre hareketi diğer ifade araçlarından ayıran; üretim ve algılama süreçlerinin eş zamanlı işlediği benzersiz bir somatik bilgi alanıdır. Ses retimi ya da resim yapmak gibi diğer formlarda eylemi üreten kinestetik kas hareketleri ile ortaya çıkan sonucun işitsel ya da görsel algısı birbirinden ayrışmaktadır. Hareket halindeki bir birey ise eylemi gerçekleştirdiği anda kendi hareketini kinestetik olarak da doğrudan deneyimler. Üretim ve algının i içe geçtiği bu ikili eylem hali, hareketi anında hissedilen ve anlam taşıyan bedensel bir bilgi edinme yoluna dönüştürür (Sklar, 2000, s. 70).

'Embodiment' (Bedenleşme) kavramını yöntemsel bir paradigmaya dönüştüren Thomas Csordas'ın 'somatic modes of attention' (somatik dikkat modu) olarak adlandırdığı bu bedensel idrak süreci, hareketin dinamiklerini doğrudan hissedilen bir deneyim olarak kavramayı sağlar (Csordas, 1993).

Dolayısıyla beden bilgisi ile hareket arasındaki bu ayrılmaz ilişki, bedeni salt bir araç ya da nesne olmaktan çıkararak bizzat kavradıkça yapılanan ve kendi alanını anlamlandıran bir epistemolojik sürece evrilmesini sağlar.

Etnokoreolojik açıdan değerlendirildiğinde dans, görünür bir performans taşıma niteliğinin yanı sıra anlam üreten bir bilgi alanı olarak da değerlendirilmektedir.

²⁵ Sklar, 2000, 72.

Etnokoreoloji ve etnomüzikoloji alanlarının kurucu isimlerinden Adrienne Kaeppler'in yaklaşımına göre yapılandırılmış hareket sistemleri görsel bir düzenlemeden ibaret değildir. Toplumsal ilişkilerin kurulduğu ve kültürel anlamların üretildiği sistemli bilgi yapılarıdır. Bu bağlamda dans, eylem ve etkileşim yoluyla işleyen, bedende somutlaşan ve kolektif hafıza içinde taşınan bir bilgi sistemine dönüşür (Kaeppler, 1999).

Bu sistemin belirgin özelliği, geçici bir performans içinde ortaya çıkmasına rağmen kendi içinde tutarlı ve düzenli bir yapıya sahip olmasıdır. Hareketler belirli değerlerin ve normların beden aracılığıyla estetik hale geldiği kültürel taşıyıcılardır. Bu bağlamda beden bilgisi, dışsal bir anlatı ya da yazılı bir sistem olarak görülmez. Doğrudan hareketin içinde, bedensel deneyim aracılığıyla varlık kazanan bir süreç olarak tanımlanır.

Geleneksel dans araştırmaları alanındaki çalışmalarıyla bilinen etnokoreolog Egil Bakka'ya göre bu süreç 'hareket edinci'dir, Bu edinç, belirli, formların tekrarıyla sınırlı değil, yeni koreografik anlamların üretilmesine imkân tanıyan üretken bir sistemdir (Bakka, 1999).

Bakka'nın dilbiliminden uyarladığı dans edinci kavramı; dansçının bedeninde biriken teknik beceriler, hareket bilgisi ve yorumla yetisinin tümünü ifade eder. Bu çerçevede amaç, farklı bağlamlarda yeni ve geçerli hareket düzenlemeleri ortaya koyabilmektir.

Benzer biçimde Adrienne Kaeppler, dans bilgisini zihinde ve bedende yer alan yapısal bir sistem olarak düşünür ve bunu edinç ile ilişkilendirirken; sahnede somutlaşan koreografik çıktıyı performans düzeyi olarak tanımlar (Kaeppler, 1999, s. 22). Böylelikle beden bilgisi, koreografik üretimlere olanak tanıyan, esnek ve üretken bir hareket grameri olarak tanımlanabilir.

2.5 Performans-Koreografik Yaklaşımlar

Bir bedenın belirli bir dans tekniğı içinde süreklilik arz eden bir pratiğı katılması onu hareket eden bir varlık olmaktan çıkararak, belirli kavramsal yönlendirmeler doğrultusunda yeniden biçimlenen yapılara dönüştürür. Bu süreçte kullanılan metaforlar hareketi açıklayan dışsal araçlar olmanın ötesine geçerek bedenın nasıl hareket edeceğine ve şekil alacağına doğrudan yön verir.

Dolayısıyla hareketin anlamı bağlamsal bir yeniden yorumlama sürecinin dışında, tekrar ve yönlendirilmiş dikkat süreçleri aracılığıyla bedenın kas-iskelet ve algısal düzenlemesinin dönüşmesiyle birlikte değişir.

Hem bir dansçı/koreograf hem de performans teorisyeni Susan Leigh Foster'ın koreografi yaklaşımında dans, estetik hareketlerin bir araya gelmesinden çok, toplumsal ve kültürel beden üzerinden üretildiği bir ifade alanı olarak ele alır. Foster'a göre koreografi; bedene yazılan ve beden aracılığıyla okunabilen bir 'bedensel metin' niteliği taşır (Foster S. L., 1997).

Bu düşünceyle hareket, fiziksel bir eylem oluşunun yanında; kültürel normlar, tarihsel deneyimler ve toplumsal ilişkiler tarafından biçimlenen performatif bir eylem olarak değerlendirilir. Koreografik yapı da bu bağlamda görsel bir temsille sınırlı kalmayıp, kolektif hafızayı şekillendiren ve belirli temsil biçimlerini yeniden üreten bir kültürel kurgu işlevi görür.

Bu yaklaşım, bedenin doğal ve değişmez bir varlık olarak değil, eğitim süreçleri ve estetik kodlar aracılığıyla sürekli yeniden biçimlenen bir 'body-of-ideas' (fikirler bedeni) olarak düşünülmesini sağlar.²⁶ Dolayısıyla beden, belirli düşünsel ve kültürel sistemlerin somutlaştığı bir performans alanı olarak görülmektedir.

Beden bilgisi perspektifinden bakıldığında Foster'ın yaklaşımı, hareketin beden içinde biriken ve deneyim yoluyla yapılandırılan bir bilgi alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Beden, koreografik süreç içerisinde tekrarlar, ritmik düzenlemeler, mekânsal yönelimler ve kinestetik ilişkiler aracılığıyla öğrenir, hatırlar ve anlam üretir.

Bu nedenle beden bilgisi, kas hafızasına indirgenebilecek teknik bir beceri değil, toplumsal deneyimlerin, kültürel kodların ve duyuşsal algıların bedende birikmiş ve somutlaşmış biçimi olarak ele alınmalıdır. Foster'ın bedensel metin yaklaşımı da hareketin bedende depolanan bu deneyimsel bilginin görünür hale gelme biçimi olduğunu düşündürmektedir. Özellikle halk danslarından beslenen çağdaş üretimlerde bu ilişki daha da görünür hale gelir.

Performans teorisyeni Ben Spatz'ın 'Sedimented Agency' (Tortulaşmış Faillik) kavramı da bedenin toplumsal bir metin olduğu fikrini destekler. Bu kavrama göre kültürel pratikler, örneğin halk dansları, soyut bilgi ediniminden çok bedenin sınır sistemi ve fizyolojisini doğrudan değiştiren beceri edinimleridir (Spatz, 2015). Bu düşünce, Foster'ın bedensel metin fikrini destekleyerek halk dansları pratiklerinin

²⁶ Foster, 1997, 236.

dansçıların anatomisini biyolojik olarak da değiştirdiğini kanıtlar. Bu nedenle halk danslarının çağdaş sahneye aktarımında beden bilgisi deşifresi oldukça önemlidir.

Örneğin horon geleneğinin yıllar boyunca geliştirdiği diz hareket yapısı, ağırlık aktarımı ve grup ortamına uyumlanma becerisi vb. özellikler teknik bir alışkanlıktan daha fazlasını içinde barındırarak bedenselleşmiş bir bilgi birikimini yansıtmaktadır. Bedenin zaman içinde edindiği kinestetik bir düşünme biçimidir. Çağdaş yaklaşım içerisinde olan koreograf, bu hareket repertuvarını sahneye taşıdığından dans adımlarını yeniden düzenlemekle kalmaz aynı zamanda o beden bilgisinin taşıdığı gerilimi, dayanıklılığı, kolektif enerji ve ritmik ilişkiyi de yeniden üretir.

Benzer şekilde zeybek geleneğine ait bir dansta yere basış biçimi, omuz açıklığı ya da ağırlığın kontrollü kullanım hali bedende yer etmiş belirli bir varoluş hissini taşır (Buckland, 1999). Bu düşünceye göre farklı halk dansları gelenekleri hem biçimsel hareket repertuvarları hem de farklı bedensel dünya algıları üretmektedir. Bu hareket malzemesi çağdaş bir koreografik yapı içinde kullanıldığında bedenin taşıdığı bilgilerin yeni bağlamlarda düşünülmesi ve dönüştürülmesi pratiğidir.

Özellikle halk danslarından gelen bedenlerde bulunan ritim duygusu, kolektif uyum becerisi, doğaçlama refleksi ve mekânsal sezgi vb, performans unsurları çağdaş koreografik üretimde yaratıcı düşünmenin temel kaynaklarından biri haline gelebilmektedir.

Çünkü performans kuramı, hareketin kültürel bağlamından koparıldığında nasıl yeniden kodlandığını, sahne estetiği, dramaturji, ışık, dekor gibi teknik alanların anlam üretimindeki rolünü sistematik biçimde görünür kılmaktadır (Foster S. L., 1997).

Deidre Sklar'a göre ise bir performansı ya da kültürel hareketi anlamak basit bir şekilde hangi adımların atıldığına bakmakla olmaz; hareketin niteliği, akışı, barındırdığı gerilim, zamanlaması vb. gibi unsurlara odaklanmak gerekir (Foster S. L., 2011).

Tüm bu hareket örüntüleri belirli bir bağlamda bir bilme biçimi oluşturur. Bu durum, bedensel, duyusal ve kavramsal anıların bir arada örölüp depolandığı somutlaşmış bir bilgidir.²⁷

²⁷ Foster, 2011, 8.

New York Üniversitesi'nde sanat politikaları profesörü olan Randy Martin, performansın kültürel ve hafıza boyutunun dışında başka bir yaklaşımda bulunarak, beden bilgisinin toplumsal ve politik boyutuna dikkat çekmiştir. Martin, 'social kinesthetic' 'toplumsal kinestezi' kavramını ortaya atarak hareket ile kültür arasındaki derin akrabalıkları görünür kılmayı amaçlar (Martin, 1998). Bu yaklaşıma göre düşük ağırlık merkezli ve yere sağlam basan bir halay dansı ile yukarı doğru ivmelenen bir Kafkas dansı birbirlerinden farklı toplumsal politikalar barındırmaktadır.

Sonuç olarak performans ve koreografi yaklaşımları beden bilgisini teknik beceri ve kas hafızası üzerinden açıklamakla kalmaz; bedenün düşünün, hisseden, hatırlayan ve anlam üreten yönünü görünür kılar. Hareket, burada zihin ardından gelen ikincil bir eylem değil, bilginin ortaya çıktığı alanlardan biri olarak okunur. Dolayısıyla çağdaş yaklaşımlar, halk dansları repertuvarının eklektik çalışmalar içerisinde değerlendirilmesinden çok, bedende taşınan bilginin yeni bağlamlarda tekrar yorumlanması ve yaratıcılık süreci olarak değerlendirilmelidir.

Halk dansları pedagojisi ve sahneleme anlayışı genellikle biçimsel aktarım ve tekrar üzerinden ilerlemektedir. Usta-çırak ilişkisi ve ideali taklit etme zorunluluğu dansçının kendi bedeni üzerinde Michael Foucault'un tanımıyla bedeni uysallaştıran 'yasaklayıcı öz gözetim' kurmasına neden olur (Rupp, 1992).

Ancak çağdaş sahne pratikleri bağlamında dansçının tek başına doğru hareketleri yapması yeterli görülmez. Kinestetik farkındalık, dramaturjik düşünme, yaratıcı üretim ve bedensel çözümleme gibi bilgi ve beceriler de dansçıdan talep edilmektedir. Dolayısıyla amaç geleneği terk etmek değil, geleneksel beden bilgisini yeni pedagojik ve koreografik yöntemlerle yeniden işleyebilmektir.

Önceden belirlenmiş hareketlerin icrasına odaklanmak yerine, öğrenciler kendi hareket dağarcıklarını denemeye, doğaçlama becerileri geliştirmeye ve koreografik süreçlere katılma teşvik edilmelidir. Bu değişim sanatta daha geniş bir eğilimi yansıtır (Yang, 2025).

Bu noktadan sonra ele alınacak uygulama yaklaşımı dansçının bedeninde var olan bilgiyi sorgulayan, yeniden düzenleyen ve çağdaş yaklaşımlar içinde dönüştüren bir pedagojik ve koreografik süreç önermektedir. Bu yaklaşım beden bilgisini değişmez ve aktarılabilir bir içerik olarak değil; hareket, algı ve anlam üretimi süreçleri içinde yeniden kurulan bir yapı olarak ele alır. Dolayısıyla izleyen bölümde beden bilgisinin kinestetik deneyim, yapısal kurulum, anlam oluşumu ve üretim süreçleri

ekseninde nasıl çözümlenebileceği ve bu çözümlemenin sahneye yönelik yaratıcı üretim pratiklerine nasıl dönüştürülebileceği tartışılacaktır.

3. BÖLÜM

BEDEN BİLGİSİ VE KOREOGRAFI

Beden içinde ve beden aracılığıyla bilme ile ilgili fenomenolojik ve bilişsel psikoloji çalışmaları yapan Fraleigh'e göre dans, bir hareketin icrasına yönelik bilgiyi aşan, deneyimsel ve bedensel bir bilme biçimidir. Aynı zamanda bu hareketin estetik amacını açığa çıkarma ve imgeler yoluyla anlam yaratma sürecini de içerir. Dolayısıyla dans bilgisini oluşturan unsurlar bilişsel ve kinestetik deneyimlerin yanında beden bilgisi aracılığıyla edinilen duyuşsal ve estetiksel deneyimlerdir (Fraleigh, 1987).

Halk dansları bilgisi ise çoğu zaman tekrar ve taklit temelli aktarım süreçleri içerisinde öğrenilmektedir. Birçok geleneksel kültürde taklit, beden bilgisinin temel öğretim biçimidir (Gardner, 2011). Bu aktarım biçimi hareket repertuvarının korunmasını sağlasa da hareketin taşıdığı kinestetik mantığın, duyuşsal yapının ve bedensel niyetin çoğu zaman sorgulanmadan yeniden üretilmesine neden olmaktadır. Bu nedenle geleneksel hareket bilgisi birçok durumda bedende işleyen örtük ve otomatik bir alışkanlık yapısı olarak kalmaktadır.

Çağdaş performans yaklaşımları içerisinde hareket, ait olduğu kültürel bağlamın dışına taşınarak yeni bir sahne çerçevesi içerisinde yeniden anlamlandırılabilir. Bu süreçte amaç, dansın ya da hareketin taşıdığı ilişkileri, çağrışımları ve ifade olanaklarını farklı bir bağlam içerisinde görünür kılmaktır. Böylece hareket, gündelik ya da geleneksel işlevinden ayrılarak çağdaş sahne estetiğinin bir parçası haline gelir. Seyircinin karşılaştığı yapı artık kültürel bir temsilin dışında, sanatsal bakış açısı doğrultusunda yeniden düzenlenmiş bir performans önerisi olarak okunmaktadır. Bu durum halk danslarının çağdaş sahneleme süreçlerinde dönüştürülmesine ve yeni anlam oluşumları üretmesine olanak sağlamaktadır.

Tez çalışmamızın bu bölümünde önerdiğimiz uygulama yaklaşımı, beden bilgisini hareket içinde düşünebilen, anlam üretebilen ve yeni koreografik/dramaturjik ilişkiler kurabilen bir alan olarak ele almaktadır. Uygulamanın temel amacı, dansçının bedensel hafızasında yer alan örtük beden bilgisini çağdaş sahne üretimi içerisinde yeniden yapılandırabilen bir yaratım modeli geliştirmektir. Bu durum bedenin hem araç hem de özne olmasını anlamada bir çerçeve sunar. Artık bilinç sadece düşünmek ile ilgili değil, deneyimlemek ile ilgilidir (Ponty, 2002). Bu durum beden bilgisinin

dogmatik bir aktarım alanı olmaktan çıkıp çağdaş koreografik düşüncenin aktif bir üretim kaynağı haline gelmesini amaçlamaktadır.

Yukarıda bahsi geçen deneyimleme eylemini düşündüğümüzde dans öğrenmek kinestetik duyu ve kişinin hareket kabiliyeti açısından bedensel duyarlılık kazanması anlamına gelir. Dolayısıyla beden bilgisi ‘pirouette’ gibi bir hareket becerisini yalnızca doğru bir şekilde gerçekleştirmekle ilgili değil, bedensel müzakere yoluyla uygun hareketleri ve pirouette’nin varyasyonlarını bulma becerisiyle ilgilidir (Parviainen, 2002).

Halk dansları sahnelemelerinin dönüşümüyle birlikte mekanik icracılar ya da koreografik düşünceler, en basit ifadeyle beden bilgisinin deneyimini ve duygusunu sahneye taşımaya çalışan anlatıcılara dönüşme eğilimindedir (Rustad, 2019).

Dans/hareket psikoterapisi ve somatik (bedensel) psikoterapi alanlarında öncü çalışmalarıyla tanınan akademisyen ve psikoterapist Helen Payne’in, ‘Dance Movement Therapy’ adlı çalışmasında da vurguladığı üzere dans ve hareket bireyin içsel yaşantılarını ve kültürel kodlarını görünür kılan bir iletişim biçimidir (Payne, 1992).

Bu doğrultuda bölüm boyunca önerilen model; duyumsal farkındalık, hareket tasarımı, anlamsal yönelim ve koreografik üretim süreçleri arasındaki ilişkiler üzerinden yapılandırılmaktadır. İlk aşamada dansçının bedenindeki mevcut kinestetik ve duyusal bilgi görünür hale getirilirken ikinci aşamada bu bilgi hareketin yapısal ilişkileri içerisinde yeniden düzenlenmektedir. Ardından dramatik niyet, imgesel çağrışımlar ve sahnede yaratılmak istenen bağlam aracılığıyla hareket yeniden adlandırılmakta ve son aşamada ise bütün bu süreçler çağdaş koreografik yaratıma dönüştürülmektedir.

Bu araştırmada önerilen model, hareket üretimine yönelik bir koreografik yöntem olmanın yanında, aynı zamanda dramaturjik bir düşünme biçimi olarak ele alınmaktadır. Hareketin taşıdığı kültürel, duyumsal ve deneyimsel kısımlar, performans dramaturjisi içinde yeni bir şekilde yapılandırılarak çağdaş sahneleme bağlamında yeni anlam ilişkileri üretmektedir.

Böylece koreografi önceden belirli hareket dizilerinin sahnelenmesi ya da biçimine dayalı düzenlenmesi değil, beden bilgisinin hareket, anlam ve dramaturji üzerinden yeniden üretilen bir düşünme ve yaratım pratiği haline gelmesidir.

Bu yaklaşım halk danslarına ait hareket repertuarını değişmez biçimler olarak değil, yeni mekânsal ilişkiler, farklı ritmik örüntüler, çağdaş dramatik yapılar ve

dönüşen bedensel niyetler aracılığıyla yeniden kurulabilecek üretken hareket potansiyelleri olarak ele almaktadır. Dolayısıyla bu bölümde sunulan uygulama modeli beden bilgisini koreografik düşüncenin merkezine yerleştirerek, çağdaş sahne bağlamında kültürel sürekliliğin ve sanatsal yeniliğin ortak düşüncesi olarak ele almaktadır.

Halk dansları sahnelemelerindeki güncel dramaturjik ve koreografik yaklaşımlara baktığımızda hareket repertuarı, estetik tavır ve hareket tasarımları uzun yıllar süren kültürel aktarım süreçleri içerisinde şekillenmiş ve belirli bir bütünlüğe ulaşmıştır. Bu sahneleme çalışmalarında mevcut hareket malzemesinin sözünü ettiğimiz türden yorumlanması genellikle görülmemektedir. Bunun yerine sahnelemeyi yapan kişiler; kostüm, ışık, müzik ve sahne düzeni gibi teknik unsurların düzenlenmesine odaklanmıştır (Yorgancıoğlu P. E., 2025).

Bu düzenlemeyle beraber sahneye aktarım süreci bir masa başı çalışması gerektirmektedir. Dansların ait olduğu yörelere ait sosyolojik ve coğrafi özellikler, inançlar ve efsaneler detaylıca analiz edilerek hareketlerin efora bağlı nitelikleri saptanır ve oyunun karakteristik işlevi ortaya konulur (Yorgancıoğlu P. E., 2025, s. 55).

Bu süreçte karşılaşılan en büyük sorun, dansların özgün yapısal formlarına ve geleneksel karakterlerine sadık kalınarak kültürel değerlerin yozlaşmadan estetik bir sahne formuna dönüştürülmesidir. Hakim olan milli folklor anlayışı, repertuarın özgün yapısının korunarak sahneye taşınmasını tavsiye etmektedir. Denetleyici mekanizmaların sözü edilen yaklaşımı doğrultusunda geleneksel sahneleme anlayışı; belirli teknik yöntemlerin, estetik kuralların ve bilimsel temellere dayanan tasarım aşamalarının titizlikle uygulanmasını gerektirmektedir. Bu süreç akademik çerçevede bilgi edinme, tasarım, uygulama ve sunum olmak üzere dört temel aşamada ele alınmaktadır. Sürecin ilk aşamasında gösterinin amacı, yöresel özellikler, dansçı profili ve sahne koşulları analiz edilerek çalışmanın bilimsel ve teknik temelleri oluşturulmaktadır. Elde edilen veriler doğrultusunda tasarım aşamasında dramatik temaya uygun danslar seçilerek geleneksel yapısı (adım, motif, mekânsal dizilim) saptanır, adım-müzik eşleştirmeleri tablo haline getirilir ve sahne yerleşimleri kağıt üzerinde planlanır (Topaloğlu, 2021).

Bu planlanma aşamasında, dansların kuruluş formu, müzik formu ve biçimsel formu geleneksel oynanış tarzları içerisinde incelenerek zemin desenleri (floor pattern) yapısındaki hareket değerlerinin birbirinin nasıl dengelediği çözümlenir. Sahnelemede

atmosfer yaratılmasını sağlayan müzik, ritmik bir alt yapı sağlamakla birlikte öyküyü taşıyarak dansçı ve izleyici arasında ortak bir duygulanım oluşturur (Erkan, 2022).

Uygulama aşamasında bu planlar uzmanlar eşliğinde uygulayıcılara aktarılır. Müzik, kostüm, dekor, ışık ve ses sistemlerinin dâhil edildiği provalarla sahne estetiğine uygun bir bütünlük oluşturularak eser sahneye hazırlanır.

Ancak bu yaklaşım, halk danslarının koreografik yapısının ve anlatım özelliklerinin çağdaş yaklaşımlarla nasıl birleşebileceği sorununun önüne geçmekte olup, geleneksel dans adımlarının yeni anlamları taşıyabilme ve iletebilme gücünün gözden kaçmasına neden olmaktadır (Ünlü, 2009). Kısacası klasik anlayıştaki temel sorun, hâlihazırda bulunan verili halk dansları malzemesinin beden bilgisi bağlamında nasıl değerlendirileceğidir.

2000 yılı sonrası halk danslarının anlam üreten ve dönüştürebilen bir hareket sistemi olarak ele alınmasıyla birlikte harekete dair koreografik ve dramaturjik yaklaşımlar daha çeşitli hale gelmiştir. Bu anlayışta sahneleme, geleneksel ifadenin biçimsel olarak yeniden düzenlenmesinden öte kültürel ve bedensel bilginin sanatsal bir üretim alanı içerisinde yeniden yorumlanma sürecidir. Bu durum, oyun geleneğini ortadan kaldıran ve yozlaştıran bir süreç olmaktan öte geleneksel deneyimi sanatsal bir anlatı ve ifade biçimine dönüştüren yaratıcı bir dönüşüm olarak değerlendirilebilir (Aşkar, 2021).

Bu yaratıcı dönüşümün temelini oluşturan unsurlardan biri dramatik öz anlayışıdır. Nitekim sadece teknik virtüözüteye, fiziksel performansa ve zemin deseni kullanımına odaklanan sahneleme yaklaşımları çoğu zaman dansın özünde yatan hikayeyi açığa çıkarmakta yetersiz kalmaktadır. Yorgancıoğlu'na göre bu yetersizliğin aşılması hareketin dramatik özellikler üzerinden yeniden kurulmasıyla mümkündür (Yorgancıoğlu P. E., 2025).

Bu dramaturjik yeniden yapılandırma düşüncesiyle oluşturulan sahnelemelerde, dansların orijinal adımları ve kuruluş formları terk edilmek zorunda değildir. Dramatik yapıli koreografilerde aynı geleneksel adımlar, işlenen temaya uygun bir efor-anlam ilişkisi kurularak yeni bir bağlama oturtulabilmektedir. Örneğin, İzmir Devlet Türk Dünyası Dans ve Müzik Topluluğu tarafından sergilenen *Geçilmez Boğaz Çanakkale* isimli Kurtuluş ve Çanakkale savaşlarının anlatıldığı bu eserde;

zeybek ve Gürcü halk danslarının orijinal formları korunarak, adımlar savaş, mertlik ve yas gibi dramatik temaları aktaran birer anlatı aracına dönüştürülmüştür.²⁸

Öte yandan dramatik öz anlayışıyla birlikte halk danslarının güncel sahnelemesindeki en belirgin deneysel yaklaşımlardan biri Jacques Derrida'nın yapısökümcü felsefesinin koreografiye uyarlanmasıdır. Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü Ekin Dans Topluluğunun sergilediği *Bu100deN* isimli danslı anlatının *Birleşim* bölümünde görüldüğü üzere dans hareketleri bu yaklaşımla seçilmekte, analiz edilmekte ve sahne normlarına uygun şekilde yeniden yorumlanmaktadır (Aşkar, 2024, s. 21).

Özellikle çağdaş sahneleme yaklaşımlarında; doğaçlama, deney temelli çalışma yöntemleri ve süreç odaklı üretim anlayışları giderek daha da görünür hale gelmiştir. Bu yaklaşımlar, geleneksel repertuarı değişmez bir yapı olarak görmek yerine, yeni anlamlar ve sahne rotasyonu üretebilen bir hareket sistemi olarak değerlendirmektedir.

Görüldüğü üzere geleneksel repertuar kimi zaman çağdaş hareket teknikleriyle bir araya getirilmekte, kimi zaman ise farklı dramaturjik ve estetik arayışlar doğrultusunda yeniden yapılandırılmaktadır. Böylece hareketin, ait olduğu kültürel bağlamın dışına taşınarak yeni anlatıların üretiminde kullanılan yaratıcı bir malzemeye dönüştürülmesi istenmektedir.

Buraya kadar olan anlatımlarımızda klasik ve güncel sahneleme anlayışlarını ele almış olsak da, bu anlatımlarda beden bilgisine odaklanan çalışmalar henüz yaratıcı sürece dahil edilmemiştir. Hareketin yeniden düzenlenmesi ile bedenin sahip olduğu kinestetik, duyumsal ve kültürel bilgi arasında nasıl bir ilişki kurulduğu çoğu zaman açık bir biçimde göz ardı edilmektedir. Dolayısıyla, örtük beden bilgisini çağdaş koreografik ve dramaturjik yaratım süreçlerine dahil edecek yeni yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Bu yeni yaklaşım, çalışmanın giriş bölümünde sunulan dört aşamalı modelle aşağıda ele alınacaktır.

3.1 Duyumsal Temellendirme (Somatik Kurulum)

Modern bilişsel psikolojinin temellerini atan ve deneysel psikoloji alanlarında yaptığı çalışmalarla tanınan İngiliz psikolog Frederic Bartlett'e göre beceri ve düşünme birbirinden tamamen ayrı süreçler değildir. Birçok düşünme biçimi aslında bedensel becerilerde görülen ilkelerle aynı şekilde işler. Yani zihinsel süreçler ile

²⁸ Yorgancıoğlu, 2025, 60.

fiziksel performans arasında güçlü bir bağlantı vardır (Bartlett, 1958). Nitekim Bartlett, ustalık düzeyinde bir performansı teknik beceriden daha geniş bir çerçevede ele almaktadır. Bedensel deneyim, planlama, zihinsel ve bilişsel süreçlerin birlikte çalışmasıyla oluştuğunu dile getirir.

Koreografik sürecin ilk aşamasını oluşturan duyumsal temellendirme, hareketin/dansın dışsal formundan önce bedensel deneyiminin fark edilmesine dayanmaktadır. Bu yaklaşımda beden önceden belirli hareketleri uygulayan teknik bir araç olarak görünmez. Algılayan, hisseden ve deneyimleyen canlı bir bilgi alanı olarak ele alınır.

Bu uygulamalarda süreç çoğunlukla bedenin yerçekimiyle kurduğu ilişkiyi yumuşatan dinlenme ve gevşeme pratikleriyle başlamaktadır. Yerde ya da destekli yüzeylerde gerçekleştirilen bu çalışmalar sırasında dansçı, bedenden yükselen duyusal verileri dikkatle izlemeye yönlendirilmekte böylece hareket eden bedenin içsel düzenlemesine dair daha derin bir farkındalık geliştirmektedir. Hareket bu bağlamda dışarıdan biçimlenen mekanik bir eylem değil, proprioseptif algılar aracılığıyla içeriden hissedilen, desteklenen ve yönlendirilen bir deneyim alanı olarak ele alınmaktadır (Eddy, 2009).

Bu süreç içerisinde öğrenciler hareket sırasında bedenin ağırlık dağılımını, nefes ritmini, kas tonusunu ve eklem ilişkilerini duyumsayarak bedensel olarak sürdürülebilir hareket örüntüleri geliştirmeye ve dönüştürmeye teşvik edilmektedir.²⁹

Somatik psikoloji alanının öncü isimlerinden Don Hanlon Johnson, bedende bütüncül olarak deneyimlenmeyen şeyin cansız entelektüel bir bilgiden başka bir şey olmadığını ifade etmektedir (Johnson, 1995).

Canlı bilgi alanını aktifleştiren bu yaklaşıma göre duyumsal temellendirme süreci koreografin dışarıdan şekil dayattığı bir model değil, duyusal ve kinestetik farkındalığın artırılarak bedenin alışlagelmiş hareket alışkanlıklarını fark etmesine ve içsel olarak düzenlemesine olanak tanıyan bir üretim biçimidir. Bu nedenle koreografik üretimi başlangıç noktası hareketin estetik görünümünden çok bedenin hareketi nasıl hissettiği ve deneyimlediği sorusudur. Bu bağlamda hareket, dışarıdan verilen bir komut yerine zihin ve bedenin koordine olmasıyla içsel bir duyumdan kendiliğinden doğar.

²⁹ Eddy, 2009, 6.

Tüm inisiyatifin sahneleyen kişinin elinde olduğu klasik halk dansları çalışmalarından gelen örtük beden bilgisi bu aşamada önemli bir rol üstlenmektedir. Yöre oyunlarının bedene kazandırdığı tüm devin duyumsal yapılar dansçının bedeninde uzun süre tekrarlar aracılığıyla içselleşmiş kinestetik hafıza alanları olarak varlığını sürdürmektedir. Örneğin halay türüne ait bir dansta yere basış pratiği tek başına teknik bir özellik olarak değil; ağırlık, direnç ve dayanıklılık hissi üreten bedensel bir deneyim biçimleri olarak ele alınabilir. Bursa yöresi kılıç kalkan dansında ise hareketi rakibe göre zamanlamak, mesafe ve yaklaşma-uzaklaşma duyusu üzerinden ele alınabilir. Trabzon ve Giresun yöresinde görülen 7/16'lık yapıdaki oyunlarda ve dik horonlardaki hızlı titreşimler ve vücudun hem alt hem üst bölgesinin kesintisiz ritmik akışı, bedeni sürekli uyarılmış ve dikkat gerektiren bir hareket durumuna taşımaktadır. Karşılama türü danslarda ise beden, karşısındaki bedenin hareketlerini sürekli takip ederek kendi zamanlamasını yeniden ayarlamaktadır. Böylece izleme, bekleme ve tepki verme süreçleri halk danslarındaki örtük beden bilgisinin ayrılmaz bir barçası haline gelmektedir.

Bu tür örnekler, dansçının bedeninde bıraktığı algısal, zamansal, mekânsal ve kinestetik izleri açıklamak açısından önemlidir. Bu aşamada dansçıdan beklenen belirli bir dramatik durumu doğrudan temsil etmesi değil, o içeriğin bedensel karşılığını araştırmasıdır. Birinci aşama süreci boyunca nefes düzeni, ağırlık aktarımı, kas tonusu, denge ilişkileri ve mekânsal yönelimler üzerinden hareket deneyiminin farklı boyutları açığa çıkarılır. Böylece dansçı, belirli bir içeriği temsil etmeye çalışmadan önce o deneyimin duyumsal ve kinestetik karşılıklarını bedeninde keşfetmeye başlar. Bu süreçte ortaya çıkan bedensel farkındalıklar henüz belirli bir dramatik anlam üretmez; ancak ilerleyen aşamalarda gelişecek hareket tasarımları ve anlam ilişkileri için somatik bir zemin oluşturur.

Koreografik çalışmanın bu ilk aşamasında amaç, söz konusu dansı ya da hareketi doğrudan sahneye taşımak ya da eklektik bir sunum oluşturmak değil, onun bedende yarattığı kinestetik deneyimi açığa çıkarmaktır. Böylece dansçı, başkasının güdümünde bir icracı ve itaatkâr olmaktan çıkıp, kendi bedenindeki örtük bilgiyi fark eden ve dönüştürebilen yaratıcı bir özne konumuna geçmektedir. Bu yaklaşım, üreten beden kavramının temelini oluşturur (H'Doubler, 1957) (Zozulia, 2019).

Amerika Birleşik Devletleri'nde lisans düzeyindeki ilk dans programının kurucusu ve özellikle dans pedagojisinin öncü isimlerinden biri olan Margaret H'Doubler, dansı içsel duyumsama kapasitesinin görünür hale gelmesi olarak

tanımlayarak söz konusu bilinci destekler. Bu bilinç, halk danslarının sahnelenmesinde çoğunlukla biçimsel yapı üzerinden değerlendirilen hareketlerin ardındaki somatik bütünlüğü görünür kılmaktadır.

Örneğin Aydın yöresine ait 9/2'lik yapıdaki bir ağır zeybekte, ağırlığın yere kontrollü aktarımıyla oluşan bedensel merkezlenme ve denge hissi ya da Trabzon yöresi sıksara türü bir dansa diz eklemlerindeki kısa atımlı esnemeler yerel tavrı oluşturan somatik kaynaklardır. Doubler, anlam üretme potansiyeli taşıyan bu kaynakları 'Feedback' (Geri Bildirim) aşaması olarak tanımladığı düzeyde ele alır (Wait, 2023). Bu düzeyde dansçı ya da koreograf yeniden üretimi düşünürken dansın geleneksel icrasındaki görsel şekline değil, o şekli oluşturan duysal verilere odaklanır.

Duyumsal temellendirme süreci, dansçının bu örtük beden bilgisini yeniden fark etmesini ve hareketin iç dinamiklerini bilinçli biçimde hissetmesini amaçlar. Böylece koreografik üretim, dansı oluşturan hareket kalıplarının tekrardan düzenlenmesi sürecinden öteye geçer. Bedenin hareketi nasıl hissettiğini, taşıdığını ve ürettiğini araştıran somatik bir farkındalık sürecine dönüşür.

3.1.1 Duyumsal Temellendirme ve Dramaturjik Sürecin Somatik Zemini

Halk dansları sahnelemelerinde dramaturjik çalışma çoğunlukla metnin analizi, dansların yapısal, tarihsel ve kültürel çözümlemesi ve sahneleme süreçlerine yönelik yorumlayıcı kararlarla ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda dramaturg; oyunu ya da dansı dışarıdan gözlemleyen, yorumlayan ve sahneleme sürecine gerekirse müdahale eden ve yönlendirmelerde bulunan bir mesai arkadaşı, uzman araştırmacı olarak konumlanmaktadır. Böylelikle dramaturjik süreç, elde edilen verilerin estetik bir bütünlük içerisinde sahneye aktarılmasını kapsamaktadır. (Yorgancıoğlu P. E., 2025, s. 237).

Çağdaş performans dramaturjisi alanında ise dramaturgun işlevi yorumlayan ve değerlendiren bir dış göz olmanın ötesine geçmektedir. Dramaturjik çalışma, yaratım ve tasarım süreci boyunca ortaya çıkan bedensel ve duysal deneyimlerle birlikte şekillenen bir araştırma alanı olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle dramaturg, eserin oluşumuna eşlik eden ve sürecin içine giren bir katılımcı haline gelmektedir.

Bu araştırmada önerilen model açısından dramaturgun rolü de bu doğrultuda ele alınmaktadır. Dramaturg; dansçı bedeninde ortaya çıkan duysal deneyimleri, hareket tasarımı ve anlam üretim süreçlerini dışarıdan gözleyen bir kişi olarak değil,

bu süreçlere tanıklık eden ve onları görünür kılmaya çalışan bir araştırmacı konumundadır. Özellikle Duyumsal Temellendirme aşamasında dramaturjik çalışma, klasik anlayışta görülen ‘anlamları doğrulamak ya da dans adımlarını önceden tanımlanmış temsillere dönüştürmek’ yerine örtük beden bilgisinin nasıl ortaya çıktığını ve hareket içerisinde nasıl tasarlandığını anlamaya yönelmektedir.

Söz konusu yönelim doğrultusunda dramaturjik işlevin süreç dışında konumlanan ayrı bir uzman tarafından yürütülmesi zorunlu değildir. Aktif olarak yaratım sürecinin içerisinde bulunan dansçı da, kendi deneyimini gözlemleyen, sorgulayan ve anlamlandıran bir konum geliştirerek bu sorumluluğu üstlenebilir.

Bu yaklaşım, dans dramaturjisi alanında uluslararası çapta tanınan Guy Cools’un ‘somatic witness’ kavramıyla desteklenmektedir. Cools’a göre dramaturjik bakış dışarıdan gözlemleyen analitik bir pozisyon olmaktan ziyade, yaratım süreci içerisinde ortaya çıkan bedensel deneyimlere eşlik eden bir ‘somatic witness’ (duyumsal tanıklık) pratiğidir (Cools, 2019).

O halde dansçının sahip olduğu örtük beden bilgisinin duyumsal yapılarını görünür kılmak, bedenın çevresi ve kendi içyapısıyla kurduğu ilişkileri araştırmak ve hareket deneyiminin somatik kaynaklarını açığa çıkarmak, modelin ilk basamağı olan Duyumsal Temellendirme aşamasını anlamlı kılan temel yaklaşımı oluşturmaktadır.

Bu bağlamda Duyumsal Temellendirme aşaması, dramaturjinin somatik düzeyde işlemeye başladığı ilk alan olarak değerlendirilebilir. Bedenin duyumsama, dinleme, fark etme ve ilişki kurma biçimleriyle doğrudan bağlantılı yaratıcı bir pratiktir. Bu nedenle beden tarafından geliştirilen duyumsal farkındalıklar henüz belirgin dramatik anlamlara ya da sahneye ait yapılara dönüşmemiş olsa da, sürecin beslendiği temel deneyim alanını oluşturmaktadır. Başka bir ifadeyle performansın ilerleyen aşamalarında görünür hale gelecek anlam ilişkileri ve dramaturjik bağlantılar, köklerini bedenin bu erken duyumsal araştırmalarında bulmaktadır. Bu yaklaşım, dramaturjiyi düşünen zihin ile deneyimleyen beden arasındaki geleneksel ayrımın ötesine taşıyarak yaratıcı sürecin bedensel ve deneyimsel boyutlarını görünür kılar.³⁰

Bu süreç, ilerleyen aşamalarda hareketin yapısal olarak çözümlenmesi ve yeniden yapılandırılması için gerekli zemini oluşturacaktır. Bu aşamada amaç hareket üretmek değil bedeni yeniden hissetmeyi sağlamaktır. Bu nedenle duyumsal

³⁰ Cools, 2019, 50.

temellendirme modelin sadece başlangıç aşamasını oluşturmaz, sonraki tüm süreçleri besleyen temel bir zemin olarak değerlendirilmelidir.

3.2 Hareketin Yapısal Kurulumu

Duyumsal temellendirme aşamasında bedensel olarak hissedilen hareket malzemesi, ikinci aşamada bu içsel deneyimi yapılandırılmış bir hareket diline dönüştürmeye başlar. Bu aşamada hareket duyumsanan bir deneyim olarak algılandıktan sonra belirli yönelimler, kuvvet ilişkileri, zaman kullanımı ve mekânsal tasarımlar aracılığıyla şekillenen bir yapı olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla beden bilgisi yalnızca hissedilen değil; düzenlenen, seçilen ve kompozisyon haline getirilen bir üretim alanı olarak işler.

Ancak bu dönüşüm kendi içinde birbirine bağlı iki evrede gerçekleşir. İlk olarak hareketin biçimsel parametrelerinin araştırıldığı koreografik yapılandırma, ardından da bu bedensel ve mekânsal insanın aktif bir düşünme pratiği olarak işlediği dramaturjik yapılandırma olarak birlikte ele alınır. Bu aşama, beden hareket aracılığı ile gerçekleştirdiği bir düşünme süreci olarak değerlendirilir.

Söz konusu yapısal kurulumun bileşenlerini açıklamak için Rudolf Laban'ın hareket analizine ilişkin yaklaşımı önemli bir kuramsal ve uygulamalı veriler sunar. Laban'a göre hareketin temelini oluşturan 'çaba' (effort), beden dışsal biçimlerinden çok hareketin ardındaki içsel yönelimleri ve niyeti açığa çıkarır. Hareketin ağırlık, zaman, mekan ve akış faktörleriyle kurduğı ilişki, dansçının dünyaya karşı geliştirdiğı bedensel tutumu görünür kılar. Buna bağı olarak hareketin ritmini, yönünü, yoğunluğunu ve enerjisini belirleyerek bedensel ifadenin yapısal temelini oluşturur. Bu nedenle koreografik yapı hangi hareketin yapıldığıyla değil, hareketin nasıl gerçekleştiğı ile anlam kazanır (Laban, 1971).

Halk danslarına ait bir hareket beden ağırlığı nasıl taşıdığı, zeminle nasıl temas ettiğı, hareketin zamanı nasıl kullandığı ve akışın nasıl düzenlendiğı (kontrollü ya da serbest) üzerinden ele alınmalıdır. Bu da dansçının bedeninde bulunan örtük bilginin parçalarına ayrılıp çağdaş formlar sentezlemesine olanak tanır. Bu nedenle koreografik üretim hareketlerin ardışık biçimde sıralanmasından çok hareket parametrelerinin arasındaki ilişkilerin kurulmasıyla gelişmektedir.

Bu bağlamda hareketin yapısal kurulumu halk danslarına ait örtük beden bilgisinin çağdaş koreografik düşünce içerisinde yeniden düzenlenmesini mümkün kılar. Bu aşamada dans/hareket parçalanarak incelenebilir. Halk dansları

repertuarındaki hareket kalıpları biçimsel olarak tekrarın ötesine geçerek hareketin içsel enerjisi, yönelimi ve effort parametreleri üzerinden yeniden okunabilir.

Aydın Kocaarap zeybeği icrasını ele aldığımızda en belirgin özellikleri; puandorg yapısı, kontrollü ağırlık aktarımı ve bedenın mekânda genleşmesidir. Laban’a göre koreograf ya da dansçı bu faktörlere karşı direnen veya uyum sağlayan bir içsel tutum sergileyerek hareketin kalitesini belirler.³¹ Hareketin dinamiği; ağırlığa karşı hafif ya da güçlü bir tutum, mekâna karşı esnek ya da doğrusal bir yaklaşım, zaman faktörüne karşı ani ya da sürekli bir tepki ve son olarak akışa karşı ise serbest bırakan ya da kısıtlayan bir kontrol mekanizması seçerek hareketin dinamiği inşa edilir.³²

Bahsi geçen düşüncede amaç, hem halk dansları öğretiminde hem de çağdaş koreografik yaklaşımlarda belirli hareketlerin doğru icrası ile sınırlı kalmamasıdır. Bu çalışmada dansçının öğrenme ve yaratım süreci; duysal, kinestetik ve ilişkisel deneyimlerin doğrudan beden bilgisinin oluşumuna katkı sunduğu bir öğrenme ortamı içinde ele alınmaktadır.

Söz konusu ortamdaki her deneyim, dansçının mevcut performansını biçimlendirmekle kalmaz, gelecekte nasıl hareket edeceğini de dönüştürme potansiyeli taşır. ‘Frimes of Mind’ kitabında ortaya attığı ‘Çoklu Zeka Kuramı’ ile eğitim ve psikoloji alanında öncü çalışmalar yapan Howard Gardner’ın da ifade ettiğı gibi her beceri, kendinden önceki becerilerin bir araya gelip birleşmesiyle bir bütünü oluşturur (Gardner, 2011, s. 233).

Dansın kalitesi bu noktada, hareket eden bedenlere ait niyetlerin okunması ve deşifre edilmesi ile ilgilidir. Dansçı, beden aracılığıyla fikirleri ve duyguları sembolik olarak yorumlayabilme yeteneğini geliştirir (Georgios, 2017, s. 105).

3.2.1 Bir Hareket Araştırması Olarak Doğaçlama ve Dramaturjik Yapılandırma

Hareketin yapısal kurulumu sürecinde doğaçlama çalışmaları da önemli bir araştırma yöntemi olarak kullanılır. Ancak burada doğaçlama, çağdaş dans çalışmalarında olduğu gibi (örn. Merce Cunningham tekniğı) rastlantısal ya da tamamen serbest bir hareket üretimi anlamına gelmez. Bedenin sahip olduğu mevcut hareket bilgisini çözümlemeye, dönüştürmeye ve yeni olasılıklar üretmeye yönelik görev temelli bir hareket araştırmasıdır. 3.1 başlığında bahsettiğimiz duysal

³¹ Laban, 1971, 23.

³² Laban, 1971, 76.

temellendirme çalışmaları bedenın ağırlık, nefes, kas tonusu, akış, gerilim vb. ilişkilerine yönelik farkındalığını geliştirmeyi amaçlamışken, henüz hareketin yapısal mantığını çözümlemiş değildir.

Bu nedenle başlangıçta yani ilk aşamada gerçekleştirilen doğaçlama çalışmaları çoğu zaman dansçının alışılmış motor reflekslerini ve tekrar eden hareket kalıplarını yeniden üretmesine neden olmaktadır. Oysa bu modelin temel amacı hazır hareket biçimlerini çoğaltmak değil, halk danslarını taşıdığı örtük beden bilgisinin sahip olduğu yapıyı görünür hale getirmektir.

Söz edilen bu doğaçlama çalışmaları hareketin yapısal olarak çözümlenmesinden sonra bir üretim yöntemi haline gelmektedir. Dansçı veya koreograf geleneksel repertuvardaki hareketleri çaba (effort) parametreleri üzerinden analiz ettikten sonra ritmi ve yönü değiştirme, dengeyi kaydırma, hareketin akışını parçalama ya da ivmesini değiştirme gibi görev temelli doğaçlama çalışmalarıyla yeni olasılıkları araştırır.

Bahsettiğimiz olasılık araştırma sürecinde hareket motiflerinin bağlamından koparılarak dönüştürülmesi, bale sanatını klasik repertuarından çıkarıp modern ve dinamik bir sanat formuna dönüştürmesiyle tanınan dansçı/koreograf William Forsythe'nin yöntemlerinde görüldüğü gibi geleneksel bir adımın statik bir şekil olmaktan çıkarılıp karmaşık ilişkisel bir duruma dönüştürülmesiyle açıklanabilir. Bu aşamada hareketin kendisi soyut bir düşünce nesnesine dönüşür. Dansçı ya da koreograf bu motifi bir kalıp olarak değil uzamda her yöne bükülebilen bir ilişki ağı olarak görür (Wait, 2023, s. 157).

Hareketin bu şekilde keşfedilmesi aşaması, halk danslarında geleneksel ve kapalı olan hareket formunu esnek bir hale getirir. Bu esneklik her seferinde yeniden yorumlanabilir ve bir sonraki aşamada dramatik temalara hizmet edebilecek yeni bedensel söylemlere dönüşebilir. Bu yaklaşım beden bilgisinin doğasına ilişkin önemli bir perspektif sunmaktadır. Halk danslarında odaklanılmasını önerdiğimiz örtük beden bilgisi daha önce de değinildiği gibi sadece öğrenilmiş hareketlerin tekrarından oluşmaz.

Bu çalışmada önerilen modelin ikinci aşaması olan Hareketin Yapısal Kurulumu basamağında amaç, belirli pratikleri doğrudan sahneye aktarmak değil, beden bilgisinin ortaya çıkardığı potansiyelleri araştırmak ve aralarındaki ilişkileri görünür kılmaktır. Tekrarlar, yön değişimleri, ritmik varyasyonlar, mekânsal örüntüler ve hareketin dinamik özellikleri bu araştırma süreci içerisinde şekillenmektedir.

Böylece hareket hem fiziksel bir eylem hem de düşüncenin üretilip sınındığı bir araştırma alanına dönüşmektedir (Georgios, 2017). Hareketin yapısal kurulumu aşaması tam da bu hareket içinde düşünme pratiğine dayanmaktadır

Burada amaç fenomenolojik yaklaşımlarda tartışıldığı biçimiyle hareket deneyiminin nasıl yaşandığını yalnızca açıklamak değildir. Aksine birinci aşamada ortaya çıkan bedensel deneyimlerin yaratım süreci içerisinde nasıl hareket tasarımlarına dönüştüğünü ortaya koymaktır.

Kısaca ifade edersek, önerdiğimiz modelin birinci basamağı olan Duyumsal Temellendirme aşamasında amaç; ağırlığı, nefesi, gerilimi, dengeyi, zeminle olan ilişkileri ve buna benzer duyumsal yapıları fark etmektir. Yani dansçı henüz ‘ yere basış bana ne anlatıyor?’ sorusunu sormaz. Sadece ‘bu yere basış sırasında bedenimde ne oluyor ve ne hissediyorum?’ sorusunu sorar. Burada bilgi fenomenolojik düzeydedir. Ancak modelimizin ikinci basamağı olan Hareketin Yapısal Kurulumu aşamasına gelindiğinde, dansçı artık ‘bu hissi nasıl değiştirebilirim?’ sorusuna geçer. Artık hareketin yapısal çözümlemesi ve çözümlemeden sonraki araştırma denemeleri (doğaçlama yoluyla) başlamıştır. Bu odaklanma hareketin kökenindeki değişmez bir anlamı temsil etmesi gerektiği inancını da yapıbozuma uğratar. Fakat yine de tam anlamıyla bir anlam üretimi yoktur.

Dolayısıyla geleneksel formların çağdaş yapıya aktarılması sürecinde deşifre edilmeye çalışılan şey hareketin sembolik, tarihsel ve söylemsel (narratives) olarak alışlagelmiş anlamı değil, ağırlık, akış ve zamanın o anki icra ile bir araya gelerek oluşturduğu yeni, dinamik ve geçici kompozisyonudur.

Önerisinde bulunduğumuz araştırma modelinin bu kısmında hareketin yapısal analizi ve doğaçlama süreci koreografik düzenlemenin oluşumunu sağlarken, aynı zamanda dramaturjinin de oluşumu için bir ön araştırma alanıdır. Geleneksel sahneleme ve dramaturji anlayışında hareketin yapısal kurulumu; adım-müzik eşleşmelerinin, tekrar sayılarının ve sahnede izlenecek zemin desenlerinin masa başında kağıt üzerine döküldüğü ve dışarıdan denetlendiği matematiksel bir form analiz süreci olarak işlemektedir (Erkan, 2022).

Ancak söz konusu yaklaşımımızın yaratım süreci; çağdaş performans dramaturjisi alanında araştırmacı ve dramaturg olan Maaike Bleeker’in, ‘thinking-making’ (düşünerek yapma/yaratma) kavramıyla açıklanabilmektedir. Bleeker’e göre performans üretimi önceden oluşturulmuş düşüncelerin sahne üzerinde uygulanmasından ibaret değildir. Düşünce ve üretim süreci birbirinden ayrılmaz

biçimde iç içe geçmektedir. Anlam, hareket ve form ile birlikte ortaya çıkmakta, yaratım süreci ilerledikçe dönüşmekte ve yeniden şekillenmektedir. Dolayısıyla bu kavram, sanatsal üretimi sadece zihindeki bir planın bedene uygulanması olarak görmez. Aksine, zihin ve bedeni bir bütün olarak ele alan doğrudan fiziksel ve somut bir uygulama olarak kabul eder (Bleeker, 2023). Bu bağlamda dansçının sahnedeki eylemi önceden belirlenmiş bir fikrin sade bir icrası değildir. Aksine hareketin, beden ve uzamın yan yana gelerek kompozisyonlar yarattığı aktif bir felsefe yapma veya yaparak düşünme halidir.

Çağdaş sahneleme yaklaşımlarında hareketin araştırması; dramaturgun, dansçının ve koreografin iç içe geçtiği, hareketin içsel dinamiklerinin ve efor niteliklerinin doğaçlama sırasında birlikte araştırıldığı, formun ise hareket edilirken ortaya çıktığı bir yapılandırma süreci olarak değerlendirilir. Bleeker, dramaturjiyi aktif bir eylem haline getirerek yaratıcı süreçle kurulan yedi farklı etkileşim kipi tanımlar. bunlardan temel olanları ‘speculating’ (spekülasyon), ‘analysing’ (analiz etme), ‘creating conditions’ (koşulları yaratma), ‘feeding’ (besleme), ‘articulating’ (eklemlendirme), ‘questioning’ (sorgulama) ve ‘structuring’ (yapılandırma) unsurlarıdır (Bleeker, 2023).

Bedenin sahnedeki algısı, beden bilgisi ve hareketin felsefesi üzerine çalışmalar yapan Bleeker’in kavramsallaştırmasında yapılandırma, dramaturgun geleneksel anlayıştaki zemin deseni yönlendirmesi yerine, çalışma anında ortaya çıkan bedensel ve mekânsal eğilimleri fark edip, hareketin kendi içsel mantığına göre bağlantılar kurmasıdır.

Bu bağlamda dansçının doğaçlama çalışmasını hazır hareket biçimlerini çoğaltmak yerine halk danslarının taşıdığı örtük bilgiyi deşifre etmek için kullanması, Bleeker’in yaratım süreçlerini keşfetmek olarak gören bakış açısıyla paraleldir. Ayrıca hareketin içsel dinamiklerini deşifre ederek yeniden tasarlaması, yapılandırma ve analiz etme eylemlerinin bedensel bir yansıması olarak okunabilir. Dansçı, örtük bilgisinin barındırdığı hareket potansiyelleri üzerinde denemeler yapar ve yeni koreografik ifadelerin ortaya çıkması için uygun koşulları yaratır. Dolayısıyla görev temelli doğaçlama yoluyla hareketin yapısal kurulumu, hem koreografik bir düzenlemedir hem de anlamın formla birlikte doğal olarak geliştiği bizzat damaturjik bir kurulumdur.

Bleeker’in ‘thinking-making’ yaklaşımı, çalışmanın ikinci bölümündeki fenomenoloji başlığı altında anlatılan ‘thinking in movement’ (hareket içinde

düşünme) anlayışıyla da ilişkilidir. Halk danslarına ait örtük bilginin çağdaş sahne üretiminde yeniden değerlendirilmesi de bu süreç üzerinden mümkün hale gelebileceği düşünülmektedir.

Bu bakış açısı Doubler'ın dans düşüncesiyle ile birlikte değerlendirildiğinde daha da belirginleşir. Doubler bu aşamayı 'associative' (çağrışımsal/ilişki kurucu) olarak tanımlar ve birinci aşamada yapısal sınırları hissedene beden bu aşamada fikirler, hisler ve estetik değerlendirmeler ile bütünleşir (Wait, 2023).

İşsel duyuların farkına varan dansçı bu aşamada hareket halinde düşünme kapasitesini geliştirmeye çalışır. Hareket eden beden deneyimledikçe dansı bu aşamada analiz eder, yeniden düzenler ve seçim yaparak bedeni bilinçli bir üretim alanına dönüştürür (H'Doubler, 1957). Dolayısıyla hareketin yapısal biçimi onun belirli parametrelerde düzenlenmesiyle birlikte, bedenin hareket içindeki işsel düşünme ve kurgulama biçimi olarak ortaya çıkar.

Tam bu noktada hareket artık tekrar edilebilir, ayırt edilebilir, taşıdığı enerji ve yönelim okunabilir bir yapıya dönüşmeye başlar. Bu süreç hareket malzemesinin belirli örüntüler halinde düzenlenmesini ve motiflerin ortaya çıkmasını mümkün kılar. Bu bağlamda motif, beden bilgisinin çözülmesiyle açığa çıkan ve sonraki aşamalarda yeni ilişkilere girebilecek hareket birimi olarak değerlendirilebilir. Bu aşamada hareket henüz belirli anlamlar üretmemektedir fakat tekrar edilebilir, dönüştürülebilir ve farklı bağlamlarda yeniden yapılandırılabilir özellikler kazanmaktadır. Böylece hareket, araştırma modelinin birinci aşamasındaki duyumsal deneyimin ötesine geçerek yaratıcı araştırma sürecinin temel yapı taşlarından biri haline gelmektedir.

Hareketin yapısal kurulumu aşaması koreografik üretimin teknik bir düzenleme süreci olmasının yanında örtük beden bilgisinin bilinçli bir şekilde çözülmesi ve dramaturjik araştırmanın hareket düzleminde gerçekleşerek yeniden kurulmasıdır. Bu nedenle yapısal kurulum, sonraki aşamada gerçekleşecek anlamsal dönüşümün de temel hazırlayıcısıdır.

Bu aşamanın bilinçli bir çözüm süreci olması Bleeker'in 'dramaturgical sensibility' (dramaturjik duyarlılık) olarak formüle ettiği sistemle işlemektedir. Bu sistemde performanslar yalnızca bir şeyleri göstermez veya temsil etmezler; bizzat bir şeyler yaparlar (Bleeker, 2023). Halk danslarına ait bir formun yapısal parametrelerinin yeniden kurgulanması tek başına estetik bir düzenleme değildir, izleyicide yeni algısal sonuçlar, hisler ve çağrışımlar üreten ve bir sonraki aşamadaki anlamsal dönüşümün temellini atan bedensel bir yanıttır.

Klasik anlayışta yapısal kurulum, dramaturgun ya da uzmanın sahne öncesi partiyonlar, müzik ölçüleri ve biçimsel kalıplar üzerinden hazırlandığı bir süreç olarak çalışmaktadır. Bu bağlamda Bleeker'in yaklaşımı hareketin ifadesinden çok neden yapısal kurulumun sadece teknik bir düzenleme olmadığına ve hareketin yaratıcı süreç içerisinde nasıl bir düşünme pratiği olarak ele alındığına odaklanmaktadır.

3.3 Hareketin Anlam Üretme Süreci ve Dramaturjik Düşüncenin Ortaya Çıkışı

Hareketin duyumsal olarak algılanması ve yapısal olarak çözümlenip doğaçlama yoluyla yeniden araştırılmasının ardından süreç, hareketin anlam üretme kapasitesinin görünür hale geldiği üçüncü aşamaya geçer. Bu aşamada dramaturjik düşünce belirginleşir ve artık odak noktası hareketin fiziksel özelliklerinden çok ortaya çıkardığı deneyimsel ve ilişkisel etkiler haline gelmektedir. Anlamın hareketten önce dayatılması istenmez, hareket araştırması içerisinde dramaturjik yönelimlerin açığa çıkması sağlanır (Ross, 2022).

Bu nedenle Hareketin Anlam Üretme Süreci, model içerisinde dramaturjik düşüncenin görünür hale geldiği ilk evre olarak kabul edilmektedir. Duyumsal deneyim ve hareket tasarımları bu aşamada ilk kez yorumlanabilir ilişkiler üretmeye başlamaktadır. İşte bu noktada dansçı 'bu deneyim neye dönüşebilir?' sorusunu sorar. Böylelikle örtük beden bilgisinden üretilen hareket malzemesi, koreografik araştırmanın ötesine geçerek dramaturjik bir potansiyel kazanmaktadır.

Bahsettiğimiz potansiyelin nasıl ifadeye dönüştüğünü açıklayacak olursak, öncelikle hareketin yapısındaki anlamı oluşturan temel unsurlara bakmak gerekecektir. Bu ekseninde Susan Leigh Foster'ın koreografiyi kültürel olarak inşa edilmiş bir bedensel metin olarak ele alan yaklaşımı, anlamı oluşturmada belirleyici bir düşünsel zemin sunmaktadır. Foster'a göre beden; tekrarlar, disiplinler, temsil biçimleri ve estetik rejimler aracılığıyla sürekli yeniden üretilen bir oluşumdur (Foster S. L., 1997). Söz konusu düşüncede koreografik üretim belirli hareket dizileri oluşturmanın yanında belirli bir beden fikri üretmektir. Bu düşünsel zemin içerisinde hareketin, anlamı hangi bedensel süreçler aracılığı ile kurduğu sorusu Margaret H'Doubler'ın; içerik - form (biçim) - anlam ilişkisine dayanan yaklaşımıyla daha somut biçimde açıklanabilmektedir.

İçerik, yaratıcı bir ifade olarak dansın dışsal anlatılar ya da klasik anlayıştaki temsil edilen biçiminden çok hareketi ortaya çıkaran bedensel ve duyumsal dürtülerde

aranmalıdır (Wilson & Henley, 2022). Dolayısıyla hareketin ne anlattığına odaklanmadan önce bedenin hareketi hangi fiziksel ve duyuşal koşullarda ürettiğiyle ilgilidir.

Bir dansçının kollarını yukarı kaldırması tek başına bir anlam taşımaz. Ancak hareket yere doğru çöken ağır bir bedenin yukarı yönlü bir kuvvet üretme çabasından doğuyorsa, hareketin içeriği yükselme, karşı koyma ya da yer çekimine direne deneyiminde aranabilir. Bu durumda anlam, kolun yukarı kaldırılması biçiminde değil, yukarı da sözünü ettiğimiz hareketi ortaya çıkaran koşullarda saklıdır.

Bu durumun halk danslarının çağdaş koreografik yaklaşımları açısından önemli bir kırılma yarattığı düşünülmektedir. Çünkü dansçı artık geleneksel hareketi biçimsel bir yeniliğe sıkışıp kalarak dönüştürmeye çalışmaz, o hareketin altında bulunan bedensel kaynakları araştırır. Hareketin estetik niteliği de tam olarak bu bedensel farkındalığın içinde ortaya çıkar.

Örneğin Teke yöresi danslarında bedenin ani yön değişimlerinden hemen önce oluşturduğu kısa gerilim, hareketin tek başına görsel biçimini değil dansçının mekânla kurduğu dikkat ilişkisini, hazır olma durumunu ve yön değişimlerini deneyimleme biçimini de açığa çıkarır. Bitlis yöresi Garzani oyununda görülen güçlü yere basışlar klasik anlayışta belirli bir kültürel tavrın göstergesi olarak yorumlanabilir. Ancak önerdiğimiz yaklaşım açısından bakıldığında önemli olan bedenin bu güçlü basışlar sırasında ağırlığı zemine aktarması, zeminden kuvvet alması ve bu kuvveti yeniden hareket üretmek için kullanma deneyimidir. İçerik ise bu deneyimsel süreç içerisinde ortaya çıkmaktadır.

Form/biçim, anlamı yaratan ikinci unsurdur. Bedenin içsel işleyişinden türeyen doğal bir yapı olarak ele alınır. Bu yaklaşım halk danslarının sahnelenmesinde sıkça karşılaşılan biçimsel kopyalama anlayışını sorgulamak açısından da önemlidir. Türkiye’de yaklaşık bir asırlık geçmişe sahip halk dansları sahnelemeleri, hem adımsal hem de biçimsel yapıların (pattern) tekrar eden kalıplar halinde sunulmasıyla stereotype bir hale dönüşmüştür. Dolayısıyla bu durum, seyircinin dansları çoğu kez benzer biçimsel düzenlemeler içerisinde deneyimlemesine yol açmaktadır.

Beden bilgisi perspektifinden bakıldığında ise hareketin/dansın değeri dışsal formunda değil o formu üreten kinestetik ve duyumsal yapıda yani içerikte aranmalıdır. (Ross, 2022). Bu noktada biçim koreografik bir üretimin sonucu olarak değerlendirilmez. Dramaturg ya da koreograf biçimi oluştururken hareketin nasıl görüldüğüyle birlikte, beden içinde nasıl kurulduğunu araştırmaya başladığında

geleneksel repertuvar çağdaş bir üretim için dönüştürülebilir bir potansiyel taşımaya başlar. Böylelikle form, yukarıda da bahsedildiği gibi anlamı yaratırken içerikten doğan bir yapı olarak kurulur.

Kısaca içerikten bağımsız bir form seyirci ve dramaturji açısından sadece biçimsel bir görüntü sunarken, formu olmayan bir içerik ise yalın bir ifade taşır. Bu bağlamda çağdaş koreografik üretimde hareket, kültürel ve somatik kökenlerine referans verdiği sürece anlam taşır. Söz konusu düşünce geleneksel hareketleri olduğu gibi yeniden üretmekten ziyade onların taşıdığı bedensel içeriği yeni dramaturjik bağlamlarda yeniden kurma süreci haline gelir.

Anlam, içeriğin biçim aracılığı ile görünür hale geldiği son kısımdır. Burada hareket, bedendeki örtük bilginin estetik olarak biçimlenmesiyle seyirciye mesajı iletir. Kısaca anlam, izleyicinin bu bedensel ifadeden gelen estetik bir reaksiyon almasıyla oluşur.

İçerikten kopmuş bir form estetik olarak boşalırken, bedensel kaynağıyla bağlantısını devam ettiren hareket ise anlamı üretmeye devam eder. Bu yaklaşım özellikle halk danslarındaki örtük bilginin çağdaş sahneleme süreçlerinde nasıl yeniden işlev kazandığını anlamak açısından önemlidir. İçerik ve formun bu doğal birlikteliği halk danslarındaki bedensel yapıların sahne üzerinde nasıl yeni anlamlar kazandığını açıklar.

Bar oyunlarındaki omuz hattı boyunca kurulan destek (contact), sahnede sadece yöresel bir duyguyu temsil etmek zorunda değildir. Aynı kinestetik yapı çağdaş bir dramaturjide baskı, dayanışma, direnç ya da kırılganlık ilişkilerini görünür kılan yeni bir bedensel eyleme dönüşebilir. Bunun yanında bedenler arasında kurulan kolektif bir denge ve ortak hareket bilinci olarak da okunabilir. Tokat Turhal Semahı'nda ise dairesel akışın sürekliliği bedenin mekânı doğrusal değil, döngüsel olarak deneyimlemesine neden olur. Kafkas danslarındaki dikey eksenle sıçramalar, *relevé* pozisyonu mekânsal yapıyı yukarı yönlü bir enerji hattı üzerinden kurar. Roman danslarında ise eksen sıklıkla bilinçli biçimde kırılır ve kontrollü dengesizlik durumu estetik unsur haline gelir. Kısacası anlam, hareketin içerisinde hazır değildir, hareketin kurduğu ilişkilerde ortaya çıkmaktadır.

Anlamı şekillendiren bir diğer yardımcı yöntem ise isimler ve imgelerdir. Halk dansları içerisinde yer alan isimler, imgeler, kültürel çağrışımlar ve yaratıldıkları bağlamlara ait toplumsal semboller alışılmış sahneleme yaklaşımlarında genellikle geçmiş anlatan bir dış ses gibi görülür. Oysaki önerilen modelin bu üçüncü

aşamasında, tüm bu kültürel öğeler, bedenin iç dinamiklerini doğrudan harekete geçiren dramaturjik tetikleyicilerdir.

Harekete iliştirilen ya da hareketle özdeşleşen anlamsal kodlar bedensel icranın kalitesini somatik düzeyde dönüştürme gücüne sahiptir. Dolayısıyla hareketin ağırlık kullanımı, akışı ve yönelim niyeti değişecektir. Sembolik düşünme, kinetik yapıya dışarıdan eklenen bir anlam unsuru değil, bedenin fizyolojik niyetini içeriden yapılandıran bir yaklaşımdır (Gardner, 2011, s. 234-235).

Örneğin kinetik bir örüntünün/davranışın kahramanlık miti üzerinden yönlendirilmesi ile aynı örüntünün direnç ya da savunma eylemi olarak kodlanması icracının kas tonusu ve davranışlarını değiştirebilir. Ancak burada sembolik düşünme ve yönlendirmeler bedensel niyetin önüne geçen kararlar olarak algılanmamalıdır. Dramaturjik niyetin bedensel dinamikleri nasıl etkilediğini ve manipüle ettiğini gösteren destekleyici bir araç olarak konumlanmaktadır.

Bu kısma kadar açıklamaya çalıştığımız anlam üretebilme potansiyelleri, halk dansları sahnelemelerinde geleneksel dramaturji ile çağdaş dramaturji arasındaki en temel farkı ortaya koymaktadır. Halk danslarının klasik anlayıştaki danslı anlatı temsilleri içerisinde anlam, genellikle anlatılan hikâye üzerinden kurulur ve çoğu zaman hareketin temsil ettiği kültürel içeriklerle açıklanmaktadır. Ele alınan hareketin geçmişte çağrıştırdığı bir anlamı vardır ve bu anlam değiştirilip yenisiyle ilişkilendirilmez. Bir hikaye ile tamamlanır ve seyirci ne izlediğini genellikle bilmektedir. Oysaki önerisini sunduğumuz koreografik yapı içerisinde anlam; içerikten doğan hareket ilişkilerinin süreç içinde yeniden düzenlenmesiyle oluşur.

Öte yandan halk danslarının dramatik sahneleme anlayışı içerisinde yeniden yorumlayan yaklaşımlar değerlendirildiğinde; hareketlerin, taşıdıkları efor nitelikleri ile belirli duygusal içerikler arasında doğrudan ilişkiler kurmak istediği görülmektedir. Bu doğrultuda hareket; korku, acı, özlem, coşku ya da endişe gibi önceden belirlenmiş anlamları görünür kılan bir anlatım aracına dönüşmektedir (Yorgancıoğlu P. E., 2025, s. 60). Böylece geleneksel hareket repertuarı yeni bir dramatik bağlam içerisinde yeniden düzenlenmekte ve sahne üzerindeki anlatımın kurucu bir parçası haline gelmektedir.

Ancak bu yaklaşım, anlamın hareket üzerine sonradan yerleştirilen bir yapı olarak ele alınması nedeniyle birlikte sınırlılıklar taşımaktadır. Hareketin belirli bir duygunun taşıyıcısı olarak önceden belirlenmesi, bedenin hareket içerisindeki deneyimsel üretim kapasitesini geri plana itmektedir. Halbuki hareketin anlamı

önceden yazılmış dramatik bir kurgudan ibaret değildir. Beden ve bedenler arası ilişkiler içerisinde ortaya çıkan çok boyutlu bir süreçtir. Bu süreçte anlam, çoğu zaman hareketin duyumsal ve yapısal biçimlenmesiyle ortaya çıkar. Dolayısıyla dramaturji, hareketin gelişimi içinde şekillenen ve şekillendiren kurucu bir yapı olarak düşünülmelidir. Bir başka deyişle dans, estetik olarak değer atfedilen duygu durumlarının ifadesi olarak özetlenir ve hareketlerin dışavurum ile iletişim için bilinçli olarak tasarlanması durumudur (Averill, 2020).

Avrupa’da çağdaş tiyatro ve dans alanına yön veren çalışmalarıyla tanınan dramaturg Marianne Van Kerkhoven’in süreç odaklı dramaturjik yaklaşımı bu noktada önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Kerkhoven’e göre çağdaş performans üretimlerinde anlam, yaratım süreçlerinin başında belirlenmiş bir kavramın sahne üzerinde uygulanmasıyla oluşmaz. Aksine koreografik araştırma sırasında ortaya çıkan malzeme, süreç içerisinde yeni bağlantılar kurar, yeni sorular üretir ve zamanla kendi yapısal mantığını görünür kılmaya başlar. Bu nedenle performansın anlamı çoğu zaman yaratım sürecinin sonunda fark edilen ve geriye dönük olarak okunabilen ilişkiler içerisinde şekillenir (Kerkhoven, 1994).

Kerkhoven’in söz konusu yaklaşımı, halk danslarında bulunan verili beden bilgisinin çağdaş sahneleme süreçlerinde değerlendirilmesi açısından önemli olanaklar sunmaktadır. Çünkü halk dansları, sadece ortaya çıktıkları tarihsel ve kültürel bağlamın temsili olarak değerlendirilmek zorunda değildir. Tezimizde önerilen modelin bu üçüncü aşamasında amaç; günümüz insanının karşılaştığı aidiyet, yalnızlık, dayanışma, gerilim, belirsizlik, uzaklaşma, karşılaşma ya da direnç gibi kentsel çağdaş deneyim alanlarını da görünür kılabilmeğdir.

Böylelikle koreografik yaratım, dramaturjik yaratımın da temel alanlarından biri haline gelir. Hareket; taşıdığı içsel yönelimler, duygusal gerilimler, kültürel çağrışımlar ve yeni bilinçli tercihlerimiz üzerinden değerlendirilmektedir.

Araştırma modelinin ikinci basamağında gerçekleştirilen yapısal kurulum çalışmaları, hareketin algılanma biçimini değiştirir ve hareket çeşitli çağrışımlar üretmeye başlar. Başka bir ifadeyle ikinci aşamada hareketin ve dramaturjinin nasıl işlediği araştırılırken, bu aşamada ise bunu nasıl ürettiği sorusu belirleyici hale gelir (associative). Dolayısıyla anlam, hareketin taşıdığı tek bir mesaj olarak görülmez; hareketin uyandırdığı çağrışım ve deneyimlerin oluşturduğu açık uçlu bir süreç olarak değerlendirilir.

Geleneksel repertuvarın taşıdığı anlam, dansın kalıplaşmış formuna bağlı bir kültürel temsil düzeyiyle sınırlandırıldığında, hareket zamanla folklorik bir gösteriye indirgenmektedir. Oysa sözünü ettiğimiz bedene dair yaklaşımlar içerisinde anlam, hareketin kinestetik organizasyonunda, bedenin çalışma boyunca ele aldığımız unsurlarla kurduğu ilişkilerde ve dansçının bu ilişkileri yorumlayabilme kapasitesinde ortaya çıkan bir süreç olarak değerlendirilebilir.

Tezimizde önerdiğimiz modelin üçüncü aşaması olan bu kısım, dansçının ne yaptığı üzerinden değil, nasıl ve neden yaptığı üzerinden düşünmesini gerektirir. Bu doğrultuda hareketin anlam üretimi, örtük beden bilgisinin açığa çıkardığı alanların araştırılması ve tasarlanması üzerinden ele alınmaktadır.

3.4 Koreografik ve Dramaturjik Yaratım

Modelin son aşaması önceki basamaklarda açığa çıkarılan hareket dizileri/cümlelerinin sahne kompozisyonu içinde bilinçli bir şekilde koreografik yapıya evirildiği tasarım evresidir. Tek başına anlam üretme potansiyeli barındıran bu yapılar henüz bütünlüklü bir performans yapısına dönüşmemektedir. Böylelikle beden bilgisinden hareketle gerçekleştirilen yaratıcı süreç, ortaya çıkan bu hareket cümlelerinin sahne için bir bütünlük içerisinde yeniden kurulmasını gerektirir. Bu aşamada artık temel amaç yeni hareket tasarlamak değildir. Araştırma süreci boyunca ortaya çıkan bedensel olasılıkları seçmek, ilişkilendirmek ve ortaya konulması istenen eser için dramaturjik bütünlük içerisinde yapılandırmaktır.

Dolayısıyla artık süreç, hareket araştırmasından koreografik yaratıma doğru evirilmektedir. Tasarıma hazır olan hareket cümleleri sahnedeki süreleri, tekrar sayıları, mekânsal yerleşimleri, grup içindeki dağılımları, ritim yapıları, yön değişimleri, varyasyon ve kontrast kurulumları üzerinden kompoze edilir. Bu birleştirme artık fiziksel tercihler olmaktan çıkarak sahnenin dramatik akışını belirleyen görünür yapılar haline gelir.

Sözünü ettiğimiz yeni dramaturji ve yeni koreografi; beden bilgisinin sahne zamanı ve mekânı içinde yeniden inşa edilmesi süreci olarak ele alınmaktadır. Böylelikle tüm çalışmamızın merkezinde olan beden bilgisi, koreografik yaratımın pasif bir taşıyıcısı değil, doğrudan kurucu unsurdur.

Bu noktada belirleyici sorulardan biri, dramaturgun yaratım süreci içerisindeki konumunun nasıl tanımlandığı sorusudur. Genellikle halk dansları geleneksel bir dramaturji içerisinde sahnelendiğinde önceden belirlenmiş anlamların bedensel

temsilleri olarak karşımıza çıkar. Bu noktada dramaturg, sanatsal bir yaratıcı değildir. Provalar başlamadan önce yönetmen ve dramaturg, üzerinde çalıştığı bir metinden ya da konseptten yola çıkarak dramaturjiyi belirler. Koreograf ise önceden kurgulanmış bu anlamı dansçı bedenine halihazırda repertuarı kullanarak yerleştirmeye çalışır. Bu anlayışta dramaturji, koreografiye ya önceden dayatılmış ya da sonradan eklenmiştir. Koreografin işi ise bu metni harekete dökmektir.

Oysaki çağdaş sahneleme anlayışlarının geliştirdiği dramaturjik düşüncede durum bütünüyle farklıdır. Dramaturg, prova salonlarında dansçılar ve koreografla eş zamanlı düşünen bir yaratıcı konumundadır. Hatta kendi bedensel deneyimini analiz eden ve yorumlayan bir dansçı, aynı zamanda kendinin de dramaturgudur. Dolayısıyla dramaturji; beden, hareket ve sahne arasındaki etkileşim içerisinde oluşur. Bu durum söz konusu etkileşim sınırlarının giderek geçirgenleşmesine neden olmaktadır.

Bu nedenle araştırmada önerilen modelin son aşaması sadece koreografik üretim olarak tanımlanamamaktadır. Çünkü bu aşamada gerçekleştirilen faaliyet, bir tasarım aşamasından daha kapsamlıdır. Hareketler arasındaki ilişkilerin kurulması, yoğunlukların belirlenmesi, mekânsal tasarımların oluşturulması, performansın ve yapısal akışın şekillendirilmesi gibi süreçler aynı zamanda dramaturjik kararlar içermektedir. Dolayısıyla modelin son aşamasında hareket, beden ve anlam ilişkileri içerisinde eş zamanlı ve katmanlı bir yapıda ele alınır. Böylece beden bilgisinden hareketle geliştirilen deneyimin, her iki düzeyde de kurularak performatif bir bütünlüğe dönüştürülebileceği düşünülmektedir.

3.4.1 Çağdaş Performans Dramaturjisi Bağlamında Anlamanın İnşası

Çağdaş performans dramaturjisinde temel soru, performansın ne anlattığından çok anlamın nasıl üretildiğidir. Anlam, performansı oluşturan farklı unsurlar arasındaki ilişkiler aracılığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu yaklaşım, dramaturjiyi olay örgüsünü düzenleyen ya da belirli bir temayı görünür kılan bir yapının dışına çıkarır. Performansın anlam üretme biçimlerini araştıran ilişkisel bir alan olarak değerlendirilir. Özellikle çağdaş dans ve performans sanatlarında bu düşünce; hareket, mekân, zaman, nesne, ses ve seyirci arasındaki etkileşim yapısı üzerinden şekillenmektedir (Trencsényi & Cochrane, 2014).

Halk dansları sahnelemelerini incelediğimizde geleneksel hareket yapıları, taşıdıkları tarihsel ve kültürel hafıza nedeniyle belirli bir çağrışım alanlarına sahiptir ve seyirci bunu sorgulamaz. Ancak bu çağrışımlar hareketin içerisinde değişmez bir

biçimde saklı değildir. Araştırmada önerilen yaklaşımla birlikte örtük bilgiye ait bu çağrışımların koreografik üretim sürecinde farklı ilişkilere girmesiyle yeni anlamlar üretebileceği önerilen modelin her aşamasında ele alınmıştır.

Sözünü ettiğimiz yaklaşımda Marianne Van Kerkhoven ve dans/performans topluluklarında yaptığı çalışmalarla ünlenen dramaturg Hildegard De Vuyst tarafından önerilen mikro-dramaturji ve makro-dramaturji ayrımı, araştırmada geliştirilen modelin işleyişini açıklamak açısından önemli bir kuramsal araçtır. Mikro-dramaturji, performansın kendi iç kurgusunu hareketler arasındaki ilişkileri ve kompozisyon yapılarını ifade ederken, makro-dramaturji ise performansın tarihsel, kültürel ve toplumsal bağlamlarla kurduğu ilişkileri kapsamaktadır (Trencsényi, 2015).

Halk dansları doğası gereği güçlü bir makro-dramaturjik birikim taşımaktadır. Hareketlerin içinde tarihsel deneyimler, kültürel hafıza, toplumsal aidiyetler ve kolektif yaşam pratikleri yer almaktadır. Klasik sahneleme anlayışı içerisinde örneğin; halaylar birlik ve beraberlik imgesiyle aktarılırken, zeybekler ise yiğitlik ve kahramanlık duygularıyla bir meydan okuma oyunu olarak temsil edilirler. Horonlar ise coşkulu bir topluluk enerjisiyle sunulmaktadır. Ancak araştırmada önerilen modelin 3.1 ve 3.2 başlıklı aşamalarında (Duyumsal Temellendirme ve Hareketin Yapısal Kurulumu) bu makro yapılar askıya alınmakta ve hareketin bedensel, kinestetik ve yapısal özellikleri (mikro-dramaturjik alan) araştırılmaktadır.

Modelin son aşaması olan Koreografik ve Dramaturjik Yaratım basamağına gelindiğinde ise, yukarıda ifade edildiği gibi mikro düzeyde çözümlenen ve yeniden yapılandırılan hareket malzemeleri, sahne üzerinde farklı ilişkiler içerisine girerek yeni anlam alanlarını yani makro-dramaturjiyi oluşturur. Kısaca, alışılmış sahneleme yaklaşımlarında; kültürel bağlamdan koşullu harekete doğru bir ilişki söz konusuysen (kültürel bağlam-anlam-hareket), sözünü ettiğimiz yeni araştırma modelinde hareket, süreç boyunca girdiği ilişkiler ve bahsedilen teknik yaklaşımlarla duyumsanmış, yapılandırılmış ve kendi anlam potansiyellerini açığa çıkarmıştır (mikro-dramaturji). Ardından yeni bağlamlarla etkileşime girerek (makro-dramaturji) seyirci karşısında alışılmış kültürel kodlara dayanmayan yeni anlamlar üretebilmektedir.

Bu açıdan bakıldığında araştırmada geliştirilen model, halk danslarından elde edilen beden bilgisini önce mikro-dramaturjik düzeyde araştıran, ardından bu araştırmayı modelimizin son basamağı olan bu aşamada (kompozisyon ve koreografi

yoluyla) yeni makro-dramaturjik ilişkiler içerisinde birleştiren bir yapıyı önermektedir. Böylelikle somut olmayan kültürel mirasa ait halk dansları olgusu, geçmişe ait geleneksel hareket biçimlerinin yeniden sunulduğu bir temsil alanının ötesine geçerek, sahne sanatları içerisinde yeni bir gösteri modeline doğru taşınabileceği düşünülmektedir.

SONUÇ

Bu araştırma halk danslarında uzun yıllardır baskın olan repertuvarın korunması ve verili hali ile aktarılması odaklı yaklaşımların ötesine geçerek geleneksel hareketin taşıdığı beden bilgisine odaklanmıştır. Araştırma boyunca hakim olan düşünce halk danslarında yer alan örtük bilginin sadece belirli biçimlerin doğru aktarılmasını sağlayan teknik bir birikim olmadığı ve buna bağlı olarak hareketi çözümleme, dönüştürme ve yeniden yapılandırma kapasitesi taşıyan yaratıcı bir kaynak olduğu düşüncesidir. Bu çalışmada beden bilgisi yalnızca geçmişten devralınan bir hareket hafızası olarak değil, koreografik düşünmenin üretim koşullarından biri olarak ele alınmıştır.

Araştırmanın ilk bölümünde halk danslarının tarihsel sahneleme süreçleri incelenmiş özellikle modernleşme, standardizasyon ve temsil odaklı yaklaşımların beden bilgisini nasıl dönüştürdüğü tartışılmıştır. Sahneleme süreçleri içerisinde hareketin giderek geometrik düzen, senkronizasyon ve görsel temsil üzerinden değerlendirilmesi beden taşıdığı kinestetik, duyuşsal ve kültürel boyutların geri planda kalmasına neden olmuştur. Ancak bu çalışmada söz konusu dönüşüm, bir kayıp olmaktan sıyrılarak beden bilgisinin farklı estetik düzlemlerde yeniden kurulması olarak değerlendirilmiştir.

İkinci bölümde beden bilgisi, fenomenoloji, antropoloji, etnografi, performans ve koreografik çalışmaları kuramlar aracılığıyla disiplinlerarası bir zeminde ele alınmıştır. Bu bölümde beden yalnızca hareket eden biyolojik bir yapı olmadığı; düşünen, hisseden, hatırlayan ve anlam üretebilen bir özne olduğu düşüncesinden hareket edilmiştir. Bedenin dünyayla kurduğu ilişkinin temel aracı olduğunu savunan fenomenolojik yaklaşımlar, bedensel deneyimin bilgi üretimindeki rolünü açıklamada önemli bir kuramsal dayanak olmuştur. Buna paralel olarak hareketi düşünceden sonra gelen bir sonuç değil, düşünmenin bizzat gerçekleştiği alan olarak değerlendiren yaklaşımlar ise beden bilgisinin hareket aracılığıyla nasıl üretildiğini ve dönüştüğünü anlamaya katkı sağlamıştır.

Araştırma sürecinde hareketin teknik ve fiziksel bir eylem olarak açıklanmasının tek başına yeterli olmadığı; bedende taşınan deneyimlerin, kültürel pratiklerin ve toplumsal ilişkilerin de hareketin oluşumunda belirleyici rol oynadığı sonucuna ulaşılmıştır. Bu nedenle beden bilgisi, klasik anlayışın öne sürdüğü sözel olarak aktarılabilen açık bilgi biçimleriyle değil, bedensel deneyim içerisinde edinilen

ve eylem sırasında görünür hale gelen örtük bilgi boyutlarıyla birlikte ele alınmıştır. Aynı zamanda bedenın kültürel süreçler içerisinde sürekli biçimlenen ve yeniden üretilen bir yapı olduğu yönündeki yaklaşımlar, hareketin hem fiziksel hem de toplumsal ve kültürel anlamlar taşıyan bir pratik olarak değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Böylece beden bilgisi bireysel deneyim ile kültürel üretimin kesişiminde oluşan bütüncül bir bilgi biçimi olarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın Türk Halk Dansları alanına bir katkısı olarak düşünülen üçüncü bölümde önerilen ‘Beden Bilgisi ve Koreografi’ modeli etrafında şekillenmektedir. Modelin temel amacı halk danslarını biçimsel olarak bozmak değil, dansçının bedeninde yer alan örtük hareket bilgisini çağdaş sahne üretimi içerisinde yeniden düşünebilmesini sağlamak ve Türk Halk Dansları için yeni bir estetik kategori önerisi sunmaktır.

Böylece halk danslarına ait beden bilgisinin hareketin dış görünüşünden çok hareketin kinestetik ve duysal boyutunda saklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Özellikle doğaçlama sürecinin model içerisindeki görev odaklı işlevi bedenın sahip olduğu örtük bilgiyi açığa çıkaran araştırmacı bir yöntem olarak değerlendirilmiştir.

Araştırma sürecinde ulaşılan önemli sonuçlardan biri de dramaturjinin hareketin üzerine sonradan eklenen bir yapı olmadığıdır. Çalışma boyunca anlamın, bedenın duysal derinliği, hareketin yapısal ilişkileri ve kinestetik yönelimleri içerisinde üretildiği savunulmuştur. Bu bağlamda H’Doubler’ın içerik-form-anlam ilişkisi halk danslarının çağdaş yaklaşımlarla yorumlanması açısından önemli bir düşünsel çerçeve sunmuştur. Anlamın tek başına dışsal biçimde değil, hareketi üreten bedensel içerikte saklı olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Araştırmanın ulaştığı önemli sonuçlardan biri de beden bilgisinin koreografik üretimin yanında dramaturjik yaratımın da temel bileşenlerinden biri olduğudur. Söz konusu model, dramaturjiyi koreografiye sonradan eklenen tanımlayıcı bir yapı olmaktan çıkarıp, bedenın duysama, eyleme ve eylem içinde düşünme süreçleriyle eş zamanlı işleyen somatik bir tanıklık ve ilişkisel bir anlam kurulumu süreci olarak yeniden tanımlamaktadır.

Ayrıca performans dramaturjisi bağlamında geleneksel halk dansları formlarının geçmişi temsil eden kültürel kodlar (makro-dramaturji) içermekle birlikte, sahne üzerindeki zaman, mekan, ritim ve bedensel yönelimler vb. gibi (mikro-dramaturji) aracılığıyla yepyeni etkileşimsel anlamlar üretebileceği saptanmıştır. Bu durum, dansçının ve koreografin konumunu hareketi icra eden veya tasarlayan kişiler

olmanın ötesine taşıyarak; sahip oldukları örtük beden bilgisini çağdaş sahne estetiğinde dramaturjik bir faaliyete dönüştüren anlam kurucuları olarak tanımlar.

Bu çalışma aynı zamanda halk dansları pedagojisine yönelik eleştirel bir yaklaşım da geliştirmektedir. Tekrar ve taklit temelli öğretim biçimlerinin hareketin kinestetik mantığını çoğu zaman görünmez hale getirdiği, buna karşılık çağdaş sahneleme pratiklerinin dansçıdan kinestetik farkındalık, dramaturjik düşünme, bedensel çözümleme ve yaratıcı üretim becerileri talep ettiği görülmüştür. Bu nedenle beden bilgisi aktarılan bir gelenek olmanın yanında araştırılabilen, çözümlenebilen ve yeniden üretilebilen yaratıcı bir alan olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak bu tez çalışması, halk danslarının sahneleme süreçlerinde yeni bir çağdaş ve estetik kategorinin oluşabileceği bir koreografik düşünce modeli önermektedir. Bu model, halk danslarının taşıdığı beden bilgisini çağdaş koreografik ve dramaturjik üretimin etkin bir bileşeni haline getirerek, geleneksel hareket repertuarı ile çağdaş performans sahnelemeleri arasında yeni bir yaratım zemini önermektedir.

KAYNAKÇA

- And, M. (1977). Halk Danslarımız İlk Kez Sahneye Çıktı. *Sanat Dünyamız*(9), 13-19.
- Aşkar, F. (2021). An Aesthetic Interference In Traditional Dance: The Example of Trabzon . *ICTM Study group for Music and Dance in South East Europe Seventh Symposium* , (s. 22-29).
- Aşkar, F. (2024). Koreografide Metodolojik Çözümleme: Bu100deN (Danslı Anlatı) ‘Birleşim’ Örneği. *International Journal of Contemporary Educational Studies*, 10(1), 16-30. doi:10.61087/IntJCES.2024.12i
- Averill, E. G. (2020, Temmuz 4). *Moving Lessons: Relearning Our History as Dance Educators*. thINKingDANCE: <https://thinkingdance.net/articles/2020/07/04/moving-lessons-relearning-our-history-as-dance-educators/> adresinden alındı
- Bakka, E. (1999). 'Or Shortly They Would Be Last Forever': Documenting for Revial Research. T. J. Buckland içinde, *Dance in the Field* (s. 71-81). New York: Palgrave Macmillan.
- Bartlett, F. (1958). *Thinking: An Experimental and Social Study*. New York: Basic Books.
- Bateson, G. (1978). *Steps to An Ecology of Mind*. New York: Ballantine Books.
- Bauman, R. (2004). *A World of Others' Words: Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Malden: Blackwell Publishing.
- Blacking, J. (1983). Movement and Meaning: Dance in Social Anthropological Perspective. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, 1(1), 89-99. doi:<https://doi.org/10.2307/1290805>
- Bleeker, M. (2023). *Doing Dramaturgy: Thinking Through Practice*. Berlin: Springer International Publishing.
- Borgo, D. (1997). Emergent Qualities of Collectively Improvised Performance. *Pacific Review Of Ethnomusicology*, 8(1), 23-40.
- Bourdieu, P. (2021). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. (D. Fırat, & G. Berkkurt, Çev.) Ankara: Nika Yayınevi.
- Buckland, T. J. (1999). *Dance in the Field*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cools, G. (2019). On Dance Dramaturgy. *Cena*(29), 42-52. doi:10.22456/2236-3254.97633
- Csordas, T. J. (1993). Somatic Modes of Attention. *Cultural Anthropology*, 135-156. doi:10.1525/can.1993.8.2.02a00010

- Desmond, J. C. (1997). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. J. C. Desmond içinde, *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* (s. 29-55). London: Duke University Press.
- Eddy, M. (2009). A Brief History of Somatic Practices: Historical Development of the Field of Somatic Education and Its Relationship to Dance. *Journal of Dance and Somatic Practices*, 1(1), 5-27. doi:10.1386/jdsp.1.1.5/1
- Erkan, S. (2022). Benesh Yazım Sistemi ile Koreolojik Açıdan Bir Form Analizi: Teke Bölgesi Oyun Örneği. *Avrasya Sosyal Ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 9(3), 477-466.
- Farnell, B. M. (1994). Ethno-Graphics and the Moving Body. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 929-974. doi:10.2307/3033975
- Farnell, B. M. (1999). Moving Bodies, Acting Selves. *Annual Review of Anthropology*, 28, 341-373. 2025 tarihinde <https://www.jstor.org/stable/223398> adresinden alındı
- Foster, S. L. (1997). Dancing Bodies. J. Desmond içinde, *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (s. 235-257). Durham: Duke University Press.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing Empathy*. New York: Routledge.
- Fraleigh, S. (1987). *Dance and The Lived Body: A DescriptiveAaesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Freund, P. (1988). Bringing Society Into the Body. *Theory and Society*, 17(6), 839-864. doi:10.1007/BF00161729
- Gardner, H. (2011). *Frames of Mind*. New York: Basic Books.
- Georgios, L. (2017, Ocak). The Transformation of Traditional Dance from Its First to Its Second Existence: The Effectiveness of Music - Movement Education and Creative Dance in the Preservation of Our Cultural Heritage. *Journal of Education and Training Studies*, 107. doi:doi:10.11114/jets.v6i1.2879
- Günlük, G. (1980). Hallkoyunları Sunuş Denemesi. *Folkloru Doğru*(51), 64.
- H'Doubler, M. (1957). *Dance: A Creative Art Experience*. Madison: University of Wisconsin Pres.
- Hobsbawm, E., & Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment*. London: Routledge.
- Johnson, D. H. (1995). *Bone Breath and Gesture: Practices of Embodiment*. California: North Atlantic Books.
- Kaeppler, A. L. (1999). The Mystique of Fieldwork. T. J. Buckland içinde, *Dance in the Field* (s. 13-25). New York: Palgrave Macmillan.
- Kaeppler, A. L. (2001). Dance and the Concept of Style. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 49-63. doi:10.2307/1519630

- Kandiyoti, D., & Saktanber, A. (2003). Folklor Oynuyorum. D. Kandiyoti, & A. Saktanber içinde, *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat* (s. 141-158). İstanbul: Metis Yayınları.
- Kemaloğlu, B. K. (2012). Türkiye'de Halk Danslarını Sahneleme Politikaları: Söylemler ve Estetik Yaklaşımlar. 26. İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Anabilim Dalı.
- Kerkhoven, M. V. (1994). Looking Without a Pencil in the Hand. *Theaterschrift (On Dramaturgy)*, 140-149.
- Kızmaz, İ. (2013). 1960-1980 Yılları Arasında İstanbul'da Halk Danslar-Sözlü Tarih Çalışması. 929-947. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Tütk Müziği Ana Sanat Dalı.
- Kızmaz, İ. (2015). Halk Danslarında Devrimci Bir Miras: Dostlar Hasad Çağdaş Halk Dansları Topluluğu. *Akademik Bakış Dergisi*(47), 199-211.
- Kurt, B. (2013). Türk Ulusu'nun Dans Yoluyla Temsil: Devlet Halk Dansları Topluluğu. *Folklor/Edebiyat*, 19(73), 9-22. <https://izlik.org/JA57BH44YE> adresinden alındı
- Küçüksezer, C. (1975). Halk Kültürüne Sahip Çıkmak. *Folklor Doğru*(42), 10-13.
- Laban, R. (1971). *The Mastery of Movement*. (L. Ullmann, Dü.) Boston: Plays, Inc Publishers.
- Martin, R. (1998). *Critical Moves*. London: Duke University Press.
- Mauss, M. (1973). Techniques of the Body. *Economy and Society*, 2(1), 70-89. doi:10.1080/03085147300000003
- Nibbelink, L. G., & Merx, S. (2021). Dramaturgical Analysis: A Relational Approach. *Amsterdam University Press*, 28(3), 4-16. doi:10.5117/FORUM2021.3.002.GROO
- Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parviainen, J. (2002). Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11-26. doi:10.2307/1478130
- Payne, H. (1992). *Dance Movement Therapy: Theory and Practice*. New York: Brunner-Routledge.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. New York: Doubleday Company.
- Ponty, M. M. (2002). *Phenomenology of Perception*. London: Routledge Publications.
- Purser, A. (2021). Movement as Method: Some Existential and Epistemological Reflections on Dance in the Health Humanities. *Journal of Medical Humanities*, 165-178. doi:10.1007/s10912-021-09679-1

- Ross, J. (2022). Queering the Skeleton in Dance's Closet. *Dance Research Journal*, 54, 33-53. doi:10.1017/S0149767722000195
- Rupp, J. C. (1992). Michel Foucault, Body Politics and the Rise and Expansion of Modern Anatomy. *Journal of Historical Sociology*, 5(1), 31-60. doi:10.1111/j.1467-6443.1992.tb00022.x
- Rustad, H. (2019). Contact Improvisation and Dance Narratives – Body Memory and Embodied Knowledge. *Dance Articulated*, 27-45. doi:10.18862/PS.2019.502.3
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The Primacy of Movement: Expanded second edition*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Shilling, C. (1993). *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. London: Sage Publication.
- Sklar, D. (1994). Can Bodylore Be Brought to Its Senses? *The Journal of American Folklore*, 107(423), 9-22. doi:10.2307/541070
- Sklar, D. (2000). Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 32(1), 70-77. doi:10.2307/1478278
- Spatz, B. (2015). *What a Body Can Do: Technique As Knowledge, Practice As Research*. Routledge. doi:10.4324/9781315722344
- Topaloğlu, D. (2021). Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Süreci. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal bilimler Enstitüsü (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı.
- Trencsényi, K. (2015). *Dramaturgy in the Making*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Trencsényi, K., & Cochrane, B. (2014). *New Dramaturgy*. Bloomsbury Methuen Drama.
- Tsachor, R. P., & Shafir, T. (2017). A Somatic Movement Approach to Fostering Emotional Resiliency through Laban Movement Analysis. *Frontiers in Human Neuroscience*, 3-5. doi:10.3389/fnhum.2017.00410
- Turner, B. S. (1996). *The Body and Society*. London: Sage Publications.
- Ünlü, Ö. B. (2009). Dans Tiyatrosu Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Örnekleri. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayınlanmamış Doktora Tezi) Sahne Sanatları Anasanat Dalı.
- Wait, N. (2023). *Improvised Dance (In)Corporeal Knowledges*. New York: Routledge.

- Warburton, E. C. (2011). Of meanings and movements: Re-languaging embodiment in dance phenomenology and cognition. *Dance Research Journal*, 65-83. doi:10.1017/S0149767711000064
- Wilson, J. M., & Henley, M. (2022). Experiencing Rhythm in Dance. *Frontiers in Psychology*, 13, 1-8. doi:10.3389/fpsyg.2022.866805
- Yang, L. (2025). The Evolution of Ballet Pedagogy: A Study of Traditional and Contemporary Approaches. *Journal of Literature and Arts Research*, 2(2), 1-10. doi:10.71222/2nw5qw82
- Yılmaz, K. C., & Elyagutu, D. C. (2023). Türk Halk Dansları ve Koreografi Sanatı Üzerine Yorumlayıcı Bir Yaklaşım. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities Journal* (16), 52-58. doi: <https://doi.org/10.17740/eas.art.2023-V16-06>
- Yorgancıoğlu, P. E. (2025). Dans ve Dramaturji İlişkisinin Geleneksel Halk Dansları Sahnelemelerindeki Karşılığı . *Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 10(2), 228-246. doi:10.5281/zenodo.15675443
- Yorgancıoğlu, P. E. (2025, Haziran 30). Halk Danslarının Sahnelemesinde Yaklaşımlar ve Dramatik Olanın Arayışı. *Eurasian Journal of Music and Dance*, s. 46-67. doi:10.31722/ejmd.1540229
- Zozulia, K. (2019, Nisan). Dance Education for the Lifetime Learner: From Margaret H'Doubler to the 21st Century . DePaul University Digital Commons. 2026 tarihinde https://via.library.depaul.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1150&context=soe_etd adresinden alındı

TEŞEKKÜR

Bu araştırmanın ortaya çıkması ve tamamlanması sürecinde bilgi, deneyim ve destekleriyle katkı sunan birçok kişi bulunmaktadır. Öncelikle çalışma süresince değerli görüşleri, yönlendirmeleri ve eleştirel katkılarıyla araştırmamın şekillenmesine önemli ölçüde katkı sağlayan başta danışman hocam Doç. Dr. Ömer Barbaros ÜNLÜ'ye ve sevgili hocam Prof. Dr. Sema ERKAN' a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Araştırma süresi boyunca bilgi ve deneyimlerini her zaman paylaşan, farklı bakış açılarıyla düşünmeme katkı sağlayan Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı'nın tüm değerli hocalarına teşekkür ederim.

Sanatsal ve akademik yolculuğum boyunca birlikte öğrenme, üretme ve sorgulama imkânı bulduğum başta değerli dans sanatçısı arkadaşım Ahmet Kaan KÜÇÜK olmak üzere tüm dansçı arkadaşlarıma ve öğrencilerime ayrıca teşekkür ederim.

Hayatım boyunca maddi ve manevi desteklerini ve güvenlerini daima hissettiğim rahmetli babam Adem BABACAN'a, sevgili annem Sema BABACAN'a ve sevgili kardeşim Canan AKBULUT'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Gösterdikleri sabır ve anlayış bu çalışmanın tamamlanmasında en önemli güç kaynaklarımdan biri olmuştur.

Son olarak Türk halk dansları alanında düşünmeye, araştırmaya ve üretmeye ilham veren tüm kişi ve deneyimlere sonsuz teşekkürü bir borç bilirim.

ÖZGEÇMİŞ

2017 yılında başlayan lisans eğitimimi Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında tamamladım. Eğitim sürem boyunca halk danslarının eğitim, icra ve sahne uygulamaları üzerine çalışmalar yürüttüm.

Mezuniyetimin ardından Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarında saat ücretli öğretim elemanı olarak görev almaya başladım. Bu süreçte halk dansları alanında eğitim faaliyetlerimi sürdürürken halk danslarının çağdaş koreografisi üzerine çalışmalar yürüttüm.

Sanatsal çalışmalarım kapsamında Umay Asenalar Dans Tiyatrosu Topluluğu'nun koreograflığını ve yönetmenliğini üstlendim. Dans hayatım boyunca ulusal ve uluslararası alanlarda dansçı, eğitmen ve koreograf olarak yer aldım ve farklı organizasyonlarda ülkemizi temsil ettim.

Akademik ve sanatsal çalışmalarımı halk dansları, koreografi ve dans tiyatrosu alanlarında çağdaş sahneleme yaklaşımları üzerine sürdürmekteyim.