



RAKSTAN OYUNA

TÜRKİYE'DE DANSIN MODERN HALLERİ

ARZU ÖZTÜRKMEN









BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ

RAKSTAN OYUNA
TÜRKİYE'DE DANSIN MODERN HALLERİ
ARZU ÖZTÜRKMEN

RAKSTAN OYUNA

TÜRKİYE'DE DANSIN MODERN HALLERİ

RAKSTAN OYUNA
TÜRKİYE'DE DANSIN MODERN HALLERİ

Arzu Öztürkmen

BOĞAZİÇİ
ÜNİVERSİTESİ
YAYINEVİ

Arzu Öztürkmen
Rakstan Oyuna. Türkiye'de Dansın Modern Halleri
© BÜTEK A.Ş. 2016. Tüm hakları saklıdır.

ISBN 978-605-4787-71-5

Bütek Boğaziçi Eğitim Turizm Teknopark Uygulama
ve Dan. Hiz. San. Tic. A.Ş.
Rumeli Hisarı Mahallesi, Boğaziçi Üniversitesi
Güney Kampüs No: 11/2 Sarıyer/İstanbul
Telefon: (0212) 287 03 12-13

Yönetim Yeri:
Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi
Boğaziçi Üniversitesi Uçaksavar Kampüsü
Garanti Kültür Merkezi, Arka Giriş
Etiler/İstanbul

bupress@boun.edu.tr
www.bupress.org
Telefon ve faks: (0212) 257 87 27
Sertifika No: 10821

Genel Yayın Yönetmeni: Murat Gülsoy
Yönetici Editör: Ergun Kocabıyık
Yayıma Hazırlayan: Meltem Aravi
Kapak Tasarımı: Utku Dervent, Ayşe Tuğ
Baskı: Acar Basım ve Cilt Sanayi Ticaret A.Ş.
Beysan San. Sitesi Birlik Cad., No: 26
Acar Binası, Haramidere, Beylikdüzü, İstanbul
Telefon: (0212) 422 18 00
Sertifika No: 11957

Birinci Baskı: Mayıs 2016 (1.000 adet)

Nihal'ime

İÇİNDEKİLER

Giriş, 9

I. BÖLÜM:
TÜRKİYE'DE EĞLENCE VE DANSI SERGİLEMEK, 17

Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek, 19 ❖ Dansta 'Millilik' ve 'Yerellik' Kavramları Üzerine Düşünceler, 36 ❖ *Ek I - "Türk Adımlı Bale"*, 52

II. BÖLÜM:
ŞENLİKLERDEN BEDİİ RAKSA: OSMANLI'DA DANS, 59

Osmanlı Minyatürlerinde Dansı Okumak, 61 ❖ Selma Selim Sırrı ve "Bedii Rakslar": Modern Bir Dans Türünün Anlamı Üzerine Düşünceler, 86 ❖ *Ek II - Selma Selim Sırrı (1926) "Bedii Rakslar"*, 94 ❖ Mehmet Fetgeri Şuenu ve "Kadında Terbiye-i Bedeniye", 98 ❖ *Ek III - Mehmet Fetgeri Şuenu Kadın Beden-i Terbiyesi-Mukaddime*, 119

III. BÖLÜM:
YERELLİĞİN MİLLİ DANSLA İMTİHANI:
CUMHURİYET DÖNEMİNDE HALK OYUNLARI, 123

"Folklor Oynuyorum", 125 ❖ Mânânın Binbir Hali: Türkiye'de Halk Oyunları Geleneğinin Yapısal Analizi, 157 ❖ Alevi Semahını Törensel Bağlamı Dışında Sahnelemek: Durmuş Genç'in Hikâyesi, 175 ❖ Hepimizin Folkloru: Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü ve Geleneği, 189 ❖ Bitirirken. Danstan Bedenselliğe: Yeni Yaklaşımlar, 198 ❖ *Ek IV - Boş Beşik İçin Notlar*, 200

Kaynakça, 207

Dizin, 215

GİRİŞ

'Türkün dansla imtihanı' eskilere dayanır. Dans, Batı modernliğiyle ilk karşılaşma anlarından itibaren, kuşkusuz din kadar, toplumsal cinsiyet kadar kilit sembolik anlamı olan bir alan oldu. Osmanlı döneminden bugüne kadar dansla kurduğumuz ilişkide, dansa yüklediğimiz anlamlarda ve dans etrafında kurduğumuz söylemlerde tarihsel olarak önemli kırılma noktaları mevcut. Bu kitaptaki yazıların bu kırılma noktalarına işaret edeceğini umuyorum.

Osmanlı İmparatorluğu'nda gözlem yapma imkânı bulan seyyahların en önemli ilgi alanlarından birisi gösteri sanatları olduğundan, onların bizim dans biçimlerimize ilişkin fikirlerine az çok aşinayız. Osmanlı'nın Avrupalı dansla tanışmasına dair ilk izlenimleri duyabilmek için ise Yirmi sekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris sefiriyken yaptığı gözlemlere kulak vermek yerinde olur. Fransız sarayındaki soyluların ve hatta kralın bizzat dans ettiğini gören Çelebi Mehmet Efendi için bu, anlaşılması zor bir olguydu. Kral için başkalarının dans edip onu eğlendirmesi gerekirken, bir kralın kalkıp kendisinin dans etmesine anlam veremeyen Mehmet Efendi'nin *Sefaretname*'si,[1] Osmanlı'da dans ve gösterim alanlarının anlaşılması için en özgün anlatılardan birisidir.[2] Burada, Batılılık ve Osmanlılık bağlamlarında dansın farklı terimlerle anılması da bu sıkıntılı ilişkinin belki de en öz göstergesini teşkil ediyor. Cumhuriyet dönemi boyunca *dans* ve *oyun* (veya *dans etme* ve *oynama*) olarak adlandırılan bu ayrışma,

[1] *Paris'te Bir Osmanlı Sefiri - 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*, Şevket Rado (haz.), İş Kültür Yayınları, 2006.

[2] Bkz. Fatma Müge Göçek (1987), *East Encounters West: France and the Ottoman Empire in the Eighteenth Century*, Oxford University Press, s. 41-42.

esasında yakın dönem duygular tarihimizin 'alaturkalık' ve 'alafrangalık' kavramlarına da temas ediyor.

Son yılların melez formları ortaya çıkmadan önce, Cumhuriyet dönemi boyunca *oynamak,* kırsal alanın veya kentleşmemiş bir nüfusun geleneksel eğlenme biçiminin hareket alanını temsil ediyordu. Yine aynı dönemin *dans* olarak nitelendirilen faaliyetleri, Cumhuriyetin seküler reformuna ayak uydurma sınavından geçenlere yönelikti. Cumhuriyet parklarında yapılan vals ve tango, belki de bu tarzın en etkin formları oldu. Kadın ve erkeğin el ele kamusal alanda dans etmesi erken Cumhuriyet döneminde farklı ve nispeten daha Batılı bir sosyalleşme gerektiriyordu.

Bu bağlamda elinizdeki kitap, biraz da dansın Türkiye'deki eğlence kültürüyle olan yakın alakasını ortaya koymaya çalışmaktadır. En geleneksel dans platformlarından biri olan köy düğünlerinde bile kimin kiminle oynayabileceği belli kültürel kodlar çerçevesinde düzenlenir. Düğünde 'nazar', yani 'bakış' esastır. 'Oynamaya' meşruiyet veren temel öğeler, oynayanın düğün sahibinin nazarındaki yeri veya akrabalık ilişkilerindeki konumudur. Bugünün dans kulüplerinde ise dans pek çok zaman yan masaların bakışları arasında sevgililer arası sessiz anlaşmaların izin verdiği ölçüde gerçekleşiyor. Burada tabii dansla cinselliğe davet arasında kurulan ilişkinin modernlik içinde daha da belirginleşen çerçevesini de hatırlamak gerekiyor. Dans ve cinsellik, tarihsel olarak da beraber anılsalar bile, modernlik içindeki özgür dans kavramını ayrıca düşünmek gerekir.

Cumhuriyet dönemi eğlence biçimleri üzerine tefekkür edersek, kuşkusuz Cumhuriyet Halk Partisi'nin taşra parklarında kurduğu *dansing*'lerden bugünün gece kulüplerine uzanan dans icraları çok değişti. Dans etmek kadar, dansı öğretmek ve dansı izlemek konularında da çok yol katedildi. Benim büyüdüğüm 1980'lerde dansa meraklı bir genç için seçenekler oldukça kısıtlıydı. Batılı ve öğretilen bir form olarak bale hâlâ elit bir alandı ve tamamen anne babaların yönlendirmesiyle içine girilebilen

bedensel bir eğitimdi.[3] Halk oyunları çok yaygındı; ne var ki sol hareket dışında prestiji sınırlıydı. 'Folklor oynamaya' meraklıların çoğu için dans ve hareketten ziyade sosyalleşme, seyahat ve sahneyi deneyimleme gibi unsurlar ön plandaydı. Modern dans ise, o yıllarda müphem bir alandı. 1980'lerde modern dans seyretmek için genellikle İstanbul Festivali'ne yurtdışından gelen topluluklar beklenirdi. 1985 yazında Merce Cunningham Dans Topluluğu İstanbul Festivali'ne geldiğinde, basın kendisini dansın devrimcisi olarak tanıtsa da, seyircilerin pek çoğu John Cage'in müziğini dinlemekte zorlandıklarını anlattılar. Cunningham'ın 'soyut' gösterimi, bir anlatıcının deyimiyle 'tahammülleri zorluyordu.' 1987 yılında Netherland Dance Theater, dansta drama arayan Türk izleyicisine daha yakın geldi; tıpkı 1988'de gelen Béjart Ballet Lausanne Modern Bale Topluluğu gibi... Aynı yıllarda, Güzel Sanatlar Akademisi'nin oditoryumunda ilk kez bir Aydın Teker koreografisi olan *Tangomania*'yı seyrettiğimiz anı hâlâ hatırlarım. Dansçı olsun olmasın, dansa meraklı bir izleyici topluluğuna Türkiyeli bir modern dans sunan Aydın Teker, modern dansın Türkiye'deki öncü yaratıcı koreografı olarak o günden beri kalbimizde taht kurdu. O yıllarda Konservatuvar dışında modern dans dersi çok az yerde veriliyordu. Burada, çok kısıtlı imkânlar içinde bir grup genç dansçıya Boğaziçi Üniversitesi'nde uygulamalı eğitim veren Geyvan McMillan'ın girişiminden bahsetmek gerekir. Aynı yıllarda kamuya açık tek özel kurum ise, Korukent'te Sait Sökmen'in modern dans dersleri verdiği Sait Sökmen Sanat Merkezi'ydi.

Yine bu yıllarda dans sanatı üzerine araştırma yapmak isteyenler için kaynaklar da oldukça kısıtlıydı. Sevgili Metin And'ın ve Jak Deleon'un daha çok tarih odaklı ça-

[3] İlk nesil balerinlerle yapılan bir sözlü tarih çalışması bu konuda bizlere çok kıymetli ipuçları veriyor. Bkz. Zeynep Günsür Yüceil (2007), "Modernization Through Dancing Bodies in Turkey", doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi.

lışmaları dışında Türkçe kaynak bulmak zordu. Konservatuvarlar dışında modern dans tarihçesine dair ilk dans derslerini 1987-88 döneminde Boğaziçi Üniversitesi'nde Şebnem Selışık Aksan başlattı. Bu dersi alan ilk öğrencilerden birisi olarak kendimi hep çok şanslı hissetmişimdir. Şebnem Hoca, Isadora Duncan'dan Martha Graham'a, Paul Taylor'dan Alvin Ailey'ye kadar uzanan geniş bir dansçı kuşağının çalışmalarını anlatırken, bizlere kendi arşivinden görsel örnekler de sunuyordu. Onun rehberliğinde dans tarihi araştırmaları için İstanbul'da münbit bir kaynak da keşfettik. İstanbul'daki Amerikan Konsolosluğu kütüphanesi, dans sanatı hakkında çıkmış birçok yayını barındırıyordu.

Tüm bu kaynak ve ders sıkıntıları geçmişte kaldı. Bunun nedeni ise, 1980'lerde dans sanatının peşine hem yönetici, hem izleyici, hem de araştırmacı olarak merakla düşen bir kuşağın çalışmaları. Bu kuşak, kurumsallaşmaya emek veren Metin And, Jak Deleon, Aydın Teker, Şebnem Selışık Aksan, Geyvan McMillan gibi hocaların öncülüğünde farklı araştırmalara yöneldiler. Bu süreçte, belki de o döneme kadar görülmemiş nitelikte bütünsel bir yaklaşım geliştirdiler. Halk dansları konusundaki çalışmamı Şebnem Hanım'a sunduğumda gördüğüm sevinci unutamam. Ben halk dansları alanını araştırırken, arkadaşlarım Leman Yılmaz ve Fahriye Dinçer başka türlere yöneldiler. Leman Yılmaz, bugün hâlâ hepimizin referans verdiği tezinde fokstrot, tango gibi erken Cumhuriyet dans formlarını incelerken, Fahriye Dinçer bir hareket sistemi olarak Alevi semahlarına odaklandı.[4] Bir sonraki kuşaktan Zeynep Günsur, Gurur Ertem ve Aylin Kalem, dans sanatının farklı alanlarında öncü çalışmalar yaptılar. Zey-

[4] Bkz. Leman Yılmaz (1994), "The dance history in Turkey during the modernization process of the republican period (1929-1939)", yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi; Fahriye Dinçer (2004), "Formulation of Semahs in relation to the question of Alevi identity in Turkey", doktora tezi, Boğaziçi Üniversitesi.

nep Günsur, 1999 yılında kurduğu Hareket Atölyesi'nde Türkiye'deki gündelik yaşam içinde bedenlerimizde biriken hafıza üzerinden, seyircisinin aşina olduğu bir hareket repertuvarı geliştirerek Türkiye'deki modern dans algısına önemli bir katkıda bulundu. Ayrıca, Şule Ateş, Şafak Uysal'la birlikte Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi'nin kurulmasında öncü oldu. Gurur Ertem, Aydın Silier'le birlikte kurduğu Bimeras Kültür Vakfı ile İDANS Uluslararası Çağdaş Dans ve Performans Festivali'ni organize ederek dünyanın pek çok yerinden çok seçkin sanatçıları İstanbul'a getirdi. 2007'den beri İDans, bir yandan neredeyse yeni bir dans izleyicisi kuşağı yetiştirdi, diğer yandan da 'Kritik Çaba' programıyla dans alanında kendisini geliştirmek isteyenlere özel bir eğitim alanı açtı. Benzer bir şekilde, teknoloji ve beden üzerine odaklanan Aylin Kalem, Techne Dijital Performans Platformu'nun kurulmasında etkin oldu. Ayrıca, kendilerini çağdaş ve dijital kültürde bedenin yeni ifade biçimleri üzerine yoğunlaşan bir sanat inisiyatifi olarak sunan Beden Odaklı İfadeler Girişimi'ne (boDig) sanat yönetmenliği yaptı. Bugün üçü de dans ve gösterim alanlarında ders veriyor.

Akademik alanda dans çalışmalarına katkılarıyla dikkat çeken başka pek çok isim var. Birçoğunun benim de öğrencim olmuş olmasından büyük memnuniyet duyuyorum. Bunlar arasında Türkiye'de 1990'ların önemli kırılma noktalarından birisi olan oryantal dans konusunu ciddiyetle ele alan Öykü Potuoğlu'ndan bahsetmek isterim.[5] 2000'lerde tango dünyasına hem dansçı, hem öğretici hem de araştırmacı olarak katılan Melin Levent Yuna ve Roman danslarını aynı titizlikle inceleyen Gonca Girgin Tohumcu'nun tezleri de dans çalışmalarına önemli katkılar sundu.[6] Bedirhan Dehmen, Berna Kurt ve Banu Açık-

[5] Bkz. Öykü Potuoğlu Cook (2008), "Night Shifts: Moral, Economic, and Cultural Politics of Turkish Belly Dance Across the Fins-de-siecle", doktora tezi, Northwestern University.

[6] Bkz. Melin Levent Yuna (2010), "Argentinian Tango as the symbol of

deniz ise tez çalışmalarında yakın dönem halk dansları oluşumlarına modernleşme dönemlerinin farklı evrelerini sorgulayarak baktılar.[7] Bu çalışmalar, dans antropolojisi, dans tarihi ve etnokoreoloji alanlarında çalışan pek çok yeni araştırmacı tarafından zenginleştiriliyor. Bale, artık dansın moderniteyle buluştuğu tek dans olgusu olmaktan çıktı. Modern dans Türkiye izleyicisi için artık anlaşılmaz bir alan değil, her gösterimi bir makale tadında izlenen bir tür. Halk dansları, Devlet Halk Dansları tahayyülünün çok ötesine geçerek benzer küresel sunumlarla rekabete giriyor. Aynı küresel tetiklenmeyle, bir zamanların kuşkuyla yaklaşılan oryantal dansı Shakira'dan yerel şarkıcılara kadar yeni popun hareket dili repertuvarına yerleşti. Dahası, Latin dansı, salsa, tango ve flamenkosuyla beraber, kentli çalışan genç grupların kendilerini dansla ifade ettikleri ve sosyalleştikleri yeni alanlar açıldı.

Dans çalışmaları alanındaki yazılarımı yeni araştırmacı ve okuyucularla paylaşırken bu alanın uluslararası konumundaki yerimiz hakkında da birkaç söz söylemek isterim. 1990'ların başında dans araştırmaları denilince adı geçen uluslararası kurum sayısı oldukça azdı. ICTM, CORD ve CID, farklı ülkelerden dansçıları ve dans araştırmacılarını biraraya getiren kurumların başında geliyordu.[8] Bunların içinde akademik araştırma ve paylaşım

21st century Istanbul: The Intelligent Informative, the Emotional Social and the Powerful", doktora tezi, Yeditepe Üniversitesi; Gonca Girgin Tohumcu (2012), "Kültürel Üretim, Bedensel Değişim, Kimliksel Dönüşüm: Türkiye'nin '9/8'lik' Roman Dansı", doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi.

7 Bkz. Bedirhan Dehmen (2003), "Appropriations of folk dance at the intersection of the national and the global: Sultans of the Dance", Yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi; Berna Kurt (2012), "Türkiye'de Halk Danslarını Sahneleme Politikaları: Söylemler ve Estetik Yaklaşımlar", doktora tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi; Banu Açıkdeniz (2009), "Nationalization of Folk Dances in Greece and Turkey: The Case of Zeybek and Zeybeikiko", İstanbul Bilgi Üniversitesi.

8 International Council for Traditional Music (ICTM, Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi, 1947), The Congress on Research in Dance

boyutu en yüksek olanı belki de ICTM Study Group on Ethnochoreology'dir (Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi Etnokoreoloji Çalışma Grubu). Bu kurum, 1947 yılında geleneksel müzik araştırmaları bağlamında kurulmuş olsa da, 1960'lardan itibaren etkin bir etnokoreoloji çalışma grubuyla dans çalışmaları için de önemli bir platform oluşturdu. Bu gruba 1992 yılında dahil olduğumda uzun soluklu bir dans çalışmaları eğitiminin de içine girmiş oldum. O zamanlar gidilmesi pek de kolay olmayan Atina'da düzenlenen ilk toplantı, doktora tezimin önemli bir bölümünün konusu olan dansın siyasi bağlamda nasıl kullanıldığı üzerineydi. ICTM Etnokoreoloji Çalışma Grubu, sonraki yıllarda bana hem akademik danışman hem de rol model olacak yeni dostlar kazandırdı.[9] 1990'larda bu toplantılara katılırken oldukça yalnızdım. Bugün ise Türkiye'de dans alanında çalışan pek çok araştırmacı, bu platformlara önemli katkılarda bulunuyor.[10] Bu kitaptaki derlemelerin de önümüzdeki yıllarda yapılacak yeni araştırmalara katkıda bulunmasını temenni ediyorum.

(CORD, Dans Araştırmaları Kongresi, 1965) ve Conseil International de la Danse (CID, Uluslararası Dans Konseyi, 1972).

[9] Adrienne Kaeppler, Anca Giurchescu, Irene Loutzaki ve Lisbet Thorp olmak üzere, Egil Bakka, Elsie Dunin, László Felföldi, Theresa Buckland, Georgiana Gore, Andrée Grau, Emma Petrosyan, Zhenya Khacatryan, Judy Van Zile, Andriy Nahachewsky, Grażyna Dąbrowska, Placida Dina Staro, Mats Nilsson, Mohd Anis Nor, Colin Quigley, Daniela Starbonova ile farklı projelerde uzun yıllar birarada çalıştık. Bu süreçte kaybettiğimiz Barbara Sparti, Marianne Bröcker ve özellikle Anca Giurchescu'yu burada saygıyla anmak isterim.

[10] Burada kitabın yayına hazırlanma sürecinde keşfettiğim Nancy Atakan'ın *Passing On* isimli kitabından da bahsetmek isterim. Wendy Shaw'ın kitapta yer alan "Gymnastics of Memory" adlı çalışması Selma Selim Sırrı'nın kızkardeşi Azade Hanım'ın anlatısına yer verirken, Tarcan'ın dansçı kızları hakkında merak ettiğimiz pek çok soruya cevap getiriyor. Bkz. Nancy Atakan (der. 2016), *Passing On*, Heidelberg: KehrerVerlag.



ICTM, Polonya 1994.



ICTM, Girit 1996

I. BÖLÜM

TÜRKİYE'DE EĞLENCE VE DANSI SERGİLEMEK

ZAMANI EYLEMEK, EĞLENMEK: CUMHURİYET DÖNEMİ EĞLENCE BİÇİMLERİNİ YENİDEN DÜŞÜNMEK*

Eğlence üzerine düşünmek, yazmak; eğlence biçimlerini tarihselliği içinde anlamaya çalışmak sanıldığı kadar eğlenceli bir uğraş değil. Hatta eğlencenin fotoğraflarına bakmak çoğu zaman neredeyse hüzünlü bir deneyim. "Eğlence", esasında, zamanın tekdüzeliğini kırmaya yönelik eylemlerden biri. "Normal" olarak kodlanmış bir zamanı "normal ötesine" geçirme biçimi. Eğlence, tam da bu sebeple "felekten *çalınan* bir gece" veya bugünkü popüler terimleriyle "uçtuk", "dağıttık", "azıttık" denerek anılan bir biçim. Eğlence, "zamanın dışında bir zaman", gündelik hayatın can sıkıcılığını kıran, değiştiren, hatta zaman zaman gündelik olanı dönüştüren toplumsal bir ifade biçimi.[1] Bu nedenle de toplumları ve onların tarihsel gelişimlerini anlamaya, anlamlandırmaya yönelik her türlü araştırmanın ciddiye alması gereken bir konu; çünkü, eğlence, özünde aynı zamanda bir uzlaşma alanı! Neyi kutlayacağına, nasıl kutlanacağına dair toplumsal bir ortak düşüncenin, bir "hemfikirliğin" ifadesi. Nasıl eğlenileceğine dair uzlaşmanın bulunmadığı durumların, aniden sınıfsal, cinsiyetçi veya siyasi bir çatışmaya dönüşmesi de

* Bu yazının ilk basımı için bkz. Arzu Öztürkmen (1998), "Zamanı Eylemek, Eğlenmek: Cumhuriyet Dönemi Eğlence Biçimlerini Yeniden Düşünmek", *75 Yılda Değişen Yaşam, Değişen İnsan: Cumhuriyet Modaları*, ed. Oya Baydar ve Derya Özkan, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları, s. 179-191.

1 Bkz. Alessandro Falassi (1987), "Festival: Definition and Morphology", *Time Out of Time*, A. Falassi (der.), New Mexico: University of New Mexico.



Antakya, 1966. Gezmeye giderken (Nejat Yardımcı Arşivi).

bu konunun ne denli ciddi olduğunun bir göstergesi.

Biçimine ve içeriğine dair uzlaşılan eğlence biçimleri her zaman dışavurumcu olmayabiliyor. Eğlencenin önemli bir ifadesi de "zamanı eyleme" biçimleri olarak ortaya çıkıyor. "Hoş vakit" geçirmenin belki de en sade yolu, bunu, gündelik hayatın rutin işleri arasında kısa süreyle de olsa bir farklılık yaratarak yapmak; masalcı deyimiyle "zaman içinde bir zaman" yaratmak. Çocuk oyunları herhalde bunun en can alıcı örneğidir. Çocuğun dünyası, büyüklere ait zaman ve mekânlarda eldeki sayılı eşyayı farklı

bir zamansallıkta kullanarak kurulur. Kadınların gündelik hayatı da, tıpkı çocuklarınkinde olduğu gibi, zamanı eyleme biçimleri konusunda benzer stratejiler takip eder. Pazara gitmek "bir hava almak" olur, "yemek ocaktayken" komşuya "uğranır". Sosyal yaşamın bu kaçamakları hayatı yaşanır kılan "küçük festivallerdir". Bu, Türkiye gibi özellikle sınıfsal, sosyal ve cinsiyet baskılarının gündelik hayatta yaşam alanını daralttığı toplumlarda daha da büyük önem kazanır. Bu yazıda, bir yandan Cumhuriyet dönemi içinde gelişen zamanı eyleme biçimleri üzerinde düşünürken, diğer yandan da daha dışavurumcu eğlence biçim ve mekânlarının başlıcaları üzerinde duracağım.

ERKEN CUMHURİYET DÖNEMİNİN EĞLENCE MEFHUMU

Mina Urgan bir söyleşisinde, erken Cumhuriyet dönemine dair hatıralarını anlatırken, balolarda asıl amacın eğlenmek değil, eğlenceyi öğretmek olduğunu ifade eder:

Cumhuriyet balolarının özellikle Anadolu'da çok büyük bir işlevi vardı. Mesele kadınlarla erkekleri birlikte yemek yemeğe, sohbet etmeye alıştırmaktı. Yani böyle bir sosyal amaç vardı ortada, *mesele eğlenmek değildi. Mesele toplumu bir bütün olarak bir araya getirmekti.*[2]

Bu, Cumhuriyet'in kamusal alanda ve özellikle devletin açtığı sosyalleşme alanlarında yeni yeni icat edilen eğlence biçimleri için oldukça doğru bir saptamadır. 1930'larda, "tiyatroya gitme" geleneğinin nasıl oluştuğuna dair yazılara Halkevi dergilerinde sık sık rastlanır. Bunun önemli bir nedeni, Cumhuriyet dönemi kadrolarının yeni kamusal eğlence biçimlerini "halk" içinde yaymayı bir misyon olarak görmesiydi. Atatürk'ün 1925 yılında Selim Sırrı Tarcan'ın (1874-1956) "milli bir raks" olarak icat

[2] *Cumhuriyet'in Hayalleri* belgeseli. Yönetmen Enis Rıza, VTR Araştırma Yapım Yönetim, ilk yayın tarihi 09.11.1998. Vurgu bana aittir.



İzmir, 1930'lar (*Üç Kuşak Cumhuriyet*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 70).



Muhafız Kıtası yılbaşı balosu (Celal Bayar Vakfı Arşivi)
(*Üç Kuşak Cumhuriyet*, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, 1998, s. 71).

ettiği Tarcan Zeybeği'ni seyredip söylediği sözler en hoş örneklerden biridir:

> Hanımefendiler, Beyler! Selim Sırrı Bey Zeybek Raksını ihya ederken ona bir şekl-i medeni vermiştir. Bu San'atkar Üstadın eseri hepimiz tarafından seve, seve kabul edilerek milli ve içtimai hayatımızda yer tutacak kadar tekemmül etmiş, bedii bir şekil almıştır. Artık Avrupalılara, bizim de mükemmel bir raksımız var, diyebiliriz ve bu oyunu salonlarımızda, müsamerelerimizde oynıyabiliriz. Zeybek Dansı her içtimai salonda kadınla beraber oynanabilir ve oynanmalıdır.[3]

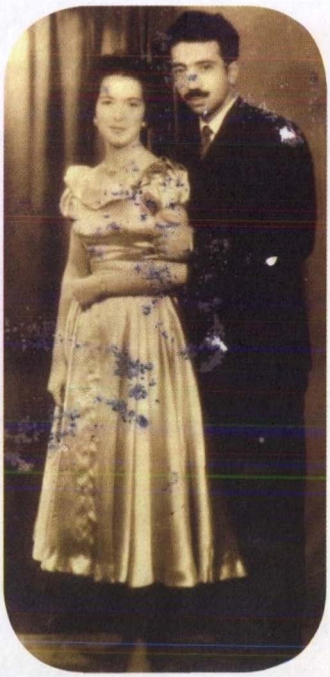
Tarcan zeybeği milletçe salonlarda oynanan bir sosyal dans haline dönüşmese de, erken Cumhuriyet döneminin sosyal hayat tahayyülünün önemli bir belgesi olarak görülebilir.

Cumhuriyet dönemi eğlence biçimleri, genel itibariyle, 1920'lerden bu yana yaşanan sosyal değişime paralel olarak, farklı dönemlerde farklı görüntüler içinde yaşandı. Bunların çoğu özünde mütevazı, Batılı eğlence biçimlerine yeni yorumlar getiren, geleneksel eğlence biçimleriniyse hızla dönüştüren bir yapıdaydı. Bu eğlence biçimlerini çok genel hatlarıyla sınıflandırmak gerekirse, bir kısmının "düğün", "açık havada yemek" veya "sahilde gezinti" gibi kökleri daha ziyade geleneksel eğlence biçimlerine uzanan, ancak Cumhuriyet kültürü içinde yeniden yorumlanan türler olduğu görülür. Bunların yanında, tamamen Cumhuriyet kültürüne özgü yeni eğlence alanları da açılmıştır. Özellikle taşrada, devlet memurlarının yarattığı yeni yaşam alanları, modern eğlence biçimlerinin icat edilmesi için önemli bir zemin oluşturdular. "Lojman kültürü" olarak adlandırılabilecek bu tür eğlence biçimlerinin üzerinde de ayrıca durmak gerekir.

[3] Selim Sırrı Tarcan (1948), *Tarcan Zeybeği*, s. 3. [Alıntıların imlâsına müdahale edilmemiştir —*ed. notu*]

GELENEKSELDEN MODERNE: "DÜĞÜN"ÜN TÜRLÜ ŞEKİLLERİ

Nişan, nikâh ve sünnet gibi geçiş törenleri geleneksel olarak kutlanmaya devam ederken, Cumhuriyet dönemi içinde farklı biçimler alarak farklı mekânlarda da kutlanmaya başladı. Bunlar arasında herhalde en önemli değişim "nikâh" törenlerine ait olanıydı. Nikâhın sekülerleşmesi, yeni bir mekânı, "belediye salonlarını" yeni bir kutlama mekânı olarak gündeme getirdi. Belediye salonları, özellikle Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde bu tür etkinlikler için pek de uygun sayılmazlardı; her şeyden önce, herhangi bir kutlamaya evsahipliği yapacak bir donanımları yoktu. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında mantoyla oturulan Belediye nikâh salonları, günümüzün otoparkı, fotoğrafçısı, çiçekçisi ve şekercisiyle tekelleşmiş ve birden fazla salonda, halk deyişiyle "fabrika gibi adam evlendirilen" ve her şeyden önemlisi, "nikâh" kıyılmak üzere özel olarak tasarlanmış nikâh salonlarından oldukça farklıydı. Geleneksel düğün formatının ağırlama gereklerini yerine getirmenin artan maddi yükü olmasaydı, belki de belediye salonlarının zamanla nikâh merasimlerinin esas mekânı haline gelmesi güç olacaktı. Belediyeler, nikâh merasimi için kendi binalarında alan açmanın yanı sıra, "düğün salonları" da açtılar. Özellikle taşrada açılan bu belediye düğün salonlarının başlıca işlevi, "halka hizmet" mesele-



Tirebolu, 1958. Nişan töreni (Arzu Öztürkmen arşivi).



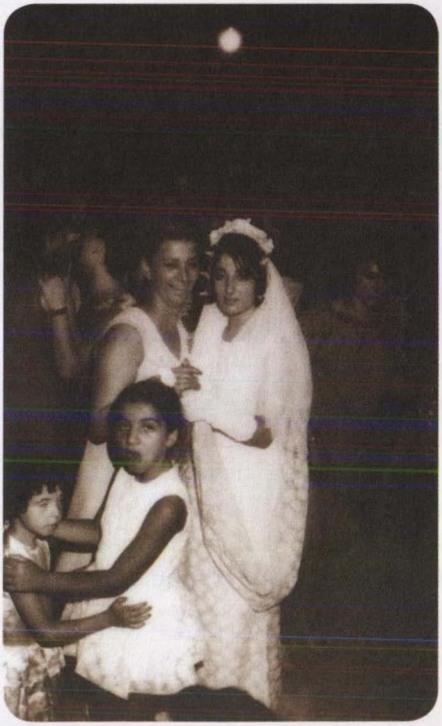
Sünnet düğünü, Babaeski/Trakya (Gülay Gürgün arşivi).

sinin yanı sıra, belki de en sık rastlanan, en meşru ve en kalabalık eğlence biçimi olan "düğün" ânını kontrol etmek ve düzenlemekti. Bunun daha bariz bir örneği, Cumhuriyetin ilk yıllarında, bazı halkevi salonlarının düğün kutlamalarında kullanılmalarıdır. Zamanla, bu eğlence alanı kentlerde özel sektör için de kârlı bir yatırım haline geldi. Bunların yanında, otel düğünlerini de ayrıca anmak gerekir. 1950'lerin ve 1960'ların magazin dergileri, özellikle de *Hayat*, dönemin yükselen yıldızı olan "otelde düğün"e bol bol yer ayırmıştır.

Sünnet düğünleri, nişan ve nikâhtan farklı olarak, önceleri evde ve gündüz saatlerinde yapılırdı. Bu, zamanla ev dışına da taşındı. Önceleri özel olarak tutulan salon, gazino veya müzikli restoranları takiben, sünnet kutlamaları 1970'lerden itibaren çocuklara yönelik "sünnet sarayları"na taşındı.



Düğün, Tirebolu 1971 (Arzu Öztürkmen arşivi).





Nikâh, İstanbul 1952 (Arzu Öztürkmen arşivi).

PİKNİK VE SAHİL BOYU EĞLENCELERİ

"Ailece" eğlenmenin geleneksel biçimlerinden birisi de açık havada yapılan yemekli toplantılar olmuştur. Cumhuriyet dönemi "pikniklerinin" kökeni, esasında Osmanlı'nın mesire geleneğine kadar uzanır. Tatil kültürünün, şehirlerarası ulaşımın henüz gelişmediği dönemlerde, subaşlarına, tepelere, ada ve orman gibi özel doğal mekânlara yapılan geziler, gündelik hayatın içinde alınan kısa molalar oluyordu. Bunların bir kısmı da "otomobille" yapılan pikniklerdi. Bu gezintilerin fotoğraflanma anı "eğlence" mefhumunun çözümlenmesi açısından oldukça önem taşır. Açık hava gezintilerinde sıra halinde poz verme âdetine Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında sıkça rastlanır. Bir duvarın üzerine dizilmiş, çimenlerin üzerinde yan yana uzanmış, elele tutuşarak poz vermiş kadın fotoğrafları bunlar arasında önemli bir noktaya işaret eder. Bu, eğlencenin fotoğrafını çekmek kadar, fotoğrafa poz vermenin de bir eğlence biçi-



Zonguldak, 1930 (Nejla Osseiran Arşivi).



Görele, 1950, "Hamsili pilavlı piknik" (Neriman Malkoç Arşivi).



İstanbul, 1932. Maltepe Plajı.

mi haline gelmesidir. Fotoğraf makinesinin yeni yeni ulaşılır, kadınlara yönelik kamusal eğlence biçimlerininse hâlâ az olduğu bu dönemde poz vermek ve verilen pozlara daha sonra "resimlerden bakmak" kimi zaman tam da eğlencenin kendisini oluşturur. Piknik fotoğraflarında ailelerin resmediliş biçimleri de oldukça anlamlıdır. Bunların pek çoğu, aile büyüğü erkeği merkeze alan, çoğu kadın, gerisi genç ve çocuklardan oluşan bir kompozisyon çizerler.

Sahili olan yerleşim birimlerindeyse, piknik çoğu zaman sandal gezintileriyle birleşir. Sandal gezintisi, özellikle kadınlar için, plaj kültürüne geçilmeden denizle kurulan tek "hoş vakit" geçirme biçimidir. Cumhuriyet döneminde, önceleri İstanbul sayfiyelerinde, daha sonraları ise hemen tüm sahil kasabalarında gelişen "plaj" geleneğinin yaygınlaşması 1970'leri bulmuştur. Plaj kültürü böylece denizle kurulan ilişkinin hızla kamusallaşan biçimi haline gelmiştir.



Doğumgünü, Ünye 1971 (Arzu Öztürkmen arşivi)



Doğumgünü, Ankara 1976 (Arzu Öztürkmen arşivi)

Burada herhalde dinlenme kadar, bir eğlenme beklentisini içermesi açısından "tatil" kavramından da kısaca bahsetmek gerekir. Günümüzün bu çok bildik zamanı dönüştürme biçimi, şimdiki hal ve boyutlarını aslında son 20-30 yıl içinde aldı. Tatil kavramı, Cumhuriyet'in ilk yıllarında, kökleri Osmanlı'ya uzanan bir "sayfiye" kavramıyla gündemdeydi. O dönem tatil meselesine ilişkin getirilen yaklaşımlardan biri, tatilin "köycü hareket" için önerilmesiydi. Ankara Halkevi dergisi *Ülkü*'nün köy anketine çağrısı doğrudan böyle bir daveti içermekteydi:

> Muallim veya talebe iseniz üç ay tatiliniz var, memur veya serbest meslek adamı iseniz bir dinlenme zamanınız var. Dinlenmek için gidilecek en iyi yazlık, ucuzluğu, şehirden farklılığı, açıklığı, adamlarının saflığı, yiyeceğinin temizliği bakımından, köylerdir. Köyde geçireceğiniz birkaç hafta ile, aynı zamanda, memleketinizi asıl cephesinden görmüş, tanımış olacaksınız. Bu tanımayı daha faydalı yapmak için gördüklerinizi ve gördüklerinizin size düşündürdüğü şeyleri ÜLKÜnün anketine yazınız... Anket bir müsabaka da değildir, kimseye verilecek bir hediye de yoktur; kazanılacak şey bu büyük ülkü işine ortak olmak zevkidir. Kâğıt üzerine koyacağınız bir müşahede veya tetkik, bir kroki, bir karakalem resim, bir fotoğraf, ileri süreceğiniz bir fikir, telkin edeceğiniz bir heyecan yapılacak büyük yapının bir tuğlası, bir çivisi, belki de bir direği, bir temel taşı olacaktır.[4]

Özellikle son dönem Osmanlı elitinin geliştirdiği "sayfiye" geleneğinin ise, önceleri "temiz hava", dolayısıyla da sağlık mefhumuyla ilişkilendirildiği söylenebilir.

Zorunluluk nedeniyle değil de zevk için yapılan bir yer değiştirme biçimi ise "ziyaret"ti. Genellikle, bayram vesilesiyle, ama pek çok kere de düğün, doğum gibi geçiş törenleri çerçevesinde, uzaktaki bir aile büyüğüne yapılan ziyaretler bir tür tatil olarak değerlendirilebilir. Bu ziyaretlerin en önemli imajları ise, herhalde "sofra başı" fotoğraflarıdır.

[4] "Köy Anketi" (1933), *Ülkü*, Haziran 1933, yıl 1, sayı 6, s. 362-364.

Pek çok başka kültürde olduğu gibi, iyi vakit geçirme kültürü Cumhuriyet döneminde de yemek etrafında gelişen ritüellerle bağlantılıdır. Burada, Cumhuriyet dönemine özgü olan şey, kuşkusuz, yemeği eğlencenin merkezi yapmak değildir. Eğlenceyi, hoş vakit geçirmeyi, kendi döneminin içinde anlamak bir yandan Cumhuriyet'le beraber değişen bir yemek yeme biçimi veya mönüsüne bakmak, diğer yandan da her dönemin sohbet konularının nerelerde odaklandığını araştırmakla mümkün olur. "Sofra başı" toplantıları, herhalde her şeyden çok, "aile içi" eğlencenin bir biçimi olması bakımından da kayda değer bir zaman eyleme biçimidir. Bu anlamıyla, bir yandan eski "bayram yemeği" gibi gelenekleri sürdürürken, diğer yandan Cumhuriyet'in modernleşme süreci içinde yılbaşı ve doğumgünü gibi kutlamaları da içine almayı ihmal etmez.

DEVLET LOJMANLARI VE DİNLENME KAMPLARI: MEMURUN EĞLENCE DÜNYASI

Devlet kurumları başta olmak üzere, mesleki kuruluşlar etrafında açılan eğlence alanları da oldukça çeşitlidir. Aile mahremiyeti dışında, kamusal alanda ailece eğlenme geleneğinin zayıf olduğu bir toplumda, KİT'ler, orduevleri, hatta eğitim kurumları, devletin ekonomik kalkınmaya yönelik olduğu kadar, modernleşme ve Batılılaşma projesinin taşıyıcıları olarak da önemli roller üstlendi. Bu kurumların taşrada açtığı modern yaşam alanları, eğlenme biçimlerinin yanı sıra, gündelik hayatın organizasyonu bakımından da içinde bulundukları yerel kültürden farklıydı. Alışveriş mekânları, sosyal tesisleri ve özel okullarıyla bu devlet kurumları, görevli olarak taşraya çıkmış memuruna ve onların ailelerine pek çok açıdan farklı sosyalleşme alanları açıyordu. Tertiplenen ortak geceler, balolar, kadınlararası toplantılar, gençlerin taşrada, taşradan soyutlanmış ama bir o kadar da güvenli mekânlarda yaşayabildikleri serbest sosyal ilişkiler (gece çıkmaları, arka-



Gazino, Ankara 1967 (Arzu Öztürkmen arşivi)

daş ziyaretleri gibi), kendileri geleneksel aile yapılarından gelseler de, bu gelenekselliğin dışına çıkmayı hedefleyen, modern-milli yeni bir Cumhuriyet kuşağına kapı araladı. PETKİM, DSİ, KÖMÜR İşletmeleri gibi devlet kurumlarının taşradaki lojmanları etrafında gelişen bu yeni kültür zamanla özel sektörün açtığı alanların maddi kültürünün gerisinde kalsa da, hem yaşam biçimi kalıpları hem de eşlerin ve çocukların geliştirdiği vakit geçirme biçimleriyle, kendi dönemlerinin modernlik vahaları olarak hafızalarda yer etti. Birçok devlet kurumu, yaz aylarında açtığı özel dinlenme mekânlarıyla, ailece tatil yapma geleneğinin yerleşik hale gelmesinde de rol oynamıştır. Orduevleri bu alanda herhalde imgesi en kuvvetli olan dinlenme mekânlarından birini oluşturuyordu. Güzel "beldelerde" açılan, modern tesislere ve düzenli işletmelere sahip bu mekânlar, özellikle asker olmayan ancak bir vesileyle bir kez bu tesise girmiş kişilerin, "içerideki" hoş vakit anlatı-

larına konu olmuştur. Burada belki, yine devlet kurumları çerçevesinde özellikle devletin hizmet kurumları olan belediyeler, bankalar, posta, eğitim ve sağlık gibi sektörlerin çalışanlarının katıldığı gecelerden de bahsetmek gerekir. Büyük spor salonlarında, yılda bir veya iki kez gibi oldukça az düzenlense de, bu geceler pek çok memur için yine aile mahremiyeti dışında ve geleneksel biçimlerden farklı bir şekilde eğlenme alanı açması bakımından önem taşıyordu. Postacıların, hemşirelerin, hatta okulların mezuniyet geceleri, yılda bir kez de düzenlense, büyük salonlara, otellerin eğlence mekânlarına, zaman zaman kulüplerin ya da ünlü restoranların bir gecesine, kısa süreliğine de olsa sahiplenme imkânını, böylelikle de gündemde olan eğlence yerlerinin bir kısmına ya da benzerlerine bir boyutuyla eklemlenmeyi de mümkün kılıyordu. Yazının başında altını çizdiğimiz eğlencenin nedeni ve biçimi üzerinde uzlaşma dediğimiz noktayla da ilgili olan bu boyut, daima içselleştirilerek yapılmasa da bazı formların zaman zaman "denenmesine" olanak tanıyordu.

Son olarak, Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki memur eğlence biçimlerinin sonradan yaygınlaşan devlet kurumları etrafındaki lojman kültüründen farkları olduğunu da hatırlatmakta yarar var. "Balo" miti daha çok bu döneme aittir. Sonraları "kıyafet baloları"na dönüşen bu eğlence biçimi, yanında "defile", "çay" gibi sosyal faaliyetlerle, özellikle küçük şehirlerde bir tür modernlik sembolü olarak ilgiyle izlenen seyirlik gösteriler oldu. Cumhuriyetin ilk yıllarında özenle açılan "cumhuriyet" veya "hükümet" parkları ise, düzenli bahçeleri, süs havuzları ve dans platformlarıyla, uzantıları bugünkü çay bahçelerine kadar uzanan, özellikle taşrada, ailece gidilen vazgeçilmez gece eğlencesi mekânlarıydı.

* * *

Kadın eğlencesi, Cumhuriyet döneminde de uzun bir süre eviçiyle sınırlı kaldı. Kadın "günleri", ev ziyaretlerini sosyal olarak kurumsallaştırırken, öğleden sonra pastaları,

kurabiye ve çaylarıyla bir nesilce Cumhuriyet çocukluk deneyiminin önemli bir parçası olarak hatırlandı. Mahalle futbolundan dükkân önü sohbetlerine, meyhanelerden kahvehanelere, erkek eğlencesinin temel kimliği ise "aile dışında" ve "dışarıda" iştirak edilen eğlenme biçimleri olarak tanımlandı. Cumhuriyetin eğlence alanına getirdiği en önemli değişimlerden bir diğeri ise kadının kamusal alanda eğlenceye katılımının belli bir meşruiyet kazanması ve eğlencenin "ailece" ve "toplum içinde" yaşanabilir bir deneyim haline gelmesidir.

Sonuç olarak, Cumhuriyet eğlenceleri, geleneksellik ve modernite arasında yarattıkları biçimlerle, özlerinde mütevazı ve genelde belli sosyal, sınıfsal ve farklı cinsiyetteki topluluklarla sınırlanmış bir katılımcılık biçimi olarak kaldı. Bu eğlence biçimlerinin gündelik hayatın içindeki konumlanmaları, tarihsel farklılıkları ve çeşitlenmeleri, yeni araştırmalara kapı aralayan önemli noktalardır.

DANSTA 'MİLLİLİK' VE 'YERELLİK' KAVRAMLARI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER*

1990 yılı Aralık ayında bir gün, prova için toplanan Ankara Devlet Opera ve Balesi balerinleri karşılarında geleneksel bir davulcu buldular. Dönemin Devlet Opera ve Bale Genel Müdürü Erol Gömürgen, "Türk Adımlı Bale" adlı bir proje başlatmıştı. Ertesi günün gazeteleri bu olaya geniş yer verdi; gazetelerin ilk sayfaları şaşkınlık ve umutsuzluk içinde ağlayan balerinlerin fotoğrafları ve projenin yürütücüsü Sonya Aslan'la yapılan mülakatlarla bezenmişti.[1] Türk Adımlı Bale projesi bale sanatçıları tarafından büyük bir tepkiyle karşılandı ve projenin yürütücüsü Sonya Aslan'ın görevden alınmasıyla sona erdi. Bu çatışma, aslında tam anlamıyla gelenek ve modernlik arasında bir savaş, dansa farklı yaklaşımlar arasında bir hesaplaşmaydı. Dans sanatını merkeze alarak neyin "milli" olduğunu tanımlama sorunundan kaynaklanıyordu.

"Milli dans" kavramı, esasında Türkiye'de oldukça karmaşık bir kavramdır. Bu kavram, halk oyunlarından baleye, oryantal danstan modern dansa uzanan bir yelpazede çeşitli dans türlerini kapsar. Bu dört türün tarihsel kökleri Osmanlı dönemine uzanmakla birlikte, günümüzdeki anlamları "Batılılaşma" merkezli uluslaşma süreci içinde belirginleşmiştir. Çocuk oyunlarını bir kenara

* Bu yazının ilk basımı için bkz. Arzu Öztürkmen, "Dansta 'Millilik' ve 'Yerellik' Kavramları Üzerine Düşünceler", *Sanat Dünyamız*, sayı 85, Güz 2002, s. 151-157.

[1] Bkz. "Balede Yanlış Adımlar", *Güneş* (Pazar), 23.12.1990, s. 5; "Davullu Bale Durduruldu", *Cumhuriyet*, 28.12.1990, arka sayfa.



'Davul Zurna Balesi'ne sessiz prova

ANKARA, GÜNEŞ-"Türk adımlı bale" yapılması projesine balerinlerin karşı çıkmasıyla, balerinler ve Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen arasında başlayan gerginlik, Gömürgen'in "Bale sorumluları tarafından hazırlanıp onaylanmayan hiçbir projenin uygulanmayacağını" söylemesi üzerine giderildi. Türk adımlı bale projesine imza atan bale bölümü sorumluları ise sözkonusu projeyi Gömürgen'in baskısıyla imzaladıklarını belirterek imzalarını geri çektiler.

Dün "Türk adımlı bale"nin ilk provasının yapılacağı saatte salonda toplanan balerinler prova salonuna, davul, zurna sokmayacaklarını ve provaya katılmayacaklarını belirterek aralarında tartışmaya başladılar. Devamı 15. sayfada



'Davul Zurna Balesi'ne sessiz prova

Başlarafı 1. sayfada

Tartışmalar sırasında, başbalerin Altan Tekin ile sanatçı temsilcisi Tacettin Uyanık konuyla ilgili gelişmeler hakkında bilgi verdiler. Tekin, Gömürgen'in son projesi dışında, kendilerine hiçbir zaman baskı yapılmadığını anlattı. Ancak son proje konusunda açık konuşmaktan kaçındı. Tacettin Uyanık ise, kendisine baskı kullanılarak projenin altına imza attırıldığını, bu hatasından dolayı da dansçı arkadaşlarından özür dileyerek imzasını geri alacağını söyledi. Yoğun tartışmalardan sonra Altan Tekin de projeden imzasını çekeceğini açıkladı. Genel Müdür bunun üzerine bu konuda kendileriyle "daha sonra konuşacağını" iletti.

Bale, tiyatro ve opera sanatçılarının oluşturduğu büyük bir kalabalık, konuyla ilgili tartışmaları sürdürürken, Genel Müdür Gömürgen sahne müdürünü göndererek, provanın başlamaması halinde yasal işlem yapılacağını belirtti. Bunun üzerine 5 sanatçı Sonya Aslan'ın yönetiminde çalışmalarına başladı.

Balerinlerden bazılarının ise ağladıkları görüldü. Balerinleri çalıştıracak olan Sonya Aslan, "Üzerinde çalıştığınız oyunun adı nedir?" sorusunu yanıtlamaktan kaçınarak, "devlet memuru" olduğunu söyledi. Bu arada tartışmaya müdahale edenler, ortada herhangi bir proje olmadığını, bu balenin sahnelenmesi için gereksinim duyulan teknik hazırlıkların yapılmadığını ve bu nedenle çalışma yapılamayacağını söylediler.

Tartışmaların sonunda bale sanatçıları Genel Müdür Gömürgen ile görüşmek istediler. Gömürgen, kendisini davet etmek üzere makamına giden, temsilci heyetin görüşme talebini reddetti. Ancak gelişmeleri tartıştı.

Sanatçılar, kendilerine yaptırılmak isteneni kabul etmediklerini söyleyince, Gömürgen, "Türk adımlı bale"nin kendi ideali olduğunu ve Türk balesinin bir gün bir ekol olması gerektiğini anlattı. Bale sanatçıları Gömürgen'in bu sözlerine karşılık balenin evrensel bir sanat dili olduğu, halk oyunlarından farklı olduğunu belirttiler.

Sanatçıların ortak tavrı karşısında gerileyen Gömürgen, projeden vazgeçmediğini, ancak bundan sonra bale bölümü tarafından kabul edilmeyen hiçbir projenin gerçekleştirilemeyeceğini söyledi. Buna göre "Türk adımlı bale" projeleri bale bölümü sanatçıları tarafından hazırlanıp onaylandıktan sonra Genel Müdür'e sunulacak ve ancak bundan sonra gerçekleştirilecek.

Bu arada sözkonusu projeyi Gömürgen'in baskısı sonucu imzaladıklarını açıklayan bale bölümü sorumluları, imzalarını geri çektiklerini açıkladı.

Bütün bu gelişmelerden sonra taraflar arasında sağlanan anlaşma uyarınca gerçekleştirilecek bale projeleri konusunda inisiyatif daha önce de olduğu gibi bale bölümü sorumlularına verildi. Bale sanatçıları, Genel Müdür Gömürgen'in projesine sıcak bakmadıkları için inisiyatiflerini bu tür projeleri gerçekleştirmeyecek şekilde kullanacaklarını anlattılar. Gömürgen'in kararı ve taraflar arasında net olmasa da sağlanan uzlaşma, bale sanatçıları tarafından "zafer" olarak nitelendirildi. Bale sanatçıları bundan sonraki hedeflerinin bale bölümünü, Devlet Opera ve Balesi'nden ayırmak olduğunu anlattılar.

Öte yandan, Genel Müdür Erol Gömürgen, odasındaki tartışmalar sonrasında bir gazetecinin "Türk adımlı balenin en büyük idealiniz olduğunu ve gerçekleşeceğini söylediniz. Balede Türk ekolünü oluşturmak istediğinizi açıkladınız. Türk balesinin altyapısı buna yeterli midir?" sorusuna karşılık "Bir yerden başlamak lazımdır. Durup durarken balede Türk ekolü gerçekleşmez. Bunu gerçekleştireceğiz" dedi. Gömürgen, sanatçıların isteksizliği konusunda açıklama yapmadı.

Sanatçılar, Genel Müdür Gömürgen'le yaptıkları görüşmeden sonra çalışma salonunda toplanarak durumu yeniden gözden geçirdiler. Gömürgen'le varılan uzlaşmayı alkışlarla kutladılar. Ancak bu arada "Türk adımlı bale" projesiyle ilgili bir haftalık program yürürlükten kaldırılmadı.

Güneş, 23 Aralık 1990, Pazar

bırakırsak, "oyun" sözcüğü Türkçede hem dans, hem teatral oyun anlamında kullanılır. Dans sözkonusu olduğunda, "oyun" terimi doğrudan geleneksel biçimlere gönderme yapar: halk oyunları ya da bir düğün salonunda edilen dans gibi. Buna karşılık "dans" sözcüğü, öncelikle modern bağlamda icra edilen dans türleriyle ilişkilendirilir: bale, disko dansı veya bir davette yapılan vals ya da tango gibi. Bu yüzden, daha çok gelenekselliğe gönderme yapan "oynamak" kavramına paralel olarak, "dans etmek" Türkçede modernliğe gönderme yapan bir kavramdır.

Bu dört dans türüne (halk oyunu, bale, oryantal ve modern dans) bakarak, "milli dans" kavramının çeşitli boyutları irdelenebilir. Öncelikle vurgulamak gerekir ki, bu dans türlerinin bir kısmı (halk oyunları gibi) tarihsel



Kandilli Kız Lisesi yıl sonu müsameresi, İstanbul 1946 (Arzu Öztürkmen arşivi).

olarak "milli"dir, yani uluslaşma sürecinin bir ürünüdür. Bunun yanında, bu dans türleri devlet tarafından hayal edilen ve desteklenen bir modernlik kavramıyla da yakından ilintilidir. Burada önemle altı çizilmesi gereken bir nokta da, bu dans türlerinin millilliklerine yüklenen anlamların zaman içinde değişmiş olduğudur. Bu bağlamda, 1930'ların halk oyunu kültürünün, 1960'larda başlayan ve şimdi "folklor oynama" olarak adlandırılan hareket sisteminden oldukça farklı olması örnek verilebilir. Benzer bir şekilde, Cumhuriyetin ilk yıllarında kentlerde yaygınlaşan "Batılı" dans türlerini (fokstrot, tango, tvist gibi) icra etmenin sosyal anlamı ile bugünün İstanbulunda gece kulüplerinde 'tekno' gibi yine Batı kökenli dans türlerinin icrasına yüklenen anlamlar arasında büyük fark olduğu görülür. Bunlara ek olarak, millilik kavramının hem 1940'ların sonlarında kurulan Devlet Balesi, hem de 1990'lar boyunca sergilenen modern dans çalışmalarında sıkça kullanıldığı hatırlatılabilir.

Bu dört türe karşılaştırmalı bir yaklaşım getirmek,

her bir dans türünün Türkiye'deki kurumsallaşma hikâyesinin tarihsel süreç içinde nasıl bir gelişim kaydettiğini açıkça ortaya koyar. Türkiye'deki "milli dans" kavramının çözümlenmesinde, devletin öne çıkardığı ve gelişimine önayak olduğu halk oyunları ve bale sanatı ele alınmalıdır. Bu yazı, günümüz Türkiyesinde halk oyunları hareketini eksen alarak, bale, oryantal ve modern dans türlerinin "millilik" boyutlarını inceleyecektir.

HALK OYUNLARINDA MİLLİLİK

Folklor ile milliyetçilik arasında köklü bir tarihsel bağ vardır. 19. yüzyıl başından beri folklor, kuruluş aşamasındaki milli devletler için yeni bir "milli kültürün" icadında en önemli malzemeyi oluşturmuştur. Çeşitli folklor türleri arasında halk oyunları, yeni milli devletleri temsil edecek önemli bir görsel simge niteliğindedir. Birçok başka ülkede olduğu gibi Türkiye'de de halk oyunu araştırmaları, 20. yüzyılın başlarında, türkü, masal veya halk tiyatrosu gibi bir dizi folklor türüyle eşzamanlı olarak keşfedilmiştir ve zamanla diğer folklor türleri gölgede bırakılmıştır.

Türkiye'de yerel oyunları bir araya getirmeye yönelik ilk girişimler Halkevleri (1932-1951) çatısı altında 1930'ların başında başladı. Bilindiği gibi Halkevleri, belli şehirlerde –ve Halkodaları olarak köylerde– hem Cumhuriyet reformlarını yaymayı amaçlayan hem de yerel tarih ve kültür araştırmalarını teşvik eden kurumlardı. Halkevlerine başlıca mali destek Cumhuriyet Halk Partisi'nden geliyordu. 1930'lara kadar düğün, sünnet, dinî bayram ya da yaz şenlikleri gibi etkinliklerde icra edilen yerel oyunlar, kasabadan kasabaya ya da köyden köye değişiklik gösteriyor ve çoğunlukla her kasaba ya da köyün kendi sınırları içinde, öteki köy ve kasabalara açılmaksızın sergileniyordu. Aynı bölgenin farklı köylerinin oyunlarını bir araya getirme girişimi ilk kez Halkevleri çatısı altında başlatıldı. İlk kez sistematik bir biçimde düzenlenen

bu oyunlar, önceleri şubat ayında Ankara'da düzenlenen Halkevleri Bayramı'nda "milli bir zeminde" sunuluyordu. Yerli halkın oluşturduğu bu amatör gruplar, zamanla yalnızca Ankara'da değil, milli bayramlar veya yerel şenliklerde de gösterilerini sergilemeye, hatta başka şehirlerde de gösteriler yapmaya başladı. Bu süreç, oyun yapılarını oldukça radikal bir biçimde değiştirdi. Yerel oyunlar, doğal ortamlarında sergilendikleri formdan çıkarılarak sahnede temsil edilecek şekilde yeniden yorumlanıyordu. Böylelikle, çeşitli oyun gelenekleri ilk kez birbirine açılmaya başladı. Ülke çapında düzenlenen şenliklerle ve yarışmalarla, büyük şehirlerdeki seyircilerin zihninde bir "Türk halk oyunları repertuvarı" yerleşti.

1951'de çok partili sisteme geçilmesiyle birlikte Halkevleri kapatıldı. Halkevleri ağının kapatılması ve aynı dönemde kırsal kesimden şehirlere doğru yaşanan büyük ölçekli iç göç, folklor etkinliklerini doğrudan şehir merkezlerine, İstanbul, İzmir ve Ankara'ya taşıdı. 1970'lerde, bu şehirlerde birbiri ardına folklor dernekleri açıldı. Folklor gösterileri liselerin ve üniversitelerin temel etkinlikleri arasına girdi ve ülke çapında halk oyunu yarışmaları düzenlenmeye başladı. 1950'lerden itibaren, genellikle "Edirne'den Kars'a" şeklinde nitelenen bir milli oyun repertuvarı oluştu. Ülkenin farklı yörelerine ait yerel oyunlar bir çatı altında toplanıyor ve artık "Türk halk oyunları" olarak adlandırılıyordu. Halk oyunları etkinliklerinin bütünü ise yaygın olarak "folklor oynama" şeklinde isimlendirildi. Bu oyunların icrası zamanla milli bayramların ya da resmî açılış törenlerinin ayrılmaz bir parçası haline geldi.

Halk oyunu etkinliklerinin yerel kurumlardan şehir kurumlarına kayması sonucu, oyuncuların yaş gruplarında da belirgin bir değişme görüldü: 1930'ların başlarında, yerel halk oyunu grupları, kendi çevrelerinde "iyi oynadıklarına" kanaat getirilmiş yetişkinlerden oluşuyordu. 1970'lere gelindiğindeyse, şehirlerde halk oyunu öğrenmeye ve sergilemeye yönelen grup, ilkokul çağından üniversiteye kadar uzanan öğrencilerden müteşekkildi.

Halk oyunu etkinliklerinin şehirlerde yoğunlaşması, oyunların yapısında ve icrasında bazı temel değişikliklere yol açtı. İlk değişiklik, yerel dansların belirli bir sahne düzeninde (daireler, çarklar, diyagonal ya da düz çizgiler gibi çeşitli geometrik şekillerin grup halinde oluşturulması) sunulmasıydı. Bu şekiller, sahnelenen hemen her yöreye uygulandığı için, çeşitli oyun gelenekleri arasındaki türsel ayrımlar gölgede kalmaya başladı. Şekillerden oluşan bu sahne düzeni sahnelenen hemen her yöreye uygulandı. Oyuncuların yerel figürlere konsantre olmadan, öncelikle dayatılan sahne düzeni içinde değişen yerlerini almaya çalışmaları, çeşitli oyun gelenekleri arasındaki türsel farklılıkların gitgide azalmasına sebep oldu.

Sahne düzeni, temel olarak farklı oyun geleneklerinin "Türk halk oyunları" adı altında belli bir tekbiçimliliğe doğru yönelmesini de beraberinde getirdi. Benzeri bir tekbiçimlilik, sazlarda ve kıyafet tasarımında da görülebiliyordu. Bölgesel sazların yerini başka sazlar alıyor, özellikle de kapalı mekân gösterilerinde davul ve zurnanın kullanımı azalıyordu. Kıyafetlerde de benzer bir durum söz konusuydu; hemen her yöre için benzer renkler ve kumaşlar kullanılıyordu. Bunun sonucunda, oyunların genel görsel imajı, aynı sahne düzeni, benzer saz kullanımı ve kıyafetlerdeki benzer renklerle birbirinden ayırt edilemez hale geldi.

Şehirlerde halk oyunu oynayanların, okullarda veya derneklerde öğrendikleri farklı yörelerin oyunlarını yaratan yerel kültürle doğrudan bir aşinalıkları yoktu; ayrıca, bu oyunların kültürel kodlarını çözme konusunda ne özel bir ilgileri, ne de kültürel yeterlilikleri vardı. Yaptıkları genellikle neredeyse aerobik figürlerini öğrenircesine, bir hareketi ötekine ekleyerek, oyunların temel adım ve hareketlerini öğrenmekti. Bu figürleri belirli bir yerli kültür içinde anlamlı olan bir hareket sistemi olarak anlamak yerine, oyun ile kendileri arasında başka bir anlamsal iliş-



İzmir Atatürk Lisesi zeybek ekibi, İzmir 1984 (Umut Kısagün arşivi).

ki geliştirerek yorumluyorlardı.[2]

Bugün halk oyunu oynayan genç kitlenin halk oyunları faaliyetlerine yönelmelerinde milliyetçi kavramların doğrudan bir yeri olup olmadığı sorgulanabilir. Pek çok katılımcı için halk oyunu etkinlikleri "sosyal bir faaliyettir". Tarihsel olarak Cumhuriyet döneminin icat edilmiş "millilik" geleneğini yansıtsa da, "folklor oynama" faaliyeti öncelikle devletin, katılımcılarının ve onların ailelerinin, tamamen farklı açılardan da olsa, uzlaştıkları bir alandır. Devlet için halk oyunu faaliyeti, başka gençlik etkinlik ve

[2] İstanbul'da tanınmış bir folklor kulübü olan Türkiye Folklor Kurumu'ndaki (TFK) araştırmam sırasında, bu noktaya ışık tutan bir sahneye tanık oldum: Kırım yöresi oyunlarında bir hareketin aslı, kız oyunculara "Yüksek Minare" isimli türkü eşliğinde göğe kaldırılmış iki kolun, bir caminin uzun minaresini temsil ettiği şeklinde öğretiliyordu. Provalara ara verildiğinde, kenarda grubu izleyen bir erkek dansçı arkadaşlarıyla şakalaşırken aynı hareketi ellerini öne doğru uzatarak yineledi. Böylece, harekete yepyeni bir anlam vermiş, onu bir sihirbazın sihir hareketi ("abrakadabra") olarak yorumlamıştı.

eylemleriyle karşılaştırıldığında daha ılımlı bir faaliyettir. Tutucu Türk aile yapısı içinde, halk oyunu birçok genç için kabul gören yegâne dans etkinliği olmuştur. Çocuklarını bale kurslarına ya da diskoteğe göndermekte tereddüt eden anne babalar, halk oyunları öğrenmeye göndermekte herhangi bir sakınca görmezler. Son olarak, halk oyunları derneklerinde gençler birlikte rahatça ve belli bir meşruiyet içinde, kızlı erkekli el ele tutuşarak, birlikte seyahat ederek, sahne deneyimini paylaşarak başka türlü kolayca edinemeyecekleri bir sosyal deneyime katılırlar. Kıyafetlerle ilgili herhangi bir baskının olmaması ve oyunların kolay öğrenilebilen figürlerden oluşması, bu sosyal zemini daha da cazip kılan etkenlerdi. Halk oyuncuları bu sosyalleşme süreciyle, aslında bir bakıma Cumhuriyet ideolojisinin Türkiye'de yaygınlaştırmak istediği (kadınların kamusal alanda görünürlüğünü artırma veya sahne sanatlarını geliştirme gibi) temel birkaç özelliğini de sergiler.

Bu genel bağlamda, 1930'lardan günümüze kadar uzanan halk oyunu hareketindeki "millilik" boyutu zaman içinde farklılaşmıştır. Millileşmenin ilk yıllarında oyunlara yüklenen milliyetçi anlam, sonraki dönemlerde oyunların öğretildiği sosyal ortamlarda geriye çekilmiş, farklı anlamlar öne çıkmıştır. Artık oyuncular oyun hareketleriyle "milli bir duygu" vurgusundan çok daha kişisel hatta bazen siyasi bir boyutta ilişki kurarlar (örneğin sahne düzeninde nerede durulacağı, bunun gösterideki görünürlüğü veya bir grevde halay çekme hali gibi). Folklor oynama geleneği, bugünkü haliyle Türkiye'nin millileşme sürecinin bir ürünü olarak millidir. Ne var ki, milliliğin bu boyutu, Selim Sırrı Tarcan'ın 1910'lardan beri hayal ettiği "milli raks" kavramından veya Nezihe Araz'ın 1950'lerde Açıkhava Tiyatrosu'nda tasvir ettiği "milli oyunlar"dan farklıdır.[3]

[3] Bu konuda daha ayrıntılı bir analiz için, bkz. Arzu Öztürkmen (2003), "Folklor Oynuyorum", *Kültür Fragmanları: Türkiye'de Gündelik Hayat*, haz. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, Metis Yayınları.

BALE FOLKLORİK, MODERN DANS VE ORYANTAL DANS: DANS VE MİLLİLİK ARASINDA FARKLI İLİŞKİLER

Halk oyunlarının tarihsel gelişiminde önemli bir etken olan devlet desteği, bale ve klasik müzik gibi Batılı sanat türlerinde de gözlenebiliyordu. Dame Ninette de Valois'nın (1898-2001) öncülüğünde 1947'de İstanbul'da kurulan ilk bale okulu, 1950'de Ankara'ya taşınıp Devlet Konservatuvarı'nın himayesine girdi. Cumhuriyet döneminde, özellikle 1960'tan sonra gelişip yerleşik hale gelen Devlet Opera ve Balesi repertuvarının "milli temalar" içermesine daima özen gösterilmiştir. Bu bağlamda, öncelikle Doğu ile Batı ve gelenek ile modernite arasında bir "sentez" oluşturmak gibi temel bir yaklaşım geliştirilmiştir. Söz konusu "milli temalar", çoğu zaman uluslaşma sürecinde ortaya çıkan milli folklor repertuvarından alınarak sahneye konuluyordu. Ankara Devlet Konservatuvarı öğrencilerinin sunduğu ilk bale, bir halk masalı kahramanı olan *Keloğlan*'ı konu alıyordu (1950). Eserin koreografisini De Valois, bestesini ise Cumhuriyet'in önde gelen klasik müzik bestecilerinden Ulvi Cemal Erkin yapmıştı. İlk kez 1964-65 sezonunda sergilenen ünlü *Çeşmebaşı Balesi* ise özellikle milli folklor motifleri üzerine kurulmuş, yine De Valois tarafından tasarlanmış bir koreografiydi. Modern Türkiye'nin bu ilk "bale folkloriği" geleneksel bir çeşme başını merkez alarak köy ortamından kesitler sunuyordu. Stilize milli kıyafetler ve baleye adapte edilmiş halk oyunu motiflerinin yanı sıra, koreografide Karagöz ile Hacivat'tan esinlenilmiş bir bölüm de yer alıyordu.[4] Bu bağlamda *Çeşmebaşı Balesi*, "milliliğe" ilişkin bir imajlar bütününü

[4] Burada halk oyunu motif ve kostümlerinin stilizasyonunda, yine devlet desteğiyle 1976'da kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun (DHDT) katkısını da hatırlamak gerekir. 1965 yılında *Çeşmebaşı Balesi*'yle yapılan ilk stilizasyon çalışmalarını çeşitlendiren DHDT, Sovyetler Birliği'nde gelişen "State Ensemble" geleneğini Türkiye'ye taşımıştır.



Hayat, sayı: 12-18 Mart 1965.

Batılı bir sanatsal form içinde sunmanın en belirgin örneklerinden birini teşkil eder.

Devlet Balesi'nin sergilediği diğer koreografilerde de farklı "millilik" imajlarına rastlamak mümkündür. Bunlar arasında, "köy", "Anadolu" ve "Osmanlı tarihi" motiflerini sık sık kullanan Oytun Turfanda'nın (1947-2002) koreografileri ilgi çekicidir. *Yoz Döngü, Güzelleme, Pembe Kadın* veya *Hürrem Sultan* gibi koreografilerinde kimi zaman doğrudan stilize halk müziği kullanmış, kimi zaman da Ferit Tüzün, Nevit Kodallı, Necil Kazım Akses gibi Türk kompozitörlerin eserleri eşliğinde kırsal bir imgelemi baleye taşımıştır.[5]

Türkiye'de modern dansın kurumsallaşması, baleyle kıyaslandığında çok daha yeni bir deneyimdir. 1970'lerde "ders", 1992'de ise bir "dal" olarak Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda programa alınan ve 1990'ların başında Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde bir "topluluk" olarak örgütlenen modern dansın ilk örnekleri esasında Cumhuriyet'in ilk yıllarında Selim Sırrı Tarcan'ın kızları Azade ve Selma Hanımlar tarafından sahneye konmuştu. Tarcan 1913 yılında Paris'teki uluslararası bir kongrede modern dansın kurucusu olarak kabul edilen Isadora Duncan'ı seyretmiş ve onun dans ekolüne hayranlığını çeşitli vesilelerle dile getirmiştir.[6] 1920'lerde Selma Selim Sırrı'nın "Bedii Raks" olarak adlandırdığı modern dans, o dönemde milli motiflerden çok Batılı temaları işliyordu. Selma Selim Sırrı'nın 1926'da kaleme aldığı kitapçıktan öğrenildiğine göre, Tarcan'ın iki kızının birlikte oluşturdukları ilk koreografiler, Shakespeare'in *Macbeth* oyunundan ve XV. Louis'nin gözdesi Madame de

[5] Bir örnek için bkz. Metin And (1976), *Turkish Dancing*, Dost Yayınları, İstanbul, s. 122-124.

[6] Bkz. Selim Sırrı Tarcan (1929; 1948), *Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği*, Ülkü Basımevi, İstanbul. Aynı eserin tıpkıbasımı için bkz. *Folklora Doğru: Dans-Müzik-Kültür* (1992), no. 61, s. 173-193.

Pompadour'un hayatından esinlenmişti.[7]

Selim Sırrı Tarcan ve kızlarının bireysel girişimleri bir yana bırakılacak olursa, modern dansın Türkiye'deki kurumsallaşması uzun bir süre balenin gölgesinde kaldı.

Yakın dönemde sergilenen modern dans koreografilerinde millilik boyutu irdelendiğinde, ortaya balenin millilikle kurduğu ilişkiye benzer bir ilişki çıkıyor. Koreografilerinde millilik kaygısı taşımadan hareket eden Aydın Teker'in koreografilerini ayrı bir yere koyarsak, genel itibariyle Türkiyeliliği temsil ettiği düşünülen yerli motiflerin, sınırlı sayıdaki modern dans koreografilerinde de sık sık kullanıldığı görülür. 1990 yılında bağımsız bir modern dans grubu olarak kurulan Turkuaz (1990-1993), repertuvarında bu tür koreografilere yer vermişti. Bunlardan Aysun Aslan'ın koreografisi oryantal dans ritimlerini vurguluyor (*Bir Rüya Gördüm*, 1990), Dilek Evgin'inkiyse Ulvi Cemal Erkin'in bir kompozisyonu eşliğinde geleneksel bir Türk kadınını konu alıyordu (*Son Bakış*, 1992). 1991 yılında İstanbul Devlet Balesi tarafından sergilenen Geyvan McMillan'ın koreografisi ise Türk turizminin nadide varlıklarından "Nemrut Dağı"nı konu alırken (*Nemrut'un Dansı*, 1991), geçtiğimiz sene sergilenen Beyhan Murphy'nin *Seyahatname* isimli koreografisi (2001), ince belli çay bardağı, ney ve Mevlevi derviş dönüşleri gibi Türkiye'ye özgü olduğu düşünülen yerli motifleri işliyordu.

1994 yılından beri Şebnem Aksan'ın öncülüğünde İstanbul'da düzenlenen modern dans atölyelerinde ders veren Amerikalı koreograf Molly Maxley, milliliği ve yerel motifleri modern dansta vurgulama isteğinin, başka ülkelerle karşılaştırıldığında Türk modern dansında daha çok rastlanan bir karakteristik olduğunu söylüyor. 1990 yılında patlak veren "Türk Adımlı Bale" projesi ve Tür-

[7] Bu koreografiler hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz. Arzu Öztürkmen (1997), "Selma Selim Sırrı Hanım ve *Bedii Rakslar*: Modern Bir Dans Türünün Anlamı Üzerine Düşünceler", *Toplumsal Tarih*, sayı 39, s. 23-26.



Organizasyonu üstlenen Şebnem Aksan (sağda), bu 'workshop'un en iyi ve en yararlı geçen olduğunu vurguladı. (DEVRİM BARAN)

Cumhuriyet, 27.09.1994

kiye'deki bale topluluklarının bir devlet kurumu olarak örgütlenmeleri gibi olgular, milliliğe vurgunun teşvik edilişine ilişkin ipuçları sunuyor. "Türk Adımlı Bale" projesinin ardında, bir Türk Bale ekolü oluşturma düşüncesi kadar, konservatuvarlardan mezun olduktan sonra genel müdürlüğün sınavını kazanamayan sanatçı adaylarının istihdam edilmesi de yatıyordu.[8] Bu çerçevede, dans sanatının içinde yeşerdiği ortamdan etkilenerek kendiliğinden belli yerel izler taşıması ile milli sembolleri kullanarak dansı yerel bir kimliğe büründürmek arasında önemli bir ayrımın olduğunu hatırlatmak gerekiyor.

Molly Maxley'in gözlemi, Türkiye'de dans sanatıyla kurulan ilişkinin oldukça problemli bir cephesine dikkat çekiyor. Maxley'le birlikte Türk modern dansçılarını çalıştıran Kelly Parseley, Türk dansçıların dansla hep bir şeyler anlatmaları gerektiğine inandıklarını belirtiyor:

> Her teknik çalışma sonrası, doğaçlama çalışmaları alıyoruz. Ve çoğu dansçı, uyarmamıza rağmen 'dramatik anlatıma' kaçıyor. Tabii ki yetişme tarzının ve eğitimin bunda büyük payı var. Özellikle bunun üzerine gitmeye çalıştık;

[8] "Davullu Bale Olayı Nedir?", *Cumhuriyet*, 28.12.1990, arka sayfa.

bu şartlanmayı kırabilmek gerekiyor.[9]

Bu hikâyeleme ihtiyacı, kuşkusuz dans sanatının kendi anlatım aracı olan beden dilini merkeze alan yaklaşımın önüne geçiyor. Parseley'in de altını çizdiği gibi, doğaçlamaya gösterilen direnç, Türkiye'deki modern dans pratiğinin "milli" bir boyutuna, yani Cumhuriyet tarihi milli eğitim politikası içinde şekillenen sahne sanatlarında müsamere yaklaşımının kişisel yaratıcılıkları baskı altına aldığı gerçeğine işaret ediyor olabilir.

Millilik ve oryantal dans arasındaki ilişki ise baleden de modern danstan da daha sorunludur. Kökleri çok eskilere dayanan göbek dansı, Osmanlı saraylarında ve konaklarında da sergileniyordu. Cumhuriyet'in ilk yıllarında, daha çok cinsellikle ve "kötü kadın" imajıyla ilişkilendirilen oryantal dansın, diğer dans faaliyetleri arasında çok da iyi bir konumu olduğu söylenemezdi. Bu dans türünün yeniden öne çıkmasında, Türkiye'de turizmin yükselişinin önemli bir payı olmuştur. Devlet televizyonu TRT, yayın tekeline sahip olduğu dönem boyunca oryantal dansa yasak getirmiş olsa da, bu tabu 1980 yılının yılbaşı gecesi Nesrin Topkapı'nın büyük beğeni toplayan icrasıyla yıkıldı. Topkapı'nın ustaca sergilediği dansın ve beden maharetini cinsellikten önde tutan icra anlayışının, oryantal dansa o dönemde yeniden meşruiyet kazandırdığı söylenebilir.

Oryantal dans, devlet tarafından doğrudan desteklenmese de, artık milli kültürel varlıklarımızdan biri olarak Turizm Bakanlığı'nın resmî broşürlerinde yer almaktadır. Burada, bu dans türünün global müzik piyasasından Türkiye'ye uzanarak yeniden tanımlandığına da işaret etmek gerekir. Oryantal dans, Shakira veya Thalia gibi popstarlar aracılığıyla, yerel olduğu kadar yerelliği küresel popüler kültürle buluşturan bir tür haline de gel-

[9] Bkz. Emre Koyuncuoğlu, "Türkler Dramatik Dansa Şartlanmış", *Cumhuriyet*, 27.09.1994, s. 13.

miştir. Bugün okullar arası dans yarışmalarında oryantal dansın artık açıkça gözlenen hâkimiyeti bu türün genç kitlelere farklı medya kanalları sayesinde ulaşmasıyla açıklanabilir. Oryantal dans türünün bugünün Türkiyesinde yeniden canlanışı yerel dinamikler kadar küresel popüler kültürün rüzgârıyla da beslendiğini söyleyebiliriz.

* * *

Sonuç olarak, yerel ve milli motiflerin Türkiye dans pratiğindeki tezahürlerinin uluslaşma sürecinin tarihsel dinamikleri içinde incelenmesi anlamlı olur. Bu tarihsel süreç kuşkusuz başka ülkelerin dans geleneklerinin oluşumlarıyla da karşılaştırılmalıdır. Türkiye'de sergilenen dans türlerinin çoğulluğu sürekli olarak yeni anlamlar oluştururken, yerellik ve millilik kavramları da artık küresel popüler kültürle etkileşim sonucu daha farklı anlamlar kazanacaktır. Kısacası, millilik ve yerellik de en az dans kadar hareketlidir; zaman ve mekân içinde bedensel hareketler kadar değişime tabidir. Karşılaştırmalı ve tarihsel bir yaklaşım, bu yeni anlamların oluşumundaki değişiklikleri anlamamızın en iyi yoludur.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, koreograf Sonya Aslan'ı görevden aldı

'Davullu bale' durduruldu

ANKARA (Cumhuriyet Bürosu) — Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, sanatçıların gösterdiği tepki sonucu "**davullu-zurnalı bale projesi**"nde geri adımı atarak, projeye sorumlusu koreograf Sonya Aslan'ı dün görevinden aldı.

Gömürgen, Aslan'ın, "**Genel Müdür Yardımcısı Metin Uysal'ın davullu-zurnalı provaları kaldırmasını istemesine rağmen çalışmaları sürdürdüğü için**" görevden aldığını bildirdi. Gömürgen, "**Ortada bazı bir proje olmadığının anlaşılması nedeniyle**" folklorik bale projesinin "**askıya alındığını**", yeni bir çalışmanın getirdiği durumunda çalışmaların yeniden başlatılacağını söyledi.

Başladığı günden beri bale sanatçılarının büyük tepkisiyle karşılaşan davul eşliğinde folklor çalışmalarının "**bir ön çalışma**" niteliğinde olduğunu vurgulayan Gömürgen şunları söyledi:

"**Biz, ortada bir proje varmış gibi yanlış bilgi verilmiş. Öğrendik ki ortada proje filan yok. Bu nedenle askıya aktyoruz. Zaman yaktık, ama davullu-zurnalı desleyrdu, bu provaların kaldırılması ikazına rağmen çalışmasına devam ettiği için de Sonya Aslan'ı görevinden aldım. Zaten bu çalışma ön çalışma idi. Bir proje yok henüz ortada. Bize proje gelinceye kadar bu işi bekletiyoruz. Proje gelirse sanat kurullarımıza sunulacak, uygun görülenler taslak edilecek, uygulanacak.**"

Cumhuriyet muhabirinin sorusu üzerine bunun bir "**geri adım**" olmadığını söyleyen Gömürgen, "**müşahhas (somut) proje istiyoruz**" dedi.

Gömürgen, "**Sanatçılara, yeni projeler sunarlarsa mı**" biçimindeki soruyu ise "**Hayır kimseden yeni proje istemedik. Bu herkese açık. Hatta bugün (dün) TRT Ankara Televizyonu'ndan Nevzat Üçyıldız geldi, görüştük. Bir müzik çalışması varmış, bale yapmak istiyor. Librettosunu getirecekti istedim. Getirirse, çalışmasını sanat kuruluna sokacağımızı söyledim**" diye yanıtladı. Gömürgen, "**Yine millî, folklorik bale projeleri mi istiyorsunuz**" sorusuna ise şu karşılığı verdi:

"**İstediğimiz, yeni, yeni, yeni ve millî özelliğimiz, milletlerarası pobyumda kendini kabul ettiren, çağdaş tekniklerle özümüzü birleştiren eser.**"

Futbolcuların tezahüratı

Gömürgen, "**Davullu provaları destekleyiniz**" **mı dediniz**" sorusu üzerine de "**Ben davulu, 5-10 gün önce burada, sanat kurulu toplantısı sırasında duydum. Maçtan çıkan dedikodular, tezahürat yapıyormuş gibi gelmişti bana. Sordum, "Ritm tutuyorlar" dediler. Biz bundan evvel yapılan çalışmalarda da sanatçıların üstüne hiç karşımadık. "Yanısı Esmer" balesinde de sorduk var. Senaldar gelmiş, çalışmışlar. Bu baleyi yaratan kişinin kredi iyi tamamen, karşımayız**" dedi.

Soruşturma sürüyor

Öte yandan davullu provaları üzerine tepki gösteren ve sanatçı listesinden imzalarını çeken **Altan Tekin, Gökay Sargın ve Tacettin Uysal**'ın hakkında Gömürgen'in başlattığı soruşturma sürüyor. Gömürgen, Devlet Memurları Yasası'na göre bu üç kişinin savunmasının alınacağını, verdikleri savunmaya göre gerekli kurulların işletileceğini söyledi.

Erol Gömürgen'in "**Folklorik öğelerle modernize edilmiştir**" örneğini belirten ve "**Erol Bey ne gerektiyorsa bir şey verdi**" diyen koreograf **Sonya Aslan** ise görevden alınmadan kısa süre önce **Cumhuriyet**'in sorularını şöyle yanıtladı:

— Siz, **davullu-zurnalı bale çalışmasını destekliyor musunuz?**

ASLAN — Tabii, bu bir yeni bir hareketi alırız, balede uyarlarız. Bu olaylar beni çok ilgiliyor. Yanlış anlaşılıyor. Bir imkân verdiler, deneyir bakıldır. Bir kere zurna yok. Oysaydı da zurnaya alerji mi var? Bir enstrümandır olarak, saz da klarnet de kullanılabilir. Bu bir ritm meselesi. Bazı bölgelerde zurna ile oynanıyor.

— **Davullu bale projesi sonunda ortaya ne çıkacak?**

ASLAN — Her şey için daha çok erken. Daha temel adımları çalıştırıyorum. Ayrıca, bütün halk dansların alımıyorum. Hangisi baleye daha uygun diye bakıyorum.

— **Bu dönemde, balede değil de Devlet Halk Dansları Topluluğu ile yapılaması mıydı?**

ASLAN — Bu ikisini ayırmanız lazım birbirinden. Halk dansları, halk danslarıdır. Bale, ye



Görevden alındı: Ankara Devlet Balesi'nde 'davullu bale' projesinin yürütücüsü durumunda olan Sonya Aslan, dün Genel Müdür Erol Gömürgen tarafından görevden alındı. Bale sanatçıları önceki gün projeye tepki olarak çalışma sırasında davulu patlatmışlardı.

Modernin moderni Koreograf Sonya Aslan, projeye gösterilen tepkiyi anlamadığını belirterek şöyle diyor: "Ben modernin modernim moderniyim. Baleyi geriye götürmek istemiyoruz. Bu bir yenilik. Folklorik adımların modernize edilmesini amaçlıyoruz."

DAVULLU BALE OLAYI NEDİR?

Genel Müdür Gömürgen 'Türk adımlı' bale projesi istemişti

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, 90-91 repertuvarını açıklarken 'Türk adımlı bale' çalışmalarına başlanacağını duyurmuş ve bu konuda koreograf Sonya Aslan'ı görevlendirmişti.

ANKARA (Cumhuriyet Bürosu) — Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçılarını ayağa kaldıran '**millî çağdaş folklorik bale**' projesinin geçmişi mayıs ayına dayanıyor.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, bu konudaki düşüncelerini ilk kez bale salonu yetersizliği nedeniyle birkaç gün içinde inşa edilen '**bale barakası**'nın açılışında, sanatçılara aktardı. O zamanlar sanatçılar, bunun '**ne mesnem bir şey olacağı**' konusunda bilgilendirilmedikleri için tepki göstermemişler.

Gömürgen, 1990-91 repertuvarını açıklarken de opera ve balede Türk eserlerini artırmak amacıyla, '**Türk adımlı bale**' çalışmalarına başlanacağını duyurdu.

Başlangıçta konservatuvarı bitirip de genel müdürlüğün sınavını kazanamayan sanatçı adaylarını '**lalfe-dan**' etme amacını güden proje, bu öğrencilerin olaya '**rağbet etmemesi**' nedeniyle, boşlukta kalınca, genel müdür Gömürgen yeni bir arayışa girdi. '**Millî çağdaş folklorik bale**' çalışmaları için İstanbul Balesi'nden Sonya Aslan'ı görevlendiren genel müdür, geçen haftalarda, bu projeyi uygulamaya geçirmek için çalışmaları başlanacağını duyurdu.

Konservatuvar öğrencilerinin, bu çalışmada yer almaması üzerine, Sonya Aslan profesyonel bale sanatçılarından oluşan bir liste hazırladı. Bale idaresi, ilk başta bu listeyi genel müdürlüğüne gelen bazı isimler üzerine imzalandıklarını açıklıdalar.

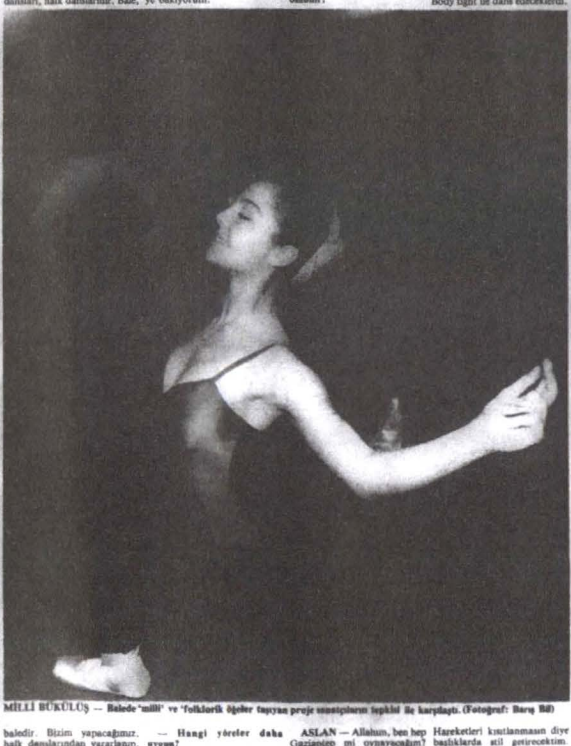
Sanatçılar geçen çarşamba günü kesin olarak duyurulan çalışma ve listeyi görünce, bunu protesto ettiler.

Programa göre davul zurna eşliğinde '**folklor dersi**' verilmek istenen sanatçılar, bu emrde zorla görevlendirilmeleri durumunda topluca istifa edeceklerini açıklıdalar.

Sanatçılar, bu projede diretilmesi durumunda provanın yapılacağı cumartesi günü oturma eylemi yapacaklarını duyurdular.

Geçen cumartesi günü bir araya gelen sanatçılar, bale ve operanın iki ayrı sanat dalı olduğunu vurgulayarak '**librettosu, sözlü, müziği belli olmayan bir eserde rol almayacaklarını**" bildirdiler. Aynı gün Genel Müdür Gömürgen ile görüşen sanatçılar, bu görüşlerini de ilettiler.

Başkoreograf **Altan Tekin**, başöğretici **Gökay Sargın** ve sanatçı temsilcisi **Tacettin Uysal**, dağıtıdıkları '**davullu bale**' **hakkında önerler**' imza metinlerini ifade ederek projelerini çekmek istediklerini belirttiler.



MİLLÎ BÜKÜLÜŞ — Balede 'millî' ve 'folklorik öğeler taşıyan proje sanatçıların tepkisi ile karşılaştı. (Fotoğraf: Barış Bil)

baledir. Bizim yapacağımız, halk danslarından yararlanıp, adımları alıp, bunun daha ileri-sini yapmak. O bölge senaryosuna varsa, danşçının da her şeyi bilmesi lazım.

— **Sizce, sanatçıların davullu folklor çalışmalarına tepkisi nereden kaynaklanıyor?**

— **Hangi yöreler daha uygun?**

ASLAN — Kırklareli, Gaziantep, Dinar (kulak), Bitlis adımları çok uygun, ritmi güzel, Ele bunlar da olacak diye bir şey yok. Konuya, müziğe göre değişebilir.

— **Sanatçıların tepkisi nedeniyle proje yarım kalabilir mi?**

ASLAN — O konuda hiçbir şey bilmiyorum. Eğer başarabilirsem amacım, halk danslarından modern dansı çıkarmak. Ama şeke de her şey için çok erken.

— **Balenin müziğini beğeniyor musunuz?**

ASLAN — Bu çalışmalara başlamadan önce, hazırlık için üç ay zamanım vardı. Çok dinledim. Remzim Gökmen ile de konuştum. İstanbul'a gidip senaryoyu yazacak olan Çetin Altan ile konuya detaylı konuşalım dedik. Uluslararası olsun, kalıcı olsun istedik. Tabii, elimizden geldiği kadarıyla. Konuya göre hangi müzik uygunsa onu seçecektik. Müziği, benim hissetmem lazım. Ama daha merhaba derken her şey bitti. Tepki gösterildi.

— **Uluslararası, kalıcı olmasını istediğinizi bu balede davul buna ne derecede yardımcı olabilir?**

ASLAN — Allahın, ben hep Gaziantep'i misal oyuncağım? Ama, o bölgenin karakterini bakıtkasını vermek lazım. Bizim çocuklar, ne dans etüklerini biliniyorlar. Biraz dolaya girmek istedik sadece. Belki 20 adımdan iki tanesini alacaktık.

Ama, danşçının bunu da bilmesi lazım. Mesela, bir fonun önünde durursun, durup değ ru olur böylece. Bizim kafamız çok ileri. Ben bütün folklor derneklerini dolaştım. Her şeyi inceledim. Arkadaş olsunlar diye davul çalan çocuğu gezip seçtim. O çocuk, geçen gün provada, yuksuna yuksuna, korka korka dans verdi. Olmaz ki bu kadar, günah. Danslar hakikaten güzel ama 20 dakika sonra bir kısmız bayıldı. Davulu çalışma yerine koydum, bir de baktık, patlamış.

— **Bu bale yurtdışında beğenilebilir mi sizce?**

ASLAN — Bilemem, benim görümde bir fantezi var şimdi. Ama ışık, kostüm, dans, hepsi işin içine girince ne olur bilemem. Her şey sahnede ortaya çıkar.

— **Ya kostümler, Sanatçılar, geleneksel giysilerle mi dans edecek?**

ASLAN — Hayır canım. Body tight ile dans edecekler. Hareketleri kıvılanmasın diye başlıklarda atıl getireceğim. Bizden istenen, folklorik adımları modernize ederek bir yerlere getirmekti. Geriye gidin diyen yok. Biz de klasikçiyiz. Nedendir tepki, vallahi hakikaten anlayamadım. Belki de anormal bir şeydir. Başlarken bitti. Olabilir. Sanki folklor oynayacaklarını sandı çocuklar.

Çok iyi bir şey olmasını, bilimeyen bir şey olmasını istedim. Ama, verilen kadro çok önemli. Olayın malzemesi bu. Bina var, ama tuğlası da çok önemli. O kadar karşaşa oldu ki başlayamadım bile. Sadece okul öğrencisi dansçılarla çalışıyorum.

Cumhuriyet, 28.12.1990

EK - I

"Türk Adımlı Bale"

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, koreograf Sonya Aslan'ı görevden aldı. 'Davullu bale' durduruldu

ANKARA (Cumhuriyet Bürosu) — Devlet Opera ve Balesi Genel Müdurü Erol Gömürgen, sanatçıların gösterdiği tepki sonucu "davullu-zurnalı bale projesi"nde geri adım atarak, proje sorumlusu koreograf Sonya Aslan'ı dün görevinden aldı. Gömürgen, Aslan'ın, "Genel Müdür Yardımcısı Mete Ünal'ın davullu-zurnalı provaları kaldırmasını istemesine rağmen çalışmaları sürdürdüğü için" görevden aldığını bildirdi. Gömürgen, "Ortada hazır bir proje olmadığının anlaşılması nedeniyle" folklorik bale projesinin "askıya alındığı", yeni bir çalışmanın gelmesi durumunda çalışmalara yeniden başlanacağını söyledi. Başladığı günden beri bale sanatçılarının büyük tepkisiyle karşılaşan davul eşliğinde folklor çalışmalarının "bir ön çalışma" niteliğinde olduğunu vurgulayan Gömürgen şunları söyledi: "Bize, ortada bir proje varmış gibi yanlış bilgi verilmiş. Öğrendik ki ortada proje filan yok. Bu nedenle askıya alıyoruz. Zurnası yoktu, ama davullu-zurnalı deniyordu, bu provaların kaldırılması ikazına rağmen çalışmasına devam ettiği için de Sonya Aslan'ı görevinden aldım. Zaten bu çalışma ön çalışma idi. Bir proje yok henüz ortada. Bize proje gelinceye kadar bu işi bekletiyoruz. Proje gelirse sanat kurullarımıza sunulacak, uygun görülenler tasdik edilecek, uygulanacak." Cumhuriyet muhabirinin sorusu üzerine bunun bir "geri adım" olmadığını söyleyen Gömürgen, "müşahhas (somut) proje istiyoruz" dedi. Gömürgen, "Sanatçılara, yeni projeler ısmarlandı mı" biçimindeki soruyu ise "Hayır kimseden yeni proje istemedik. Bu herkese açık. Hatta bugün (dün) TRT Ankara Televizyonu'ndan Nevzat Üçyıldız geldi, görüştük. Bir müzik

çalışması varmış, bale yapmak istiyor. Librettosunu getirmesini istedim. Getirirse, çalışmasını sanat kuruluna sokacağımızı söyledim" diye yanıtladı. Gömürgen, "Yine milli, folklorik bale projeleri mi istiyorsunuz" sorusuna ise şu karşılığı verdi: "İstediğimiz, yeni, yeni, yeni eser. Milli dediğimiz, milletlerarası podyumda kendini kabul ettiren, çağdaş tekniklerle özümüzü birleştiren eser."

Futbolcuların tezahüratı

Gömürgen, "Davullu provaları desteklemiyor muydunuz" sorusu üzerine de "Ben davulu, 8-10 gün önce burada, sanat kurulu toplantısı sırasında duydum. Maçtan çıkan delikanlılar, tezahürat yapıyorlar gibi gelmişti bana. Sordum, 'Ritim tutuyorlar' dediler. Biz bundan evvel yapılan çalışmalarda da sanatçıların işlerine hiç karışmadık. 'Yunus Emre' balesinde de semah var. Semahlar gelmiş, çalışmışlar. Bu baleyi yaratan kişinin kendi işi tamamen, karışmayız" dedi.

Soruşturma sürüyor

Öte yandan davullu provalar üzerine tepki gösteren ve sanatçı listesinden imzalarını çeken Altan Tekin, Gülay Sargın ve Tacettin Uyanık hakkında Gömürgen'in başlattığı soruşturma sürüyor. Gömürgen, Devlet Memurları Yasası'na göre bu üç kişinin savunmasının alınacağını verdikleri savunmaya göre gerekli kurulların işletileceğini söyledi. Erol Gömürgen'in "Folklorik adımların modernize edildiğini" istediğini belirten ve "Erol Bey ne gerekiyorsa her şeyi verdi" diyen koreograf Sonya Aslan ise görevden alınmadan kısa süre önce Cumhuriyet'in sorularını şöyle yanıtladı:

Görevden alındı

Ankara Devlet Balesi'nde 'davullu bale' projesinin yürütücüsü durumunda olan Sonya Aslan, dün Genel Müdür Erol Gömürgen tarafından görevden alındı. Bale sanatçıları önceki gün projeye tepki olarak çalışma sırasında davulu patlatmışlardı.

— Siz, davullu-zurnalı bale çalışmasını destekliyor musunuz?

ASLAN — Tabii, bu bir yenilik. Modernin moderni Koreograf Sonya Aslan, projeye gösterilen tepkiyi anlamadığını belirterek şöyle diyor: "Ben modernin modernin moderniyim. Baleyi geriye götürmek istemiyoruz. Bu bir yenilik. Folklorik adımların modernize edilmesini amaçlıyoruz! Yenilik. Rönesanstan sonra da bir yerlere gelinmedi mi? Ben Devlet Halk Dansları Topluluğu'nu da üç yıl çalıştırdım. Allahım, o adımlar, o giysiler ne kadar zen-

gin. Biz koreograflar otursak, gece gündüz arasak, o adımları bulamayız. Adamlar, o hareketleri nasıl bulmuşlar. Tabii, doğadan geliyor. Ben bunu yanlış bir fikir olarak görmüyorum.

— Bu deneme, balede değil de Devlet Halk Dansları Topluluğu ile yapılamaz mıydı?

ASLAN — Bu ikisini ayırmanız lazım birbirinden. Halk dansları, halk danslarıdır. Bale, baledir. Bu olaylar beni çok üzüyor. Yanlış anlaşılıyor. Bir imkân verilir, denenir bakılır. Bir kere zurna yok. Olsaydı da zurnaya alerji mi var? Bir enstrüman olarak, saz da klarnet de kurulabilir. Bu bir ritim meselesi. Bazı bölgelerde zurna ile oynanıyor.

— Davullu bale projesi sonunda ortaya ne çıkacak?

ASLAN — Her şey için daha çok erken. Daha temel adımları çalıştırıyorum. Ayrıca, bütün halk danslarını almıyorum. Hangisi baleye daha uygun diye bakıyorum. Üç ay zamanım vardı. Çok dinledim. Rengim Gökmen ile de konuştum. İstanbul'a gidip senaryoyu yazacak olan Çetin Altan ile konuyu detaylı konuşalım dedik. Uluslararası olsun, kalıcı olsun istedik. Tabii, elimizden geldiği kadarıyla. Konuya göre hangi müzik uygunsa onu seçecektik. Müziği, benim hissetmem lazım. Ama daha merhaba derken her şey bitti. Tepki gösterildi.

— Uluslararası, kalıcı olmasını istediğiniz bu balede davul buna ne derecede yardımcı olabilir? Ama 20 dakika sonra bir kızımız bayıldı. Davulu çalışma yerine koydum, bir de baktık, patlamış.

— Bu bale yurtdışında beğenilebilir mi sizce?

ASLAN — Bilemem, benim gözümde bir fantezi var şimdi. Ama ışık, kostüm, dans, hepsi işin içine girince ne olur bilemem. Her şey sahnede ortaya çıkar.

— Ya kostümler. Sanatçılar, geleneksel giysilerle mi dans edecek?

ASLAN — Hayır canım. Body tight ile dans edeceklerdi. Bizim yapacağımız, halk danslarından yararlanıp, adımlar alıp, bunun daha ilerisini yapmak. O bölge senaryoda varsa, dansçının da her şeyi bilmesi lazım.

— Sizce, sanatçıların davullu folklor çalışmalarına tepkisi nereden kaynaklanıyor?

Zurnaya alerji

ASLAN — Bilmiyorum, ama ben hakiki bir sanatçıyım. Modernin, modernin moderniyim. Biz ailece bu işi yapıyoruz. Oğlum da dansçı. Davulla zurnayla bale yaptıracak halimiz yok. Bu bir ekol, bir teknik. Bir adımı, öz hareketi alırız, baleye uyar.

— Hangi yöreler daha uygun?

ASLAN — Kırklareli, Gaziantep, Dinar (kızlar), Bitlis adımları çok uygun, ritmi güzel. İlle bunlar da olacak diye bir şey yok. Konuya, müziğe göre değişebilir.

— Sanatçıların tepkisi nedeniyle proje yarım kalabilir mi?

ASLAN — O konuda hiçbir şey bilmiyorum. Eğer başarabilirsem amacım, halk danslarından modern dansı çıkarmak. Ama gene de her şey için çok erken.

— Balenin müziğini beğendiniz mi?

ASLAN — Bu çalışmalara başlamadan önce, hazırlık için

ASLAN — Allahım, ben hep Gaziantep mi oynayacağım? Ama, o bölgenin karakterini hakikaten vermek lazım. Bizim çocuklar, ne dans ettiklerini bilmiyorlar. Biraz detaya girmek istedik sadece. Belki 20 adımdan iki tanesini alacaktık. Ama, dansçının bunu da bilmesi lazım. Mesela, bir fonun önünde dururken, duruşu doğru olur böylece. Bizim kafamız çok ileri. Ben bütün folklor derneklerini dolaştım. Her şeyi inceledim. Arkadaş olsunlar diye davul çalan çocuğu genç seçtim. O çocuk, geçen gün provada, yutkuna yutkuna, korka korka ders verdi. Olmaz ki bu kadar, günah. Danslar hakikaten güzel. Hareketleri kısıtlanmasın diye başlıklarda stil getirecektim. Bizden istenen, folklorik adımları modernize ederek bir yerlere getirmekti. Geriye gidin diyen yok. Biz de klasikçiyiz. Nedendir tepki, vallahi hakikaten anlayamadım. Belki de anormal bir şeydir. Başlarken bitti. Olabilir. Sanki folklor oynayacaklarını sandı çocuklar. Çok iyi bir şey olmasını, bilinmeyen bir şey olmasını istedim. Ama verilen kadro çok önemli. Olayın malzemesi bu. Bina var, ama tuğlası da çok önemli. O kadar kargaşa oldu ki başlayamadım bile. Sadece okul öğrencisi dansçılarla çalışıyorum.

Davullu Bale Olayı Nedir?

Genel Müdür Gömürgen 'Türk adımlı' bale projesi istemişti. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, 90-91 repertuvarını açıklarken 'Türk adımlı bale' çalışmalarına başlanacağını duyurmuş ve bu konuda koregraf Sonya Aslan'ı görevlendirmişti.

ANKARA (Cumhuriyet Bürosu) — Ankara Devlet Opera ve Balesi sanatçılarını ayağa kaldıran 'milli çağdaş folklorik bale' projesinin geçmişi mayıs ayına dayanıyor. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürü Erol Gömürgen, bu konudaki düşüncesini ilk kez bale salonu yetersizliği nedeniyle birkaç gün içinde inşa edilen 'bale barakası'nın açılışında, sanatçıla-

ra aktardı. O zamanlar sanatçılar, bunun 'ne menem bir şey olacağı' konusunda bilgilendirilmedikleri için tepki göstermediler. Gömürgen, 1990-91 repertuvarını açıklarken de opera ve balede Türk eserlerini artırmak amacıyla, 'Türk adımlı bale' çalışmalarına başlanacağını duyurdu. Başlangıçta konservatuvar bitirip de genel müdürlüğün sınavını kazanamayan sanatçı adaylarının 'istihdam' etme amacını güden proje, bu öğrencilerin olaya 'rağbet etmemesi' nedeniyle, boşlukta kalınca, genel müdür Gömürgen yeni bir arayışa girdi. 'Milli çağdaş folklorik bale' çalışmaları için İstanbul Balesi'nden Sonya Aslan'ı görevlendiren genel müdür, geçen haftalarda, bu projeyi uygulamaya geçirmek için çalışmalara başlanacağını duyurdu. Konservatuvar öğrencilerinin, bu çalışmada yer almaması üzerine, Sonya Aslan profesyonel bale sanatçılarından oluşan bir liste hazırladı. Bale idaresi, ilk başta bu listeyi genel müdürlükten gelen baskı üzerine imzaladıklarını açıkladı. Sanatçılar geçen çarşamba günü kesin olarak duyurulan çalışma ve listeyi görünce, bunu protesto ettiler. Programa göre davul zurna eşliğinde 'folklor dersi' verilmek istenen sanatçılar, bu eserde zorla görevlendirilmeleri durumunda topluca istifa edeceklerini açıkladılar. Sanatçılar, bu projede diretilmesi durumunda provanın yapılacağı cumartesi günü oturma eylemi yapacaklarını duyurdular. Geçen cumartesi günü bir araya gelen sanatçılar, bale ve operanın iki ayrı sanat dalı olduğunu vurgulayarak 'librettosu, adı, müziği belli olmayan bir eserde rol almayacaklarını" bildirdiler. Aynı gün Genel Müdür Gömürgen ile görüşen sanatçılar, bu görüşlerini de ilettiler. Başkoreograf Altan Tekin, başöğretici Gülay Sargın ve sanatçı temsilcisi Tacettin Uyanık, distribüsyona 'idarenin baskısı üzerine' imza attıklarını ifade ederek imzaları çekmek istediklerini belirttiler.

II. BÖLÜM

ŞENLİKLERDEN BEDİİ RAKSA: OSMANLI'DA DANS

OSMANLI MİNYATÜRLERİNDE DANSI OKUMAK*

Bu makalede, surnamelere, albümlere ve Avrupalı gözlemcilerin anlatılarına dayanılarak, 16.-18. yüzyıl arasında Osmanlı şenliklerinde icra edilen farklı dans biçimlerinin nasıl resmedildiği, sunulduğu ve anlamlandırıldığı incelenecektedir. Dans, akrobasi, geçit töreni gibi icra alanlarıyla ilgili Osmanlı minyatürleri sanat tarihçileri tarafından ele alınmış olsa da, minyatürlerdeki hareketlerin analizine ilgi nispeten daha az olmuştur. Dans imgelerinin 'okunmasının', dans çalışmaları ve sanat tarihi alanlarında farklı anlamları olabilir. Öncelikle, ressamlar, Osmanlı bağlamında 'nakkaşlar', genellikle dansın tek bir ânını yakalar ve resmeder. Onlar için öncelikli olan, görsel bir sembol yaratarak hareketin ruhunu aktarmaktır.[1] Dans

* *ICTM Dance Iconography* çalışma grubundaki meslektaşlarımın katkısıyla hazırladığım bu makalede kullandığım bazı kaynaklara ulaşmama yardım eden Profesör Zehra Toska'ya ve Boğaziçi Üniversitesi Kütüphanesi çalışanları Hilal Çuhadar ve Zeliha Günday'a teşekkür ederim.

[1] İspanyol dansının "ateşini" görsel olarak anlatabilmek için ressamlar genellikle sembol olarak kırmızı bir elbise, saça iliştirilmiş bir gül ya da kastanyetleri seçmişlerdir. Bkz. Nancy Heller (1997), "Images of the Gitana: Paintings of Female Flamenco Dancers" [Çingenelerin Görüntüleri: Kadın Flamenko Dansçılarının Resimleri], *Dance Chronicle*, cilt 20, sayı 1, s. 81-86. Yüksek temposuyla tanınan Macar danslarındaysa ressamlar, dansçıları çoğunlukla ayaklarında çizmeleri ve ellerinde şişeleriyle büyük bir coşku anında betimlemişlerdir. Bkz. László Felföldi (1995), "Interpretation of the Folk Dances Related Pictures from the Bikkessy Album" [Bikkesy Albümünden Halk Oyunlarıyla İlgili Resimlerin Yorumları], *Acta Ethnographica Hungarica*, Budapeşte, cilt 39, sayı 1-2, s. 205-216.

araştırmacıları, sanat tarihçilerinden farklı olarak, resmedilen bu hareket ânından dansın bütününe dair nasıl bir çözümleme yapılabileceğine odaklanırlar. Sanat tarihi, görsel sembolizmi analiz etmede genellikle geniş bir imge dağarcığına başvurur. Dans araştırmacıları ise ressamın yakaladığı bu tekil hareket ânının derinlemesine analiziyle ilgilenir. Ayrıca, bu imgelere tören, spor veya kavga gibi diğer hareket sistemlerini danstan ayrıştırabilecek bir kinetik bakış açısını da kullanarak yaklaşırlar. Burada, bir imge olarak yakalanan tekil hareket ânının, diğer bir deyişle tasvir edilen hareketin gerçekten bir dans mı, yoksa bir törenin, sporun ya da tiyatro oyununun bir parçası mı olduğunu belirlemek esastır. Bu noktada, Adrienne Kaeppler'in Tonga adasının kraliyet törenlerini ve dans ritüellerini yapısal olarak incelediği çalışmasıyla önerdiği "yapısallaşmış hareket sistemi" (*structured movement system*) terimini hatırlamakta fayda var. Kaeppler'in bu çalışması pek çok dans dışı hareket olasılığına da dikkati çeken bir yaklaşımın öncüsü olmuştur (1985).

Dans icrasının Osmanlı şenliklerinde nasıl resmedildiğine bakıldığında, dansla diğer hareket sistemleri arasında bir diyalog gözlemlenebilir. Örneğin, şenlik ortamlarının hareketliliği ve cülus törenlerindeki durağanlık, Osmanlı beden diline ve hareket sistemine dair tamamen farklı iki boyut ortaya koyar. Osmanlı nakkaşları, imgeler aracılığıyla kimi zaman bir hareketi vurgulayarak, kimi zaman da hareketi durdurarak farklı mesajlar verir. Bu imgeler aynı zamanda farklı anlam katmanları taşır. Şenlik minyatürleri, her türlü gösterinin yer aldığı bayram ortamlarının neredeyse etnografik bir tasvirini verirken, cülus törenleri, tüm durağanlıklarıyla Osmanlı iktidarının görkemini kendi sınırlarının ötesine aktarırlar.

Osmanlı saray şenlikleri, düğün ve sünnet gibi hanedan ailesiyle ilgili geçiş törenleri vesilesiyle düzenlenir ve hazırlıkları aylarca sürerdi. 16.-18. yüzyıllar arasında hemen hemen her Osmanlı padişahı hükmettiği döneme bu şenliklerle damgasını vurmuştu ve bu büyük kutla-

malar saray nakkaşhanesinde hazırlanan surnamelerle belgelenmişti. Şenlikler, imparatorluğun kendi kaynaklarını seferber etmede ve dış dünyaya sergilemede önemli bir gösterim aracı olmuş ve büyük boyutlarda bir tüketim alanı yaratmıştı. Osmanlı kültürünün folklorik, dinî ve saraya ait pek çok yönünü bu şenliklerde bulmak mümkündür. İmparatorluğun faklı bölgelerinden pek çok dansçı, oyuncu, akrobat, sihirbaz bir araya gelirken, farklı loncaların esnaf ve zanaatkârları da geçit törenlerindeki icralarıyla padişahın nezdinde itibar kazanmak için önemli bir fırsat yakalardı.

OSMANLI MİNYATÜRLERİNİN CAZİBESİ: SANAT TARİHİ, EDEBİYAT VE DANS ÇALIŞMALARININ FARKLI YAKLAŞIMLARI

Minyatürler, Osmanlı tarihinin farklı cepheleri üzerinde çalışan araştırmacılar için her zaman zengin bir görsel kaynak olmuştur. Surnamelerde resmedilen Osmanlı minyatürleri de özellikle gösteri sanatları tarihi için zengin görsel metinler olarak okunabilir. Surname minyatürlerini ele alan ilk araştırmacılar sanat tarihçileri olmuştur. Esasında, Esin Atıl'ın da üzerinde dikkatle durduğu gibi, minyatür sanatı daha geniş bir sanat formu olan 'kitap sanatının' dallarından biri olarak ele alınmalıdır (Atıl, 1973). Kitabın cildi, yazılı metnin hattı, metinle çizimler arasındaki uyum ve minyatürleri çevreleyen tezhibi, 'kitap yapma' sanatının tamamlayıcı birer öğesiydi. Diğer bir deyişle, elyazması bu kitaplar hattatların, mücellitlerin, müzehhiblerin ve cetvelkeşlerin ortak ürünüydü.

Minyatür sanatını inceleyen sanat tarihçilerinin esas ilgisi 'Türk resim sanatının' bir tarihçesini oluşturabilmek ve bu minyatürleri Uzakdoğu'da veya İran'da gelişmiş diğer farklı minyatür üsluplarıyla mukayese ederek tarihsel

konumuna oturtabilmekti.[2] Tam da bu yaklaşım nedeniyle, öncelikle resimlere odaklanan ilk minyatür analizleri, yazma eserlerdeki metinler ile resimler arasındaki ilişkiye pek eğilmemişti. Buna karşılık, halk hikâyelerinin resimli yazmaları üzerine yapılmış edebiyat incelemeleri ise yazılı metne odaklanmış, yazıya eşlik eden görsel metni göz ardı ederek benzer bir yaklaşım izlemiştir.[3] Son yirmi yılda kitabın anlatımının bir bütün olarak görülmeye başlamasıyla, görsellik ve sözellik arasındaki metinler arası ilişkiyi gösteren yaklaşımlara doğru bir değişim yaşandı.[4]

Dans tarihi açısından bakıldığında, saray şenliklerine sanat tarihi açısından yaklaşımın, törenlerin mimari içeriğiyle,[5] şenlik etkinliğinin akışıyla[6] ve farklı resmetme tarzlarının karşılaştırılmasıyla[7] ilgili pek çok bilgiyi gün yüzüne çıkardığı görülür. Ancak, sanat tarihi yaklaşımı-

[2] Resim, bir sanat dalı olarak Cumhuriyet ideolojisinde sembolik bir değere sahipti. İslam kültüründe resme getirilen sınırlandırmalardan kurtulmak, figüratif resmin köklerini göstermek ve "Türk resmini" geliştirmek açısından önemliydi. Bkz. Yetkin (1970), And (1982), Atasoy-Çağman (1974), Binney (1979), Tansuğ 1992 (1961) ve Mahir (2005).

[3] Örnekler için bkz. Faruk K. Timurtaş (ed. 1980), *Şeyhî ve Husrev ü Şîrin'i: İnceleme-Metin*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul; Agâh Sırrı Levend (1959), *Arap, Fars ve Türk Edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn Hikâyesi*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara; Ülkü Çelik (ed., 1996), *Leyli vü Mecnun: Ali-şir Nevayi*, Türk Dil Kurumu, Ankara. Bu iki çalışmada da metinler, eşlik eden çizimlere atıfta bulunulmaksızın analiz edilmiştir. İstisnai bir çalışma için bkz. Zehra Toska (1992), "Resimdeki Söz, Sözdeki Resim", *Sanat Dünyamız*, sayı: 49, s. 49-58.

[4] Bkz. Tülay Artan (1993), "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", *Defter*, cilt 6, sayı 20, s. 91-115; Esin Atıl (1999), *Levni and the surname: the Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival*, Koçbank, İstanbul; Gülru Necipoğlu (1991), *Architecture, Ceremonial, and Power: The Topkapi Palace in the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge: MIT Press; Nurhan Atasoy (1997), *1582 Surname-i Hümayun: An Imperial Celebration*, Koçbank, İstanbul.

[5] Bkz. Gülru Necipoğlu (1991).

[6] Bkz. Esin Atıl (1999), Robert Elliott Stout (1966) ve Nurhan Atasoy (1997).

[7] Bkz. Sezer Tansuğ 1992 (1961), *Şenlikname Düzeni*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul.

nın, dans icralarının farklı türlerinin analizi için açıklayıcı olduğu söylenemez. Esasında, şenliklerde yer alan farklı gösteri biçimlerine dair sahneler, pek çok tarihçi tarafından incelenmiştir. Osmanlı dünyasında kahvehaneler veya tekkeler üzerine yapılmış pek çok çalışmada da farklı gündelik gösterim biçimlerine dair bilgiler içeren minyatürlerden yararlanılmıştır. Gösteri sanatlarının Osmanlı dünyasındaki yerine ilk dikkat çeken araştırmacılarsa kuşkusuz Refik Ahmet Sevengil ve Metin And olmuştur. Sevengil, Osmanlı'dan bu yana eğlence tarihine halkbilimi çerçevesinden bakarken, Metin And'ın çalışmaları, bu alanın okuyucularını çok da aşina olmadıkları zengin minyatür kaynağından gelen görsellikle tanıştırmıştır. And'ın bir diğer önemli katkısı ise Avrupa kütüphanelerinde yaptığı özgün araştırmalarla yabancı gezginlerin anlatılarına görünürlük kazandırması olmuştur. Bunlara, son yıllarda Suraiya Faroqhi'nin Osmanlı şenliklerinin araştırılmasına ilişkin eleştirel yaklaşımını da eklemek gerekir.[8]

OSMANLI ŞENLİKLERİNE DAİR MİNYATÜRLERDE HAREKETİN ELE ALINIŞI

Osmanlı minyatürlerine genel bir bakış, bunların temalarının, cülus gibi devlet törenlerini, elçilerin kabulünü, divan toplantılarını, muayede veya Cuma selamlığı gibi dinî törenleri, meclis ve raks gibi türlü saray eğlencelerini, askerî seferleri, savaş ve kuşatmaları, avlanmayı, şenlik ve cenazeleri, portreleri, şehir tasvirlerini ve nihayetinde dinî hikâyeleri ya da aşk hikâyelerini içerdiğini göstermektedir.

Sosyal veya kültürel bir gösterimi anlatan minyatürlere bakıldığında, bunların minyatür sanatının sınırlılığı nedeniyle, hareketi resmetmede zorlandıkları görülür.

[8] Bkz. Suraiya Faroqhi (2014). "Research on Ottoman Festivities" [Osmanlı Şenlikleri Araştırması], *Celebration, Entertainment and Theater in the Ottoman World* içinde, Suraiya Faroqhi ve Arzu Öztürkmen (ed.) Kalküta: Seagull Books. University of Chicago.

Şenlik kitaplarının çizerleri, cambazlar ve tulumcular gibi bireysel icracıların ve kalabalık şenlik alanının, özellikle de geçit törenlerindeki insan akışının hareketlerini yansıtmak için çeşitli stratejiler geliştirmişlerdir.[9] Osmanlı devlet törenlerini inceleyen minyatürlerde ise, durağanlığın tasviri bazen hareket kadar anlam taşır. Gülru Necipoğlu, Topkapı Sarayı mimarisi kapsamında incelediği bu törenlerin, titiz bir düzen kurarak nasıl bir istikrar mesajı verdiğini hatırlatırken, bu tür bir törenselliğin gücünün, keskin bir sessizlik içinde sürekli tekrar edilmesinde yattığını belirtir (1991:69). Osmanlı törenlerindeki bu durağanlık, özünde padişah otoritesinin bir dışavurumudur. Cülus törenlerinin resmedilişleri de bu bağlamda değerlendirilirse, bir "ciddiyet" vurgusu içerdikleri bile düşünülebilir.

Bu makalede ele alınan minyatürler iki farklı surnameye aittir. Bunlardan ilki, 16. yüzyıl nakkaşlarından Osman'ın resmettiği ve İntizami'nin metniyle oluşturulan *III. Murat'ın Sur-i Humayunu*, diğeri ise 18. yüzyılda Nakkaş Levni'nin minyatürleriyle Vehbi'nin hazırladığı *Surname-i Vehbi*'dir.[10] Ayrıca, 17. yüzyılda hazırlanmış olan *I. Ahmet Albümü*'nden de yararlanılmıştır.[11] Nakkaş Osman'ın ve Levni'nin eserlerini görsel açıdan inceleyen Sezer Tansuğ, Esin Atıl ve Nurhan Atasoy gibi sanat tarihçileri, bu iki sanatçının iki yüzyıl arayla kendi dönemlerinin üslubunu nasıl kurduklarına açıklık getirmişlerdir. Osman ve Levni minyatürlerine mukayeseli bir bakış, bunların şenlik bağlamındaki hareketliliği okurlarına iletebilmek için farklı stratejiler ve teknikler seçtiğini gösterir. Nakkaş Osman, hareketi, farklı duruşların sıralandığı bir dizi olarak resmederken, Levni'de koreografik

[9] Nakkaşlar, av sırasında ok atarken at sırtında geriye dönme gibi belli sahneler için belli motifler uygulamışlardır (Tansuğ, 1992).

[10] 1582 şenliği için bkz. Robert Elliott Stout (1966), Derin Terzioğlu (1995) ve Nurhan Atasoy (1997). 1720 şenliği için bkz. Esin Atıl (1969, 1999).

[11] Bkz. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, *I. Ahmet Albümü* (TSK B 408).

bir akışın öne çıktığı görülür. Her iki nakkaş da farklı olayları yoğun olarak yansıtırken, zamanı ve mekânı aynı çerçeveye sıkıştırarak minyatür sanatının geleneği içinde kalmışlardır.

Sezer Tansuğ'un çalışması, Nakkaş Osman'ın belli bir hareketin farklı evrelerini aynı çerçeve içine yerleştirilmiş bireylere dağıtma tekniğinin altını çizer. Bu yaklaşımla nakkaş, okuyucusuna farklı bireylerin farklı hareketlerini birleştirerek belli bir hareketi tahayyül etme imkânı sunar. Örneğin bir çanak yağması sahnesini tasvir ederken, bu sahnede yer alabilecek bir dizi hareketi seçerek (bir kişi eğilirken, diğeri bir kâseyi kaldırırken, bir başkası ayakta başka bir kâseyi tutarken), onları tek bir çerçevede bir araya getirmiş ve okuyucusunu/seyircisini sahnede tasvir edilen tüm hareketleri tahayyül etmeye davet etmiştir (Resim 1).[12] Levni ise kalabalıkların hareketini tasvir etmek için farklı bir yöntem seçer: Pek çok insanı tek bir çerçeveye sığdıran ve kalabalığın enerjisini aksettiren, belli bir düzen içerisinde hareket eden spiral bir form (Resim 2). Tansuğ bu nakkaşları karşılaştırırken, onları kalabalıkları kullanma şekillerine göre de ayrıştırır: Osman'ın genellikle hareketi sağdan sola yönlendirmesine karşılık, Levni'nin hareketi merkezden çerçevenin farklı köşelerine yönlendirdiğini belirtirken, Osman'ın düzeninin eklektik olduğu, Levni'ninkinin ise sahneler ile içlerindeki insanlar arasında devamlılık sağlamaya çalıştığı yorumunu getirir (Tansuğ 1982).

Esin Atıl, *Surname-i Vehbi*'yi bir görsel anlatı olarak inceleyen çalışmasında ise Levni'yi, "şenliği sinematog-

[12] Adrienne Kaeppler'in terminolojisinde, Osman, aynı "motif"in farklı "kinemler"ini hareketin bütünlüğünü yansıtmak için tek bir çerçevede toplamıştır. Dansın yapısal kademelerini tanımlarken, Kaeppler "kinemler"i, bir dans geleneğini icra edenler tarafından 'tanınan/teşhis edilen' en küçük hareket birimi olarak ifade eder. "Morfokinler", bir ya da birkaç "kinem"in oluşturduğu ve gelenek içinde 'anlam' yüklenen hareketlerdir. "Motifler" ise "morfokin"lerin birleşiminden meydana gelen ve belli bir bütünsellik oluşturan dizilerdir.



Resim 1: Nakkaş Osman. Tek bir çerçeve içinde bir hareketin farklı safhalarını tasvir eden çanak yağması sahnesi. 16. yüzyıl; Minyatür. *Surname-i Hümayun.* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye. (TSK) H. 1344; 31a.

rafik bir teknikle anlatan" bir hikâyecilik ve resim ustası olarak tanımlar.[13] Atıl, Levni'nin izleyeni arka plana, icrayı da ön plana yerleştiren teatral bir yaklaşımla, bir metni, yapımcının bir senaryoyu canlandırması gibi resmettiğini belirtir. Örneğin Atıl'a göre, Haliç'te düzenlenen eğlence sahnelerinde suyun süküneti ile havai fişeklerin patlaması arasında bir tezat yaratan Levni'nin min-

[13] Atıl'ın belirttiği üzere, "Levni, geriye dönüş, geniş-açı ve yakın plan görüşleri, durma ve ivme gibi sinema yöntemleri ve anlatısının hızını artırmak için tekrarlı ve eşi olmayan kompozisyonlar kullanırken genel bütünlük ve uyumu da korur" (1999:55).



Resim 2: Nakkaş Levni. Sarmal olarak hareket eden kalabalığı gösteren bir tören alayı. 18. yüzyıl; Minyatür. *Surname-i Vehbi*. Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye. (TSK) A.3593, 76a *Surname-i Vehbi* I'den.

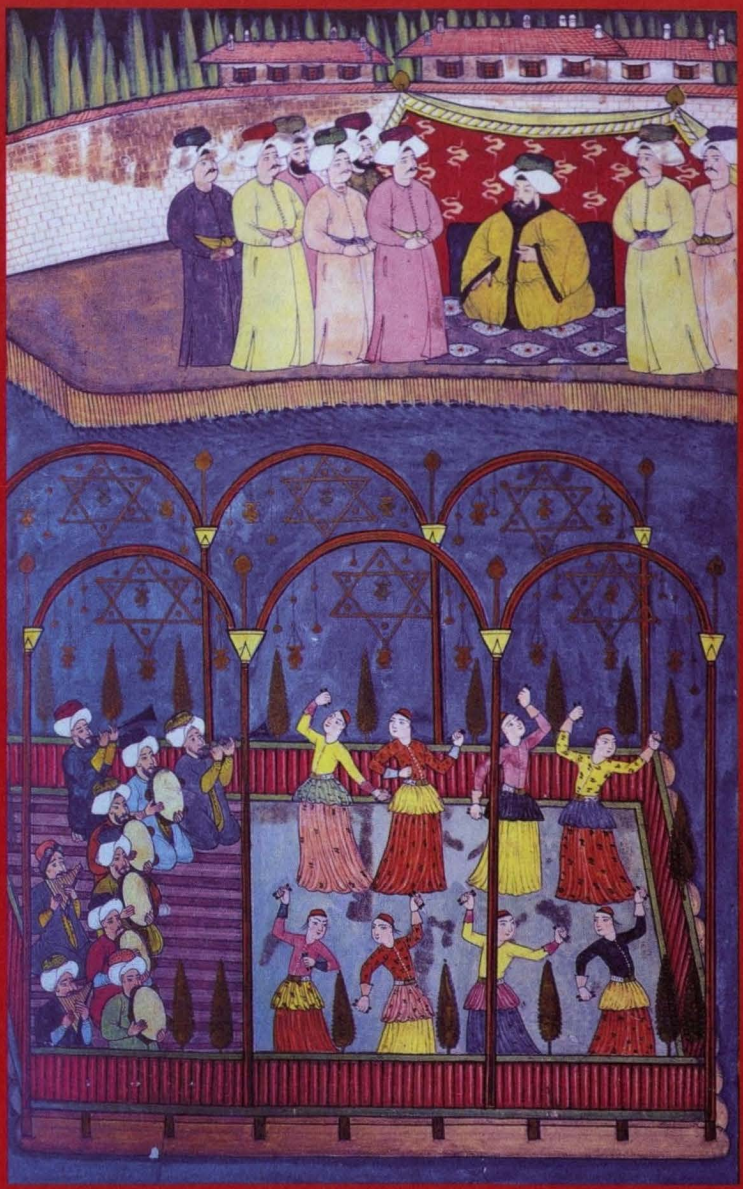
yatürleri, görsel-işitsel etki oluşturmada çok başarılıdır (1999:62). Ayrıca, Levni'nin genel anlamda çok güçlü bir görsel hikâyeleme gücü olduğuna da dikkat çeker:

> Resimleri yüksek bir yoğunluktadır; kimi zaman metni aşarak yazarın bahsetmediği şahsiyetler içerir... [Onlar] metinden bağımsız olarak okunmalıdır. Elyazmasında neredeyse şenliğin iki versiyonu mevcut gibidir: biri Vehbi'nin yazdığı sözel olanı, diğeri Levni'nin sunduğu resimsel olanı. Resimler sadece çizim değil, aynı zamanda olayların bilfiil tanıklarıdır (1999:62-63).
>
> *Surname-i Vehbi*, bu yüzden, hem sözel hem de resimsel öğeleriyle, kitap olarak söyleşimsel bir yapı ortaya koyar. Levni, iki varağın ayarlanışıyla oynayarak (bütünlüklerini onaylayarak ya da yıkarak), aynı zamanda bir üst-anlatı oluşturur. Böylece belirli bir gündeki en olağanüstü olanı veya kitabın sonuna gelindiğini okuyucularına duyurma gibi başka mesajlar da iletir (Atıl, 1999:68).

Şenliklerdeki hareketliliğin türlü şekillerde resmedilişinin yanı sıra (Resim 1 ve 2 gibi), bazı minyatürlerde özel olarak dans hareketleri resmedilmiştir (Resim 3, 4 ve 5). Dansçılar kimi yerde geçit törenlerine ve diğer temsillere eşlik ederken de resmedilir. Ancak, dans tarihi açısından en önemli minyatürler, nakkaşın surnamelerde dansı merkeze aldığı minyatürlerdir. Burada dansın icrası, dansçıların hareket ve kostümlerinin resmedilişi, okurları bu dans icrasının sunumunu tahayyül etmeye davet eder.

OSMANLI DÜNYASINDA DANS ÇEŞİTLERİNİ SINIFLANDIRABİLMEK

16. yüzyıldan 19. yüzyılın başına kadar Osmanlı dünyasında gözlemlenebilecek hareket sistemlerinin başında dinî törenlerdeki ritüel hareketler, daha çok şehir ortamlarında profesyonelce icra edilen rakslar ve köylerde icra edilen yerel halk oyunları gelir. Minyatürlerde daha çok saray ortamında icra edilen danslar ve sema gibi dinî törenler



Resim 3: Nakkaş Levni. Köçekler. *Surname-i Vehbi.* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye. (TSK) A.3593, 112b.



Resim 4: Bir grup soytarının grup halinde icrası. 17. yüzyıl; Minyatür. *I. Ahmed Albümü.* Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye. (TSK) B.408, 19a.

tasvir edilir; yerel oyunlar bu minyatürlerde yer almazdı. Osmanlı-İslam dünyasının dinî törenleri 'zikir' veya 'sema' gibi farklı hareket sistemlerini içerirdi. Bazı tarikatlarda bu hareket sistemlerinin sözel olarak tasvir edildiği kaynaklar da mevcuttur.[14] Tarikatlar, ayrıca, şenliklerdeki geçit törenleri sırasında padişah önünde sema dönerler ve kimi zaman da belli bir ücret karşılığında yabancıların sema ayinini izlemelerine izin verirlerdi (And 1976). Kırsal kesimde Alevi toplulukların cem törenlerinin bir parçası olarak icra ettikleri semahlardan da bahsetmek gerekir. Osmanlı devlet erkânı, şehirlerdeki pek çok tarikatla iyi ilişkiler içinde olmasına rağmen Alevi cemaatlerini her zaman baskı altında tuttuğundan, semahlara dair ana-

[14] Örneğin, bkz. Nakşibendi ayini, *"Hatm-i Huwâcegân"* Abdulhakîm Arvâsî'de hareket anlatımı, *Râbıta-i Şerîfe Risâlesi* –Sadeleştirilmiş kopya, s. 27. N. F. Kısakürek, Beyazıt Devlet Kütüphânesi, sayı 243435-Süleymaniye Kütüphânesi-Celal Ötüken/232.



Resim 5: Nakkaş Levni. Köçeklerle aynı anda dans eden soytarılar. 18. yüzyıl; Minyatür. *Surname-i Vehbi I*, Topkapı Sarayı Kütüphanesi, İstanbul, Türkiye. (TSK) A.3593; 37a.

lizler uzun bir zaman göz ardı edilmiştir.[15]

Dinî hareket sisteminin icracıları genellikle müritlerdi. Dindışı alanın hareket sistemlerinin başında ise imparatorluğun İstanbul, İzmir ve Selanik gibi büyük şehirlerinde, kahvehane ve konaklarda, saray içinde ve büyük şenliklerde profesyonel olarak icra edilen dans türleri vardı. Profesyonel oyuncular, kentlerde belli bir lonca sistemi (kol) altında örgütlenirdi. Bu icracıların pek çoğu köçek olarak adlandırılan oğlanlardı.[16] Surnamelerdeki minyatürlerde kadınlara daha az yer vermesine rağmen, kadın çengilerin de saray hareminde, konaklarda ve kimi zaman hanlarda oynadıkları bilinmektedir. Profesyonel dansçıların bir kısmı ise dansı başka hünerlerle birleştiren oyunculardı. Bunlar, dans ederken parmaklarıyla tabak döndürebilen marifetli 'tasbaz' ve 'kâsebaz' gibi oyunculardı. Bir diğer dans türü de yine lonca sistemi içerisinde örgütlenmiş olan soytarılar ve curcunabazlardı.[17] Bunlara ek olarak, hem surnamelerin hem de yabancı gözlemcilerin anlatılarında bahsi geçen *morisco* danslarıyla benzerlikler taşıyan Matrak oyunundan bahsetmek gerekir. Tahta kılıçlar kullanılarak savaş mizansenlerinin canlandırıldığı Matrak oyunu farklı bir dans türüydü.

Osmanlı dünyasında yer alan bütün bu dans biçimleriyle ilgili kaynakları, genel olarak surnamelerdeki sözel ve görsel metinlerle Avrupalı gözlemcilerin anlatı ve çizimlerinde bulabiliyoruz. Burada her kaynağın kendine özgü anlatım yöntemleri olduğuna dikkat etmek gerekir. Örneğin, surnameler törensel etkinliklerin görsel temsilleri bakımından zengindirler; ama sözel anlatı olarak dansların tarihsel bağlamda nasıl icra edildiklerine dair pek

[15] Hem *cem* hem de *semahlar* baskılara rağmen süregelmiş kültürel formlardır. Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Arzu Öztürkmen (1995).

[16] *Köçek, çengi, tavşan* ve *rakkas*'ın tarihsel analizi için bkz. Metin And (1976), Eugenia Popescu-Judetz (1982) ve Dorit Klebe (2005).

[17] Grotesk dansçıların analizi için bkz. Özdemir Nutku (1987), *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.

çok soruya cevap vermede yetersiz kalırlar. Surnameler, şenliklerin gösteri sanatlarıyla ilişkisinden ziyade maddi kültürünü anlatmaya odaklanır. Davetlilerin listesi, oturma düzeni, yiyeceklerin miktarı ya da katılanların sayısı gibi unsurların vurgulandığı bu kaynaklarda dans icraları yazılı metinden çok minyatür olarak tasvir edilmiştir. Yabancıların dans icrasıyla ilgili anlatıları, surnamelerin sözel anlatılarından çok daha ayrıntılı tasvirler içerir. Ancak Osmanlı danslarını ister istemez ötekileştirme çerçevesinde değerlendiren bu anlatıcılar kimi zaman gördüklerini beğenmezler. Bazen de oryantalist bir romantikleştirmeye yönelirler. Bu bağlamda, surnameler ve yabancı gözlemcilerin anlatıları, görsel ve sözel tasvirler içermelerine rağmen, yine de Osmanlı dünyasındaki farklı dans türlerinin hareket sistemlerinin kendilerine özgü özelliklerine, üslup farklılığına ve kendi cemaatleri açısından önemine dair fazla bilgi veremezler. Bu noktada, surnamelerin özel konumuna da dikkat çekmek gerekir. Dansın sözellikten çok görsel olarak sunulduğu surnameler, Osmanlı dünyasında dansın temsili için içeriden bir bakış açısına sahip olan nadir kaynaklardır.

Burada bazı önemli kavramsal farkların da altını çizmekte fayda var. Dominic Lopes'in bize hatırlattığı gibi, resimler "içsel bir görü" aracıdır ve onları değerlendirmemiz estetik, bilişsel ve ahlaki değerlendirmelerimizle yakından bağlantılıdır.[18] Osmanlı minyatürlerindeki gösteri sahnelerine bakınca 'dansı', 'tören' ya da 'ibadetten' ayrıştırabiliriz. Özel olarak dansın resmedildiği bir minyatüre baktığımızda ise, dansın nasıl bir topluluğa ait olduğuna dair bir fikir yürütmek de mümkün olabilir: "soytarıların dansı" veya "dans eden akrobatlar" gibi. Tilman Seebass, dans ikonografyasıyla ilgili makalesinde bu yaklaşımdaki bazı eksikliklere dikkat çeker. Dansın ikonografik okunmasında 'tanıma/teşhis' (*identification*) ve 'yeniden inşa' (*reconstruction*) kavramlarını tartışırken, Seebass bize

[18] Bkz. Dominic Lopes (2005).

"belirli bir dansı teşhis etmek ile onun temel özelliklerinden yola çıkarak yeniden inşa etmek arasında bir fark olduğunu" hatırlatır.[19] Osmanlı minyatürleri örneğinde, dansların resmedilişlerinden köçek oyunu (Resim 3) ile soytarıların danslarını (Resim 4) farklı türler olarak "teşhis edebiliriz". Ancak, minyatürlerin görsel verileri bizim onları "yeniden inşa etmemize" izin vermez; çünkü resmedilmelerinin amacı Rönesans dönemi dans çizimlerinde olduğu gibi dansı 'öğretmek' değil, şenlik olayını genel olarak kaydetmektir. Bu bağlamda, Osmanlı şenliklerinin genel temsili içinde dansı resmetmenin, "düzenli bir toplum", "siyasi uyum" ve "görkemin" ifadesi olan bir üstanlamı da vardır.

KÖÇEKLERİN VE SOYTARILARIN HAREKET SİSTEMLERİNİ TAHAYYÜL ETMEK: GÖRSEL VE SÖZEL ANLATIM

Surnamelere bakarak Osmanlı dünyasındaki dansları yeniden canlandırabilmek mümkün olmasa da, minyatürlerle aktarılan görsel bilgiyi başka kaynaklarla karşılaştırarak dansların nasıl icra edildiği tahayyül edilebilir. Burada şenliklerde icra edilen iki dans türü hakkında yorum yapabiliriz: (1) köçeklerin şehirlerde profesyonel olarak icra ettiği danslar ve (2) soytarıların grotesk olarak adlandırılabilecek olan dansları. Bu dansların resmedildiği minyatürlerin büyük bir kısmı Nakkaş Osman'ın *III. Murat'ın Sur-i Humayunu*'nda, diğerleri ise Nakkaş Levni'nin *Surname-i Vehbi*'sinde yer almaktadır.[20] Bunla-

[19] Bkz. Tillman Seebass (1991: 37).

[20] 1582 şenliği için bkz. Robert Elliott Stout (1966), "The Sur-i Humayun of Murat III: A Study of Ottoman Pagentry and Entertainment", yayımlanmamış doktora tezi, The Ohio State University; Derin Terzioğlu (1995), "The Imperial Circumsicion Festival of 1582: An Interpretation", *Muqarnas*, sayı 12, s. 84-100; Nurhan Atasoy (1997), *1582 Surname-i hümayun : an imperial celebration*, Koçbank, İstanbul. 1720 şenliği için bkz. Esin Atıl (1969), "'Surname-i Vehbi': An Eighteenth Century Ottoman Book of

rın yanı sıra *I. Ahmet Albümü*[21] ile Avrupalı gözlemcilerin 16. ve 18. yüzyılda yazılmış anıları da dansların icrasına yönelik önemli görsel ve sözel bilgiler içerir.

Dansı merkeze alan surnamelerin çoğu köçeklerin icrasına yöneliktir. Köçekler genellikle dörtlü, altılı ya da sekizli gruplar halinde, birbiriyle ilişkili, ama "senkronik" olmayan çiftler şeklinde, ellerinde tahta çalparalarla, kollarını kıvırıp kalça hareketleri yaparken tasvir edilmişlerdir (Resim 3 ve 5).[22] Metin And, köçeklerin hareket sistemi hakkında ayrıntılı bir tasvir yapsa da bu tasviri hangi kaynağı kullanarak yaptığı konusuna açıklık getirmez.[23] Köçek ve çengilerin üslupları konusunda şunları söyler:

> Dans eden oğlanlar ya da köçekler, dansları ve dış görünüşleri kadınsılığı çağrıştıran genç oğlanlardı... Dansları, serbest yürüyüş, tahta çalparalarla ritim tutma ya da parmak şıklatma, kısa edalı adımlar, ağır hareketler, imalı ifadeler, bazen taklalar, güreşler, yerde yuvarlanmalar ve diğer benzer oyunlarla taklitlerden oluşurdu... Oğlanlar kendi yakışıklılıklarını koruduklarını ve sakallarını gizledikleri sürece dans ederlerdi... Dans eden kızlara gelince, çok rağbet görürlerdi ve erkek izleyiciler için ayrı bir zevk kaynağı idiler. Dansları, imalı kıvırmalar, bolca göbek dansı ve kıvırtma, coşkulu izleyicinin alna madeni para koymasını teşvik eden bir pozisyon olan, dizlerin üzerine çöküp baş neredeyse yere değene kadar gövdeyi arkaya yatırmaktan oluşurdu... Her kas ve iki omuz birden titretilir ve tüm bu hareketler edalı zarafetle ve nazlı tavırlarla birbirini izlerdi. Bazen, fiziksel aşkın, ölçülü bir tutku ifadesiyle pantomimini sergilerlerdi: Dikkat kesilmiş ya da aşağılanmış gibi geri

Festive events" ve Esin Atıl (1999), *Levni and the Surname: the story of an eighteenth-century Ottoman festival*, Koçbank, İstanbul.

[21] Bkz. *I. Ahmet Albümü* (TSK B 408) Topkapı Sarayı Kütüphanesi.

[22] Osmanlıların profesyonel şehirli dansının ayrıntılı bir analizi için bkz. Metin And (1976), *Turkish Dancing*, Dost Yayınları, İstanbul; (1982), *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

[23] Bkz. Metin And (1976), "Dancing as Spectacle", *Turkish Dancing*, Dost Yayınları, İstanbul, s. 133-151.

> çekilir, zaman zaman cesur ve cüretkâr tavırlarla, göğüslerini ya da dudaklarını izleyiciye atarmış gibi yaparlardı (And 1976: 139-142).

Nakkaş Osman ve Levni'nin dans minyatürleri, yabancı gözlemcilerin anlatıları ve bu dans biçiminin günümüz 'göbek dansı' veya 'çiftetelli' geleneğiyle olan tarihsel sürekliliği göz önüne alınırsa, Metin And'ın tanımlamasına katılmak mümkündür. Ne yazık ki, surnamelerin dans minyatürlerine eşlik eden metinlerde, danslar hakkında ayrıntılı bir anlatım yoktur; tüm dans icrası genellikle bir ya da birkaç cümleyle özetlenir. Surname metnini hazırlayanlar için "raks etme", bildik genel bir formdur. Danslar hakkında daha ayrıntılı bilgi Avrupalı gözlemcilerin anlatılarından gelir. İngiliz Büyükelçiği'nde görevli Dr. John Covel, 1675 Edirne şenliğindeki köçeklerle ilgili şöyle yazmıştır:

> On yaşlarında, kadın gibi uzun saçlı çok narin tatlı bir oğlan vardı. Onunla birlikte dans eden gürbüz, yakışıklı (25'lerinde) bir de adam... Her ikisi de Türktü. Manidar ancak sessiz bir müstehcenlik içinde sergilenebilecek tüm çapkın, şehvetli duruşları sundular... Kalanlarsa 4'lü, 6'lı, bazen de 8'li gruplar halinde karşılıklı olarak dans ettiler. Danslar, çoğunlukla, Doğuya mahsus suskunluk ve işve ifadeleri içerir ve vücudu anlamsız, hafif meşrep bir duruşla kıvırmaktan, adımları hafifçe yuvarlatıp kaydırmaktan –yerleştirip dönmekten– oluşur. Ne bir el uzatma, ne bir figür, ne de dokunma... Hediye takdimi ya da benzer ciddi durumlar dışında, diğer dansçıların da öne geçmeye veya yer değiştirmeye meyilleri olur ve dans mekânına her zaman seyircinin tam önünde duracak şekilde koşarak gelirler; sonra ya yarım daireye, ya da tam daireye düşerler ve bir makamdan diğerine geçerek devam ederler; ta ki en sonunda müziklerinin neşeli kayığıyla dervişler gibi uzun süre dönüp, durup eğilirek selam verinceye ve müziklerine doğru uzaklaşıncaya dek.[24]

[24] Bkz. James T. Bent (ed.), "Dr. John Covel's Diary (1670-1679)". *Early*

Görsel ve sözel olarak birlikte okunduğunda, Dr. Covel'in metni ile Osman ve Levni'nin minyatürleri, köçek danslarını bir hareket sistemi olarak tahayyül etmede birbirini tamamlamaktadır. Bu anlatımlara dayanarak, köçek danslarının bağımsız bir biçimde ama aynı zamanda karşılıklı bir uyum içinde icra edilen, doğaçlamaya dayalı bir hareket sistemi olduğunu ifade etmek mümkündür. Kalça sallama ve gerdan kırma, geriye doğru eğilme, omuz titretme, gergin el ve kol hareketleri, daha ziyade üst bedene yoğunlaşan bu hareket sisteminin en temel motifleridir. 17. yüzyıl Elizabeth döneminde kadın kılığına bürünerek, uzun saçları ve parlak mücevherleriyle kadın rolleri oynayan erkek aktörler gibi, köçekler de kadınsı bir cinselliği ima eden icracılardı. Hem Avrupalı gözlemciler hem de surnamelerin Osmanlı yazarları, köçek dansının özellikle erotik yönünü vurgulamışlardır. Lale Devri'nin ünlü şairi Nedim (1681-1730), köçek dansının bu yönünü divan şiiri formunda en açık bir biçimde dışa vuran şiirleriyle tanınır.[25] 18. ve 19. yüzyıl divan edebiyatı ve saray müziği konulu kaynaklara dayanarak, Osmanlı müziğini ve müzisyenlerini inceleyen Dorit Klebe, rakkas, tavşan ve köçekleri yaşları 10 ile18 arasında değişen, kadın gibi giyinmiş "efemine" sakalsız oğlanlar olarak tasvir eder. Bu özellikler, minyatürlerde de rahatlıkla gözlemlenebilir. Klebe'ye göre, 18. yüzyıldan itibaren, dans eden oğlanlar, vurmalı çalgılar eşliğinde dans etmenin yanı sıra, şarkı söylemeye de başlamışlardı. Klebe'nin çalışması ayrıca, rakkas, tavşan ve köçekler için özel olarak bestelenmiş belirli müzik türlerine dikkat çekerek dans, müzik ve şiir arasındaki bağlantıları da ortaya koyar.[26]

Voyages and Travels in the Levant içinde, Londra, 1893, s. 213-214. And'dan (1976) alıntılanmıştır, s. 139-140.

[25] Nedim'in şiirinin analizi için bkz. Kemal Sılay (1994).

[26] Bkz. Dorit Klebe (2005).

MİNYATÜRLERDE SOYTARILAR, CURCUNABAZ VE TULUMCULAR: GROTESK MİZAHIN BEDENSELLEŞMESİ

Güldürü, Osmanlı İmparatorluğu'nda profesyonel dansçılığın önemli bir boyutuydu. Dans ve komedinin genellikle birbirine bağlı olarak ve aynı zaman diliminde icra edilmesine sık sık rastlanırdı. Osmanlı minyatürlerinde, soytarılar, curcunabazlar ve tulumculardan oluşan muzip oyuncuların köçeklere eşlik etmesi de sıkça resmedilmiştir. Soytarılar ve soytarı grubu olarak bilinen curcunabaz ekipleri grotesk dansçılardı. Tulumcular ise kalabalıkları kontrol etmek için grotesk mizahı kullanan çok amaçlı güvenlik görevlileri olarak işlev görürdü. Tulumcular görevleri hem şenlik alanındaki tozu sulamak hem de izleyicileri eğlendirmek olan görevlilerdi; ayrıca şenliklerin sakasıydılar (Nutku 1987).[27]

Soytarılar, kendi kol sistemleri içinde danslarını kimi zaman tek tek, kimi zaman da grup olarak icra ederlerdi (Resim 4). Soytarı danslarının hareketleri en iyi şekilde, köçeklerle aynı ortamda ve aynı zamanda icra ettikleri minyatürlerden anlaşılabilir (Resim 5). Pek çok minyatür, onları abartılı hareketler yaparak köçeklerin zarafetiyle açık bir zıtlık yaratırken gösterir. Soytarılar, normalde belli bir düzen içinde akacak olan geçit töreninde kargaşa yaratmalarıyla da fark edilirdi. 1582 şenliğindeki Alman delegasyonuyla şenliği izleyen Nicholas von Haunolt, bu dansçılardan birisinin hareketini şöyle anlatır:

> Ne tuhaf bir zıplama, dans etme ve içeri çekip bırakılan göbek hareketleriyle duruşlar, bunlara ek olarak bir de artık bakmaktan gına getiren iğrenç kıç sallamaları. Yine de bütün bu hareketler bazı asil Türklerin hoşuna gitmiş olmalı ki kendisine gülüp takdir ettiler.[28]

[27] Bkz. Nurhan Atasoy (1997). Soytarılar ve curcunabazların analizi için bkz. Özdemir Nutku 1987 (1972), *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

[28] Nicholas von Haunolt, *Particular Verzeichnuss mit was Ceremonien...* Johannes Lewenklaw'da yayımlanmış, *Neuwe Chronica Türkisher Nati-*

Aynı şenlikte Polonya delegasyonunun bir üyesi olarak bulunan George Lebelski de soytarı danslarına şöyle bir açıklama getirir:

> [...] Sayıca türlü sinek ve sivrisinekten fazlalar, bir türü aklı başındayı oynuyor, diğerleri Papa gibi gizemli, taç takmış; kel, yarı tıraşlı, yüzleri her bakımdan garip; keçi sakalıyla, ağızları sanki kendilerine bakan herkesi yutacak gibi sonuna kadar açık; bazılarının giysileri tamamen yırtılmış... kimisi yarı çıplak, yarı örtünmüş ve bazısı tamamen çıplak ve haddini bilmeyecek kadar utanmaz. Şimdi bu genç ve muzur grup, alana girer girmez çığlık atmaya, kahkahayla gülmeye ve yerlere, kazanların, kapların, tavaların, tepsilerin üstüne yatmaya başlıyor; küçük çanları, bebek çıngıraklarını ve zilleri dansla iç içe geçmiş şekilde en garip ve zihin karıştırıcı bir gürültüyle çalıyor; en korkunç ve sefih davranışları ise kendi deliliklerine gülenlerle alay etmeleri ve sırıtmaları, bir de iki elleri ve ayakları üstünde yuvarlanarak dönmeyi hiçbir şekilde kesmemeleri... hareketleri sadece hoplama, zıplama, dans etme, morisko oyunu yapma, şarkı söyleme, çığlık atma ve bunun gibi abes davranışlardan ibaretti.[29]

Hareket sistemlerinin resmedilişi, yabancı gözlemcilerin yazılı anlatılarını doğrular. Soytarı dansçılar, köçeklerle karşılaştırıldığında, yere daha yakın bir hareket sistemi icra ettikleri için minyatürlerde hep kalçalarını sağa sola kıvırtmış halde resmedilir. Soytarı ve curcunabazlar bu yere yakın hareketlerini, köçeklerin daha çok üst bedene odaklı zarif hareket sistemleriyle yan yana icra ederken,

on, Franckfurt am Mayn, 1590, s. 477. And'dan (1976) alıntılanmıştır, s. 147.

[29] George Lebelski (1585), "A True Description of the Magnificall Tryumphes and Pastimes, represented at Constantinople at the Solemnizing of the Circumcision of the Soldan Mauhmet the sonne of Amurathe, the third of that name, in the Year of our Lorde God 1582, in the Monthes of Maie and June", François de Billerbeg'de yayımlanmış, *Most Rare and Strange Discourses of Amurathe, the Turkish Emperor that now is*, Londra: Thomas Hackett için.

genel dans icrasına bir güldürü öğesi de eklemiş olurlar. Burada nakkaşların aynı imgede farklı dansçı çeşitlerini tasvir ederek karşıtlığı daha da güçlü bir şekilde yakalama ustalığının da altını çizmek gerekir.

Birkaç istisna dışında, soytarı dansçılar minyatürlerde genelde odaklanılan gösterilerin sınırlarında resmedilmiştir. Bu durum, şenlik alanının düzenini sağlayan tulumcuların tasvirinde daha da açıktır (Resim 6). Tulumcular, kuşkusuz dansçı değillerdi; ama kalabalıkları kontrol etmek ve güvenliği sağlamak için güldüren jest ve sözlere yönelir, tuhaf ve şaşırtıcı tavırlarıyla şenlik alanlarında hâkimiyet kurarak şenliğin neşeli havasını bozmadan görevlerini bir tür 'gösteriye' dönüştürürlerdi. Çoğu minyatürde onların varlıklarını hep bir koşuşturmaca içinde ve genellikle minyatürün merkezine aldığı gösterinin sınırında bir yerlerde görürüz. Diğer bir deyişle, tulumcular, minyatürün genel temasına hükmetmezler; çoğu zaman, devam eden bir temsilin ufak bir ayrıntısı olarak ortaya çıkarlar. Yalnız ve sınırda duruşlarıyla, devam eden temsille belli bir zıtlık oluşturarak, minyatüre bir devinim, bir 'hareketlilik' duygusu da katarlar. Tulumcuların, çoğu zaman kalabalığın aksi yönünde hareket eder şekilde resmedildikleri görülür; ayrıca, el ifadeleri ve tulumları üzerindeki hâkimiyetleri vurgulanır. Üstelik her zaman ikili ya da üçlü gruplar halinde bulundukları, güvenlik işlevlerini küçük 'ekipler' olarak icra ettikleri görülür.

Her bayram gibi, Osmanlı şenlikleri de hayatın sıradan akışının dışında bir zaman yaratırdı (Falassi, 1987). Soytarılar, şenliğin düzenli yapısını alt-üst etmeye yeltenen yegâne aktörler olarak bu şenliklerin vazgeçilmez unsurlarıdır. Şenlikler, 'debdebe', 'zarafet' ve 'düzen' ile belli bir gizem yaratırken, soytarılar tam da bu gizeme meydan okuyan bir tutum sergiler.



Resim 6: Nakkaş Levni. Şenlik alanındaki düzeni sağlayan tulumcuları (sağ alt köşede) tasvir eden bir sahne. 18. yüzyıl; Minyatür. *Surname-i Vehbi I,* Topkapı Sarayı Kütüphanesi İstanbul, Türkiye. (TSK) A.3593; 58a.

OSMANLI TEMSİL ŞEKİLLERİNİ TAHAYYÜL ETMEK: DEVAMLILIKLAR VE KOPUŞLAR

Sonuç olarak, Osmanlı minyatürlerinde tarihsel tahayyül hakkında birkaç noktaya değinmekte fayda var. Surnamelerdeki sözel anlatım ve yabancı gözlemcilerin aktardıkları bir kenara bırakıldığında, minyatürler dünyasından ne tür bir bilgi elde edebiliriz? Öncelikle, bu minyatürlere bakarken, Osmanlı dönemi törensel hareket sistemlerinin hem dış hem de iç mekânlardaki karakterleri ve farklı boyutları hakkında bilgi ediniriz. Buna ek olarak, bu minyatürlerin saray kütüphanesi için üretilmiş olduğu gerçeği bizi bu surnamelerin izleyicisi ve nasıl himaye edildikleri konusunda bilgilendirir. Son olarak da, minyatürler bizi hareket kadar bedenin de sembolik temsillerini okumaya davet eder. Bunların bir kısmında, yüzlerde şaşkınlık, neşe veya üzüntüyü iletmek üzere bir işaret görebiliriz veya Osmanlı nakkaşlarının uzakta olmalarına rağmen güçlü, kudretli, ya da önemli buldukları bedenleri yakındakilerden daha büyük çizen bir perspektif kullandıklarını gözlemleyebiliriz.[30]

Hareketi nasıl iletecekleri, minyatür nakkaşları için esaslı bir sorundu. Hele hele dans hareketlerinin tasviri iki katmanlı bir ikonografik okuma gerektiriyordu: (1) şenlik alanındaki hareketliliği aktarmak, (2) resmedilmek istenen hareket sistemini şenlik içerisinde konumlandırabilmek. Resim sanatının iki-boyutlu temsili içinde dans minyatürlerinde zamansal akışı vermek mümkün olmasa da, dansçıların donmuş duruşları enerjinin nerede doruğa çıktığı hakkında bir fikir vermekteydi. Köçeklerin resmedilişine bakarak köçek dansları ile günümüzde de

[30] Osmanlı resmindeki "perspektif" algısı Rönesans resmindekinden farklıdır. Rönesans ressamı, öndeki bir insanı ve hayvanı arkadakilerden daha büyük tasvir ederken, nakkaşlar, Sultanın haşmetini ifade etmek için arkada otursa bile onu öndeki icracılardan daha büyük çizmiştir. Benzer şekilde usulen, arkadaki vahşi bir aslan öndeki ürkek zürafadan daha büyük olarak gösterilirdi (Resim 8).

varlığını sürdüren göbek dansı arasında bir süreklilik saptanabilir. Ne var ki, Adrienne Kaeppler'in "morfokin" olarak adlandırdığı bu tür kalça hareketiyle sınırlı tasvirlerde başka pozisyonlara çok yer verilmemesi, daha farklı süreklilikleri tahayyül etmeyi zorlaştırıyor. Soytarı danslarının tasvirinde daha çeşitli pozisyonlar resmedilmiş olsa da, bu danslarla günümüz etnografisi arasında bir ilişki kurmak yine de kolay değil. Soytarı danslarına yakın örnekler olarak geleneksel Trabzon kolbastısındaki bazı motiflerle Trakya'da bilinen Cemal oyunu gibi maskeli halk tiyatrosundan bazı bölümler akla geliyor. Bu tür süreklilikleri saptamak dans tarihçileri için her zaman karşı konulamaz bir dürtü olduğundan, "Neden bu tür süreklilikleri saptamaya gerek duyuyoruz?" sorusunu sormak da gerekiyor.

Süreklilikleri saptama ihtiyacının en belirgin nedeni belki de ideolojik bir arzudur. Milliyetçi tarih yazımı uzun bir süre boyunca pek çok tarihçiyi siyasi olarak böyle süreklilikleri saptamaya zorladı. Daha genel bir bakış açısıyla, kimi araştırmacılar eski dansların resmedilişlerini inceleyerek geçmiş toplumların tarihsel etnografileri hakkında bilgi edinmeye çalıştı. Son olarak, hareketler/jestler bedensel hafızaya görsel hafızadan daha yoğun kaydedildiğinden, günümüzün belli etnografik alanlarında bu hareketlerin hâlâ hatırlanıp hatırlanmadığı konusu da araştırmacıların merakını cezbetti. Çok basit bir ifadeyle, süreklilikleri saptamak, bireyler olarak bizleri belli kültürel geleneklere bağlayarak tamamlar (Foster, 1995). Osmanlı dansını tarihsel olarak tahayyül etme merakı da aslında dans araştırmacıları için bir yandan kopuklukların da izlenebileceği bir alan sunarken, bu sürekliliklerin izini sürmeye de yönlendirir.

SELMA SELİM SIRRI VE "BEDİİ RAKSLAR": MODERN BİR DANS TÜRÜNÜN ANLAMI ÜZERİNE DÜŞÜNCELER*

Belli dönemlerin dans geleneklerinin, daha doğru bir deyişle, "hareket sistemlerinin" tespit edilmesinin, araştırılan tarihsel dönemin görsel olarak tahayyül edilmesinde büyük önemi vardır. Bu anlamda, sosyal tarihçi gözüyle toplumların hangi hareket türlerini yarattıklarının incelenmesi, bu toplumları açıklama bakımından yararlı olur. Bunun sinema sanatında en güzel örneklerinden biri Pier Paolo Pasolini'nin ortaçağ beden dilini kurgulayış şeklidir.

Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ilişkin bu tür bir araştırma hâlâ yapılmayı bekliyor. Bu yazıda ele alınan –Selma Selim Sırrı'nın tabiriyle– "bedii rakslar", bu türün, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş süreci içinde bir kadın dansçı tarafından nasıl algılandığı sorusuna cevap aramaktadır. Selma Selim Sırrı'nın dansa yaklaşımı, dans ve modernlik ilişkisinin bu geçiş toplumunda nasıl ifade bulduğunun da küçük bir örneğidir.

Selim Sırrı Tarcan'ın büyük kızı olan Selma Hanım 1906 yılında doğmuş ve dört yaşından itibaren Alman bir

* Bu yazının ilk basımı için bkz. Arzu Öztürkmen (1997), "Selma Selim Sırrı ve *Bedii Rakslar:* Modern Bir Dans Türünün Anlamı Üzerine Düşünceler" ("Selma Selim Sırrı and Aesthetic Dances: Essay on the Analysis of a Modern Dance Genre") *Toplumsal Tarih*, sayı 39, s. 23-26. Ek II'de sunulan "Bedii Rakslar" Osmanlıca metnini kendi arşivinden benimle paylaşan Prof. Dr. Zehra Toska'ya ve metni Osmanlıcadan günümüz Türkçesine çeviren Doç. Dr. Zeynep Sabuncu'ya teşekkürlerimi sunarım.

EVLÂTLARIMI

Nasıl Büyüttüm?

Bir Mürebbinin Tecrübesi



Selim Sırrı bey ve ailesi

Selim Sırrı

"Resimli Ay" kadınları için. Benden çocuklarımı nasıl yetiştirdiğimi yazmamı istiyorsunuz. Kızlarımı nasıl yetiştirdim? Bunda bir farklılıklık olmamakla beraber zannımca yerine getirmiş olmak için sualinizi cevapsız bırakmıyorum.

Kızlarımı yetiştirdiğimden değil, nasıl yetiştirmekte olduğumdan bahs edeceğim, çünkü onların tahsil ve terbiyelerinde rolüm da büyük bir hissesi vardır.

Bu ağır yükü omuzlarımın almazdım evvel, bayılı bırakırdık. Birçok kitap okudum ve nihayet (J.J. Rousseau) nun (Emile) inde kaldık. Evlâdımın dünyaya gelirse onu Emile gibi büyütürdüm dedik. Sabsa doğdukları zaman, evdeki pazar cereyan uyandı. Nazarı dikkati tevcihlerimiz pazarı diğerlerine mecbur olduk. Tertip ettiğimiz planları ahvale ve cereyan ihtiyacına göre tadil ettik. Çünkü plan yapmak, düstur vaz etmek kolay, fakat tatbik etmek güçtü. Yalnız J. J. Rousseau'ya olmamakla şu kadarını oldu, beşeldan ayrıldık, hakikate bağlandık.

Gördüğünüz tahsil, bizi prejüdelerden kurtarmış ve fikrimizi de ilmin muhakemesine tabi kılmıştı. İlk çocuğumuz dünyaya geldiği dakikadan itibaren ona iyi hisyetler vermeyi gaye bildik. Sükûnet, beynamaz, uykusunun, gıdasının, programla tanzim ettik. Onu bir kukla veya bir büyük adam hamurundan gibi değil, bir insan yavrusu gibi büyüttük. Onunla ciddi surette meşgul olduk.

Sabsa iki buçuk yaşına gelmeden kardeşi Azade dünyaya geldi. Onu okumadan gördüğümüz tecrübe sayesinde daha kolaylıkla büyüttük. Tabii en büyük itinayı sıhhatlarına itina oldu. Ve bunda ben mesleki ehemmiyeti gibi hararetli olmadık. Lâkin ve zaruri olan şeyleri yaptık. Kendilerini hayata hazırlamak emeliyle tabiata çok yakın yaşattık. Sudan, güneşten, havadan, hareketten istifade ettir-



Çocuklarımın evvelâ sıhatlarına itina ettik. Hamd olsun hiç bir hastalık çekmediler. Beden terbiyelerilede ben meşgul oldum



Resimli Ay, Mayıs 1929, s. 21-22.

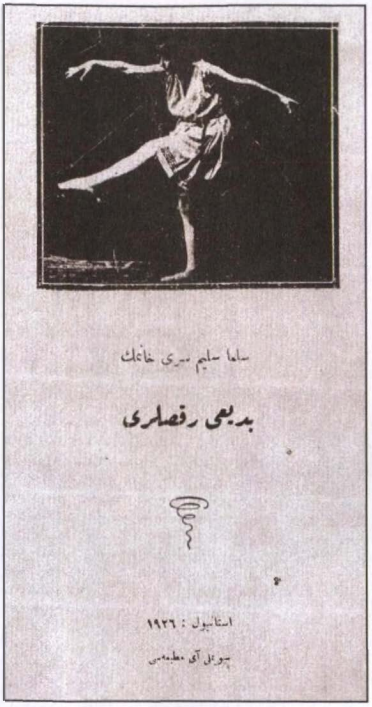
bakıcının gözetiminde Alman okuluna girebilmek için hazırlanmaya başlamıştır. Ne var ki, savaş sırasında Alman okulunun kapanmasıyla, Selma Hanımın eğitimi evde aldığı özel Fransızca ve İngilizce derslerle takviye edilmiş, Tarcan'ın kendisi de kızlarına bizzat Türkçe ve beden eğitimi dersleri vererek bu eğitime katkıda bulunmuştur. Selim Sırrı Tarcan, 1929 yılında *Resimli Ay* adlı mecmuada yayımlanan yazısında, kızlarını nasıl büyüttüğünü ayrıntılı bir biçimde anlatmıştır. Cumhuriyetin ilk yıllarında önde gelen entelektüellerin yaşam biçimlerinin bir rol-model olarak sunulmasına iyi bir örnek teşkil eden bu yazıda Tarcan, çocuklarının sağlıklı olarak büyümesine verdiği önem üzerinde de durur:

> Kendilerini hayata hazırlamak emelile tabiata çok yakın yaşattık. Sudan, güneşten, havadan, hareketten istifade ettirdik. Şükranla söylerim, her ikisi de pek sağlam büyüdüler ve umumiyetle çocuklara musallat olan kızıl, boğmaca, temriye, hazımsızlık gibi hastalıkları görmediler.

Esasen, sağlık ve hareketlilik arasında kurulan bu ilişki, o dönemde dans ve hareket üzerine gelişen literatürde önemli bir yere sahiptir. Kadının sağlıklı olması ise "sağlıklı nesiller yetiştirecek olması" bakımından özellikle önem taşır.

Selma Selim Sırrı'nın daha sonraları Berlin'e ritmik jimnastik tahsili için gönderildiğini yine babasının *Resimli Ay*'da çıkan bu makalesinden öğreniyoruz. Kendi yazısında, bedii rakslara 1920'li yılların başında başladığını ifade eden Selma Hanım, ilk derslerini Amerikalı Miss Filler adlı bir dansçıdan alıyor. Sonraları özel eğitimine Rus Devrimi'nden kaçarak İstanbul'a yerleşen Matmazel Kovarski isimli bir hocayla devam ediyor. Bu yazıda ele aldığımız kitapçığını da işte bu dönem ile 1930 yılında tamamladığı sanılan Berlin'deki formel eğitimi arasındaki bir zaman diliminde, 1926'da kaleme alıyor.

Selma Selim Sırrı'nın belki de yazılı tek eseri olan bu kitapçık iki bölümden oluşuyor. "Bedii Rakslar" adını ver-



Selma Selim Sırrı'nın 1926 basımlı *Selma Selim Sırrı Hanım'ın Bedii Rakslar*ı adlı kitabının kapak sayfası.

diği ilk bölümde, dansın tarihsel çerçevesini kendi modern dans tecrübesine ışık tutan cepheleriyle ele alan Selma Hanım, "Raks Nasıl Öğrenilir?" isimli ikinci bölümde ise daha ziyade dansın benzer başka formlardan farkı üzerinde duruyor. İlk bölümde kendisinin ve kızkardeşinin dans denemeleri hakkında bilgi veren Selma Hanım, yazısına "raks"ı diğer sanat türleri arasına yerleştirerek başlıyor. Buna göre raks, "furçanın veya çelik kalemin işlemediği, şiirin, musikinin anlatmağa muvaffak olamadığı şeyleri jestle hareketle ifade" eder.

Metinde, Selma Selim Sırrı'nın, eş anlamlı olup olmadığını pek anlayamadığımız iki terimi peş peşe kullandığını görürüz: "ritmik dans" ve "mevzun raks". Kendi ifadesiyle, "Ritmik danslar ifadesi mümkün olmayan şeyleri ifham eder. İşte bunun içündür ki mevzun raksların bir mânâ ihtiva etmesi şarttır". Herhalde, anlatılmak istenen şudur: Belli bir müzikal ritim eşliğinde icra edilen bu dans türü (ritmik, mevzun) bir konuyu dramatize ederse kendi sanatını daha "başarılı" ya da daha "etkin" bir şekilde seyircisine iletebilir. Yine de, başka sanat dallarıyla ifade edilemeyen şeyleri ifade ettiği vurgulanan raks sanatının kendi özgün ifadesini niçin drama gibi başka bir sanatsal

formda aradığı da belirsiz kalmaktadır.

Selma Selim Sırrı'nın kendi dans çalışmalarında mevzun raksın "anlam"lı olması hususuna özellikle önem verdiği görülür. Yazısında örnek olarak kendi koreografisi olan iki danstan bahseder. Bunlardan ilki, "Danse de Pompadour", diğeri de "Macbeth'in Vicdanı"dır. "Danse de Pompadour", XV. Louis dönemine ait bir resim albümünde yer alan, kralın gözdesi "Marquise de Pompadour"un tablolarından ilham almıştır. Tablolardan kralı eğlendirme konusundaki ustalığıyla tanınan Madame de Pompadour'un bazı pozlarını örnek alan Selma Hanım, "o zamanın ağır tuvaletlerini ve ahenkdar yürüyüşlerini tahayyül ederek raksının muhtelif şekillerini vücuda" getirir.

İkinci koreografi ise konusunu Shakespeare'in *Macbeth*'inden alır:

> Shakespeare'in bu şaheserinden ilham alarak her hareketinde bu vicdan ızdırabını göstermek istedim. Bu raksda hemşirem, Macbeth'in öldürdüğü gece geçirdiği buhran hislerini, ben ise vicdanını mimikle ifade etmeğe çalıştım.

Selma Selim Sırrı'nın da ifade ettiği gibi, her iki dansta da kardeşi Azade Hanım kendisine eşlik etmektedir. Bu koreografiler küçük gruplara ve genellikle "musiki üstadları" huzurunda icra edilir. Selma Hanım, bu gösterilerden olumlu tepkiler aldığını "Beni teşvik için beğendiler" şeklinde tevazuyla ifade eder.

Görüldüğü gibi, her iki dans da daha evvel başka sanat dalları tarafından ele alınmış temalara dayanır. Mevzun raksların aynı zamanda bir "mevzu" içeren danslar da olması, Selma Selim Sırrı'nın bu türü bir nevi "dans tiyatrosu" olarak algıladığına da işaret eder. Bu nokta, aslında kendisinin dans sanatından bahsederken vurguladığı bazı noktalarla bir anlamda çelişir. Her şeyden evvel, raks, Selma Selim Sırrı için "fokstrot gibi beynelmilel sıçramalar değildir". O, bu terimi eski Yunandaki anlamıyla tanımlar: "Bedii hareketler!"



Resim 8: Azade ve Selma Selim Sırrı Hanımlar. *Danse de Pompadour* ve "grotesk" olarak adlandırdıkları *Mach Beth* koreografisinden sahneler.

> Fikr ve hislerin en büyük üstadları sayılan eski Yunanlılar raksı sanayi-i nefisenin en yüksek bir şubesi olarak kabul etmişlerdi... Onlara nazaran, raks bir eğlence, medeni ve içtimai hayatın bir zevk vasıtası değildi.

Raksın "zevk" ya da "sosyalleşme" aracı olmaması, Selma Selim Sırrı için dansı bir sanat türü olarak özellikle tanımlayan bir noktadır. Isadora Duncan'ın Paris'teki gösterisini izleyen Babası Selim Sırrı Tarcan'ın ifade ettiği görüşleri de bu doğrultuda yorumlar. Burada Duncan, "İtikadımca raks yalnız evza ve harekat ile ruh-i beşeri inta etmekten ibaret bir san'at değildir. Belki tabiatı daha ahenkdar, daha tabii, daha mülayim bir tarzda taklid ve temsildir" der. Bilindiği gibi, Isadora Duncan ve yetiştirdiği talebeler, eski Yunan tarzını andıran kol ve bacakları açıkta bırakan hafif giysileri ve çıplak ayakla dans etmeleriyle yüzyıl başında yeni bir dans türünün temellerini

atmışlardır. Selma Selim Sırrı, ayrıca Duncan'dan şu alıntıyı da yapar:

> Bil-cümle edvarın rical ve ekabirinin vesaik-i musavveresini pek çok mütalaa ettim ve hiç birinde parmaklarının ucunda yürüyen, bacağını başından aşıranların tasvirine tesadüf etmedim. Bu hareketler bir eser icad ise hiç doğru değildir. Çünki hareket icad edilmez, keşf olunur. Nasıl ki musikide ahenk keşf olunmuş, icad edilmemiştir... Tabiatta en güzel eşkali arayarak onların ruhunu lisana getirip harekatı keşf etmek; işte sanat-i raks budur.

Duncan'ın bu görüşlerine paralel olarak Selma Selim Sırrı, düşüncelerini şu iki eksen etrafında toplar: Öncelikle, bedenin esnekliği iyi bir dans icrası için yeterli değildir; ayrıca, dansta bedenin çıplaklığı teşhir için değil, hareketlerin kendisini daha iyi iletebilmesi için gereklidir. Bu iki noktaya bir de daha önce vurguladığı dansın zevk ve sosyalleşme aracı olmadığı görüşünü de eklersek, Selma Selim Sırrı'nın "raks" hakkında geliştirdiği anlayışın çerçevesini belirlemiş oluruz.

Selma Selim Sırrı, kitapçığının "Raks Nasıl Öğrenilir" başlıklı ikinci bölümünde, "sanat olarak raks" konusuna dair şunları ifade eder:

> Bir tuhaf fikir daha var ki bunu kaç kere birçok yerlerde pek kibar hanımlardan işitiyorum. Bana diyorlar ki: "Varyetede on iki yaşında bir kız gördük. Parmaklarının ucunda bir kuş gibi sekiyor. Vücudunu yılan gibi kıvırıyor. Vücudu o kadar işlek ki kemiksiz zann olunuyor." Çok kere bu sözler karşısında sükuta mecbur oluyorum. Çünki bilmiyorlar ki onbeş yaşından evvel vücudu kemikleri türlü şekile sokulan çocukların çoğunun belleri içine kaçmış ve bacakları gövdelerine nisbetle çirkin denecek kadar kalınlaşmıştır. Bu canbaz kızlarının, balerinler ile mevzun rakslar arasında hiç bir münasebet yoktur.

Yine aynı şekilde, kadın çıplaklığının teşhiri konusunu bu canbazlarla ilişkilendirerek şunları söyler:

> Çok kere sahnede yüzlerine makyaj yapılmış, pırıltılı, cicili bicili bir sağa bir sola bacaklarını fırlatan bu kızları soyacak olursanız vücüdlarının muvazenesizliğinden iğrenirsiniz. Bunlar sanat-ı raks değil, vücudlarını (ve ne vucud) teşhir ediyorlar. İşte asıl bilinmesi lazım olan budur. Bedii raksslar hareketlerin tabiiliğini göstermek için kollar ve bacaklar çıplak yapılır. Fakat çıplaklığı göstermek için raks yapılmaz. Ayaklarda ne şekilde olursa olsun iskarpin bulunması raksın kıymetini düşürür. Raks, jimnastikle terbiye edilmiş vücudların güzelliğini tebarüz ettiren bir vasıtadır.

Sanatının sınırlarını bir kadın dansçı olarak nasıl belirlediğini göstermek açısından Selma Selim Sırrı'nın bu sözleri anlamlıdır. Bir yandan bedenini tanımanın ve kendini beden yoluyla ifade etmenin farklılığına değinirken, bunun "kendini teşhir" etme olmadığı hususuna da hemen açıklık getirme ihtiyacını hisseder. Öte yandan, "beğendiği" ve "onayladığı" bir kadın modeli olduğunu belirttiği Madame de Pompadour'a olan yaklaşımı ise kadın teşhiri konusunda bir çelişki barındırır. Selma Selim Sırrı'ya göre Madame de Pompadour, türlü taktik ve cazibesiyle bir kralı "elinde tutmayı" başarmasıyla neredeyse takdire şayandır:

> Güzelliği, zarafeti, zekâsıyla onbeşinci Louis'nin gözdesi olmağa muvaffak olan bu müstesna kadın senelerce gevşek mizaçlı krala tamamıyla hâkim olmuş, bütün sarayı eline aldıktan sonra Fransa'da adeta saltanat sürmüştü. Louis'nin zaif noktaları her zevkine meclub hükümdar gibi eğlence ve raks idi. Pompadour kralı memnun etmek için en ağır tuvaletlerle süslenmiş dansözlere pek ihtişamlı rakslar yaptırmış Madam de Pompadour'un dahil olduğu bir ... dansındaki bazı pozları görerek o zamanın ağır tuvaletlerini ve ahenkdar yürüyüşlerini tahayyül ederek raksımın muhtelif şekillerini vücüda getirdim.

Selma Selim Sırrı, modern sanata aşina olmasına rağmen değer yargıları, kadınlık ve dansçılık anlayışı, geleneksel hayatın sınırları içinde şekillenmiş bir geçiş dönemi ka-

dınıdır. Onun önerdiği "mevzun raks" türü her ne kadar Cumhuriyet döneminde bir sahne sanatı olarak gelişemediyse de, ritmik hareketler veya grupların bir hareket sistemini uyumlu bir biçimde icra etme düşüncesi başka türler içinde yer aldı. Bunların başında kuşkusuz milli bayram törenlerinin koreografileri, hatta daha küçük alanlarda Cumhuriyet'in ilk yıllarında daha yoğun uygulanan müsamereleri saymak mümkün. Grup uyumunun ve birlikteliğinin de halk oyunlarının erken dönem uygulamalarında en çok aranan özellikler olduğunu hatırlatabiliriz. Bir sahne sanatı türü olarak çok gelişmese de "bedii" ya da "mevzun" raksların fikir taşıyıcısı olan Selma Selim Sırrı'nın dans tarihimizde ayrıcalıklı bir yeri vardır.

EK - II

"Bedii Rakslar"

Selma Selim Sırrı (1926)

Bedî'î rakslara nasıl başladım? –Raks ne ifade eder? –Yunanistanda raks- Dankanın bedî'î raksları –Raks nasıl öğrenilir?

Bilmem bir baba mirası mıdır, yoksa bütün hayatım jimnastik içinde geçdiği içün mi, mümareset-i bedeniye ile meşgul olmak benim içün sa'adetlerin en büyüğüdür. Beden harsını bir nev'-i ibadet telakki ediyorum. Şimdi dört sene var ki bedî'î rakslarla uğraşıyorum. Uğraşdıkça şevkim artıyor. İlk derslerimi Amerikalı Mis Filer'den almışdım. Ondan sonra şimdi Amerika'da ve pek ziyade takdir edilen Madmazel Kovarski'den ders aldım. Onu da Rus inkılabı bazı sanatkârlarla birlikte İstanbul'a getirmişti. Şimdi artık mesaime kızkardeşim ve talebelerimle devam ediyorum. Fi'l-hakika bundan on sene evvel Darü'l-fünûn konferans salonunda babamın bir muhasebesinde hemşiremle birlikte çocuk raksları yapdığımı hatırlıyorum. Fakat o zaman raksın mahiyyetini anlamağa henüz yaşım müsaid değildi.

Malumdur ki ressamlık, heykeltıraşlık, edebiyyat, musiki, raks ve sinema bunların hepsi birden sanayi-i nefiseyi teşkil ediyor. Raks bu muhtelif şubeler içinde en mühim bir yer tutar. Çünkü diğerlerinin ifade etdiği bütün ihtisasları câmi'dir. Furçanın veya çelik kalemin işlemediği, şiirin, musikinin anlatmağa muvaffak olamadığı şeyleri jestle hareketle ifade ediyor. Ritmik danslar ifadesi mümkin olmayan şeyleri ifham eder. İşte bunun içündür ki mevzun raksların bir mânâ ihtiva etmesi şarttır.

Fikr ve hislerin en büyük üstadları sayılan eski Yunanlılar raksı sanayi-i nefisenin en yüksek bir şubesi olarak kabul etmişlerdi. Eflatun, Sokrat, Aristo gibi büyük filosoflar raksa pek ziyade itibar etmişler ve kendileri halkın karşısında oynamışlardır.

Onlara nazaren raks bir eğlence, medeni ve ictimai hayatın bir zevk vasıtası değildi. Aristo raks hakkında: "Beşeriyetin karakterlerini, ihtiraslarını ve efalini bazı evza ve etvar-ı mevzune ile taklid etmek sanatıdır" diyor. Simonid daha parlak bir ifade ile "dans bir şiir-i sakit, şiir bir raks-ı mütekellim" diyor. Şiir nasıl bir ruhun lisan ile ifadesi ise, raks da vücud ile hareketlerle, ahenk ile ifadesidir. Raks, yalnız musikinin seslerine adımları uydurmaktan ibaret bir ses ve hareket ahengi değildir. Bu raksdan matlub olmakla beraber gaye bu değildir. Raksın gayesi musikinin, sesin, şiirin, ahengin ruhda bırakdığı inikasları, ellerle, ayaklarla, başla vücudun bütün evza'ı bütün harekatı ile nakl edebilmektir.

Yunan sanatklarları raksın bu bedî'î mahiyetini daha o zaman duymuş, kendileri musikiden, şiirden aldıkları ilhamları bu bedî'î rakslarla nakl etmişlerdir. Yunan medeniyetinin ibda etdiği rakslar bugünki plastik ve ritmik danslara menşe' olmuştur. Amerikalı Mis Dankan ilham almak içün Atina'ya gitmiş, Akropolis harabelerinde yeni dansların numunelerini vücuda getirmiştir.

Babam 1912'de Paris'de toplanan Terbiye-i Bedeniye Kongresi'ne gitdiği zaman orada (Palais de Trocadero) da Dankan'ın rakslarını seyr etmiş ve bir makalesinde şöyle nakl etmişti:

"İzadora harikü'l-ade sanatını sekiz güzide talebatı ile Trocadero sarayının sahnesinde gösterdi. İki bine karib müştekan-ı sanat onu ve yetiştirdiği genç kızları takdir etti ve hürmetle alkışladı. Sanatkar ve tilmizleri çıplak ayakları ve nim üryan vücudları ile Yunan-ı kadimin (müz)lerini tenzire çalıştılar. Kemanlar büyük ahenkle Gluck'ın Orfe'sini çalarken Dankan talibatatıyla sahnede gayet tabii hareketlerle musikiye tercüman oldu. Ömrümde bu kadar güzel, bu kadar zarif, bu

kadar ahenkdar bir tablo temaşa etmedim. Bize orada tevzi ettikleri küçük risalede İzadora raks hakkında şöyle diyor:

İtikadımca raks yalnız evza ve hareket ile ruh-i beşeri inta' etmekten ibaret bir sanat değildir. Belki tabiatı daha ahenkdar, daha tabii, daha mülayim bir tarzda taklid ve temsildir.

Bi'l-cümle edvarın rical ve ekabirinin vesaik-i musavveresini pek çok mütalaa ettim ve hiç birinde parmaklarının ucunda yürüyen, bacağını başından aşıranların tasvirine tesadüf etmedim. Bu hareketler bir eşer icad ise hiç doğru değildir. Çünkü hareket icad edilmez, keşf olunur. Nasıl ki musikide ahenk keşf olunmuş, icad edilmemiştir. Sanat-ı raksda en büyük umde şekl ve hareketin vahdetidir. Tabiatta sebk ve rabttan ari hiçbir şey yoktur. Hayatın kafe-i halatında bu tevazün meşhuddur. Tabiatta en güzel eşkali arayarak onların ruhunu lisana getirip harekatı keşf etmek; işte sanat-ı raks budur."

Muallimlerimden dünyaca büyük şöhret alan raks üstadlarının Chopin'den Mozart'tan, Schuman'dan meydana getirdikleri raksları öğrendim. Teknik kısımlarına da bir müddet çalışdıktan sonra bir dans tertib etmek hevesine düşdüm. İki sene evvel Paderefski'nin minüesiyle (Dance de Pompadour)'u yaptım. Bunu, on beşinci Louis devrine aid elime geçen kıymetdar bir resim albümünde Marquiese[1] de Pompadour'un tablolarını şeyr ederken düşündüm. Güzelliği zarafeti, zekâsıyla on beşinci Louis'nin gözdesi olmağa muvaffak olan bu müstesna kadın senelerce gevşek mizaçlı krala tamamıyla hâkim olmuş, bütün sarayı eline aldıktan sonra Fransa'da adeta saltanat sürmüştü.

Louis'nin zaif noktaları her zevkine meclub hükümdar gibi eğlence ve raks idi. Pompadour kralı memnun etmek için en ağır tuvaletlerle süslenmiş dansözlere pek ihtişamlı rakslar yaptırmış Madam de Pompadour'un dahil olduğu bir kutibun ... dansındaki bazı pozları görerek o zamanın ağır tuvaletlerini ve ahenkdar yürüyüşlerini tahayyi ederek raksımın muhtelif şekillerini vücuda getirdim. İlk eserimi bazı musiki üstadları huzurunda hemşiremle birlikte oynadım. Beni teşvik için be-

[1] Metinde (marki) *marquis* olarak geçmektedir.

gendiler. Gördüğüm iltifatlardan cesaret aldım. Bir grotesk dansı daha yaptım. Bunu, ... (Dans la Halle du Roi de Montagne) parçasıyla (Macbeth'in Vicdanı) tevsim ettiğim dansı yaptım. Shakespeare 1606'da yazdığı bu (trajedi) de İskoçya kralı Duncan'ın akrabası ve en ziyade itimad ettiği ceneral Macbeth kendi şatosunda misafir olan kralı refikasının teşvikiyle uyurken hançerle öldürüyor ve yerine kendisi kral oluyor. Fakat hiçbir vakit vicdan azabından kurtulamıyor. Îkâ' ettiği bu cinayet onu daimi bir kabus içinde yaşatıyor. Nihayet çok geçmeden harbde kendisinin vaktiyle ailesini katl ettiği Makdof tarafından öldürülüyor. Vicdanı kavi, mizacı cesur, fakat ahlakı zaif olan Macbeth'in karısının kraliçe olmak hırsını tatmin için yapdığı bu cinayet Shakespeare'den sonra birçok şairlere opera veya mevzun dram şeklinde eserler yazdırmıştır. Eugene Delacroiz, Kolbach gibi meşhur ressamlar bu trajediden ilham alarak tablolar vücuda getirmişlerdir. Ben de Shakespeare'in bu şaheserinden ilham alarak raksımın her hareketinde bu vicdan ıztırabını göstermek istedim. Bu raksda hemşirem Macbeth'in öldürdüğü gece geçirdiği buhran hislerini, ben ise vicdanını mimikle ifade etmeğe çalıştım.

En son naçiz kompozisyonum Chopin'in beşinci ve dokuzuncu etüdü üzerine tertib ettiğim rakstır.

Erbab-ı sanatten liyakatimin çok fevkinde gördüğüm iltifatlar neşemi cesaretimi artırıyor. Raks hakkında Avrupa'da intişar eden en yeni eserleri ezberlercesine okuyorum. Henüz bir şey olduğuma kani değilim, fakat olmak istiyorum.

MEHMET FETGERİ ŞUENU VE "KADINDA TERBİYE-İ BEDENİYE"*

Osmanlı döneminde spor ve dans geleneğini incelemeye girişen araştırmacıların işi hiç de kolay değildir. 16. ve 18. yüzyıllar arasında, bugün adına halk oyunları dediğimiz yerel oyunlar konusunda yazılı kaynak neredeyse yoktu. Saray ve konak kültüründe görülen profesyonel oyunculuk, dansçılık ve akrobatlık için elimizdeki temel kaynaklar surnameler ve yabancı gezginlerin, gözlemcilerin anlatılarıdır. Buna ek olarak, yeni bakış açıları, hareket türleri arasındaki farklılığa dikkat çekerek dans, ayin, drama, beden dili, oyun veya spor gibi türlerin birbirleriyle ilişkili ancak ayrı sistemler olduğunu savunur. 19. yüzyılla birlikte, dans, spor, beden terbiyesi gibi konular hakkında doğrudan düşünen ve yazan araştırmacılara rastlanır. Müslüman-Osmanlı dünyası için bunlar arasında Rıza Tevfik ve Selim Sırrı Tarcan'ı en başta saymak gerekir.[1] Jön Türk geleneğinin bu iki ismi dans, hareket ve beden üzerine tefekkür etmiş iki önemli şahsiyettir. Her ikisi de halk oyunlarıyla milli devlet arasında ilk kez doğrudan bir ilişki kuran kişilerdir. Tarcan ve Rıza Tevfik'in

* Bu yazının ilk basımı için bkz. Arzu Öztürkmen (2002), "Mehmet Fetgeri Şuenu ve Kadında Terbiye-i Bedeniye" ("Mehmet Fetgeri Şuenu and Women's Physical Training"), *Tarih ve Toplum*, Mart 2002, cilt 37, sayı 219, s. 4-9.

[1] 1900'lerin başında Ermeni spor kulüplerinden önemli atletler yetişmekteydi. İstanbul'un ilk atletizm ve jimnastik kulübü "Raffi", Ermeni asıllı Mıgır Mıgıryan tarafından 1907'de Üsküdar'da kurulmuştu. Mıgıryan'la birlikte Vahram Papazyan adlı atlet 1912 Olimpiyat Oyunları'nda Osmanlıları temsil etmiştir.

halk oyunlarının anlamına duydukları ilgi, insan bedeninin geliştirilmesine olan meraklarıyla paraleldir. Onlara göre beden, "sağlığın" olduğu kadar ve "güçlülüğün" de bir dışavurumudur.[2] 19. yüzyıl sonunda, "sağlık" kavramı aynı zamanda "sağlıklı bir ulusu" da çağrıştırdığı için pek çok Osmanlı aydınının ilgisini çekiyordu. Bunlar arasında, Selma Selim Sırrı'nın *Bedii Rakslar* ve Mehmet Fetgeri Şuenu'nun *Kadında Terbiye-i Bedeniye* adlı çalışmalarını sayabiliriz. Bu tür yazılar, o dönemde yalnızca yeni bir hareket sistemini yorumlamakla kalmayıp aynı zamanda kadınların yeni toplumun ve her şeyden önemlisi "medeni bir hayatın" taşıyıcısı olmaları bakımından önemi üzerinde duruyordu. Selma Selim Sırrı'nın Isadora Duncan'dan esinlendiği "bedii raks" kavramı, önceki yazıda ele alınmıştı. Bu yazıda daha çok Mehmet Fetgeri Şuenu'nun Muallim M. Sami'yle birlikte yazdığı *Kadında Terbiye-i Bedeniye* adlı kitabı üzerinde durulacaktır.[3]

Mehmet Fetgeri Şuenu, 1890 yılında Sapanca'da doğmuş, genç yaşında bar ve paralele, daha sonraları ise güreşe merak sarmıştır. Çerkes asıllı olan Mehmet Fetgeri, aralarında II. Abdülhamit'in kuşçubaşısı Behçet Bey ve özel hafiyesi Kenan Bey'le "Has Ahır"ın en önemli yetkili amiri Şeref Bey'in de bulunduğu kişilerle yapılan toplantılar sonunda, 1903 yılında şimdiki Beşiktaş Jimnastik Kulübü'nün ilk şekli olan "Beşiktaş Bereket Spor Kulübü"nün kurucularından olmuştur. Mehmet ve Ahmet Fetgeri kardeşler, kulübün ilk idare heyetinde "spor hocaları" olarak görev aldılar. Ne var ki, Abdülhamit döneminin baskıcı koşullarında herhangi bir örgütü yaşatmak kolay olmadığından jurnallendiler. Abdülhamit'in yaveri

[2] Bkz. Selim Sırrı Tarcan (1948), *Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği*, İstanbul: Ülkü Basımevi; Rıza Tevfik (1909), "Memalik-i Osmaniye'de Raks ve Muhtelif Tarzları"; Sait Evliyaoglu ve Serif Baykurt (1988), *Türk Halkbilimi*. Ankara: Ofset Reprodüksiyon Matbaacılık.

[3] Bkz. Mehmet Fetgeri Şuenu ve Muallim M. Sami, *Kadında Terbiye-i Bedeniye*, İstanbul: Zarafet Matbaası. Kitap bölümlerinin Osmanlıcadan günümüz Türkçesine çevirisi için Yücel Demirel'e teşekkür ederim.

Mehmet Bey ve kuşçubaşısı Behçet Bey'in yardımları sayesinde ve kulübün adının "Osmanlı Beşiktaş Terbiye-i Bedeniye Mektebi" olarak değiştirilmesi suretiyle faaliyetlerini sürdürdüler.[4] *Yirmi Hareketli Terbiye-i Bedeniye* adlı bir kitabı daha olan Mehmet Fetgeri Şuenu'nun aynı zamanda Çerkes tarihiyle ilgili yazıları da vardır. Mehmet Fetgeri Şuenu'nun *Russkiy imperialism i nezavisimost Gortsev* [Rus Emperyalizmi ve Dağlıların Bağımsızlığı] adlı çalışması "M. F. Şamba" takma adıyla 1928'de Rusça olarak Prag'da yayımlanmıştır.[5] Burada ele alınacak olan *Kadında Terbiye-i Bedeniye* adlı eserinin ise, eski yazıyla 1914 ila 1928 yılları arasında Zarafet Matbaası'nda basıldığını biliyoruz. Kitabın diğer yazarı olan Muallim M. Sami'nin daha sonradan Yen soyadını alan, Galatasaray Kulübü'nün ve 1923 yılında kurulan Türkiye İdman Cemiyetleri İttifakı'nın kurucusu Ali Sami Bey (1886-1951) olması muhtemeldir. Daha evvel beden terbiyesi konusunda yazmış olmasından ve kitap kapağında ilk isim olarak geçmesinden dolayı, kitabın birinci şahısla başlayan anlatısının Muallim M. Sami'den ziyade Mehmet Fetgeri Şuenu'ya ait olduğu söylenebilir.

Kadında Terbiye-i Bedeniye uzun bir giriş bölümüyle başlar. Annesinin ve kızkardeşinin veremden ölmesinin kendisinde bıraktığı izleri anlatan Mehmet Fetgeri zamanla, bedende ölümcül hastalıklara neden olan zayıflıklara karşı içinde büyük bir nefret geliştiğini ifade eder. Kadınların bedensel eğitimi konusunda kitap yazmasının nedenini de okuyucusuna şöyle açıklar:

[4] Beşiktaş Jimnastik Kulübü internet sayfasından 05.02.2002 tarihinde alınan bu bilgiler araştırmacı Mehmet Durupınar tarafından hazırlanmıştır. Ayrıca bkz. Vâlâ Somalı (1996), *Türk Sporunda Bir Asır (1903-1996) Beşiktaş Spor Tarihi*, İstanbul.

[5] M. Aydın Turan (1997), "Promethe Hareketi'nde Kuzey Kafkasya Mültecileri: Kafkasya Dağlıları Halk Partisi I ve II: 1926-1940", *Tarih ve Toplum*, Mayıs-Haziran, sayı 161, s. 49-57; sayı 162, s. 39-47.



Resim 7: Mehmet Fetgeri Şuenu ve Muallim M. Sami'nin *Kadında Terbiye-i Bedeniye* adlı 1914-1928 basımlı kitabının kapak sayfası.

... bu risaleyi kadınlara zaafı yenecek, kuvvet verecek bir mevzua hasr etmeyi düşündük... Şimdiye kadar kaale bile alınmayan kadınlığımızın terbiye-i cismaniyesi hususunda ilk eseri neşr etmiş olmakla müftehiriz... Fi'l-hakika risalemizde gösterdiğimiz kavaid ve usule "en mükemmeldir" diyemezsek de hal-i hazırda memleketimiz, kadınlığımız için en basit, en sehil ve en nafidir iddiasından hiçbir zaman sarf-ı nazar etmeyiz. (s. 9)

قادين ژيمناستيگى

تأثيراتى : اومورغ ، قول ، كوكس ، صرت وبالدق عضلاتى ايشلەتير . بالكز اينشك يرلەرى افراغ ايدر . صودغدغەسى تنظيم ايدر . بو حركتلەر صوگرە ، بر واپانتيى حركت تنفس اجرا ايدەبيلير . [صحيفە ٨١ و ٨٢ يە مراجعت]

اليلرله فاجله و اوپلوغرك يوروملرى ايچين



صورت اجراسى : بر صندالىه آرقالىندن فرق ساتيرلرو آرالقله ـ ايسترسان ، ايسترسيوندن ـ الر قالديرەرق اوليەبى ـ ەلەرە وضعيت آلينير . بدن صاغ باجاغى گرگين و آياق باجاغى استقامتده اوزاتيلمش بر وضعيتده قالير . بلوك صول طرفه دوغرى گوتورولەرك صندالينك آرقاسنى اوزرندن گچيريلير و آياق يره باصيلير . ميدى حركتى صندالينك آرقاسنى اوزرندن گچيريلير و آياق يره باصيلير . صول باجاغنده حركتى اجرا ايچون اوتومالى وردەكى باجاغى گرگين بولونديرمالىدر .

١٢٦

قادين ژيمناستيگى

اوپلوغارى ، گوكسى ، صرتى ، اومورزى بسلر ، پروفيل عضلاتنى مساعد تأثيرى اجرا ايدر .

بو حركتى متناوب ونجى وپايكنجى تنفس حركتلرى اجرا ايدەبيلير . [صحيفە ٨١ و ٨٢ يە مراجعت]

بالدرلرى يوغونلمك وعمود فنارى يى دوزلتمك ايچين



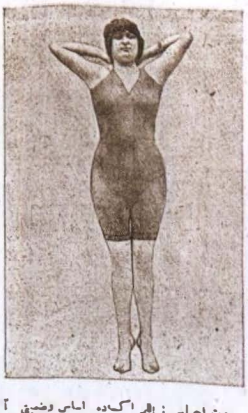
صورت اجراسى : حرت بر ديوارە دونديرلمش ودىوارەدن

١٤٤

دوردونجى درس

تأثيراتى : قارن عضلارنى ، كوكەلمك باسلارنى ، اوپلوك [قابلرنى ، باسك و آياق باسلارنى قوتلندىرير . بالطبع اليلرى نحافلاشدىرير . عر باجاغى ايچين ٩٠ ر دەجەيە قدار .

بالدرلرك نشو و نماسى ايچين



صورت اجراسى : الر اكسەده اساسى وضعيتى آلەرق خفيف بر صيچرامەيە آزق بوروندارى اوزرينە قالديرير . طوتوفرى

١٢٧

آلتنجى درس



تأثيراتى : قارن ، صرت عضلاتى ايشلەتير . اليلرى جوجوتور .

بوروكلرى قوتلندىرمك ايچين

صورت اجراسى : آياقلر بتيشيك ، باغود باجاغر جزئيجه آچيق و الر اكسەده اساسى وضعيتى آلينير .

باجاغر گرگين و ثابت ، بل حركت اتمەمك اوزره وجودك بلدن يوقارى قسمى بلكەلوه صاغه و صوله مكن اولديغى قادار

١٤١

قادين ژيمناستيكى

صورت اجراسى : اللر قاليمده و ايكى اساس وضعيتى آلينير . بدن صاغ باجاق دزندن بوكولمرك ممكن اولديغى قدار كرى يه قالديريلير . آياقده باجاق استقامتنده اوزاتيلير . اويلوق كرى يه قالديريلدقدن صكره باجاق ايچه كركين بولوندير يلمالى . و وجودك يلكن يوكارى فسى و باش خفيفه كرى يه ميل ايتديريلديكى حالده بو حركت صول باجاقده تكرار . هر باجاق ايچين ١٠٥ ، ٢ تر دفعه يه قادار .

تأثيراتى : اويلوق و بلدرك عضلاتى مبدهسى ، ايلرى ، آرقه عضلاتى قوتلندير ير .

بو يومك و اوزامق ايچين



١٢٢

قادين ژيمناستيكى

بالدير و اويلوغى قوتلندير مك ، ديزلرى دوزلتمك ايچين



بالدير ، اويلوق كوكس و صرتى تقالاندير مق ايچين

صورت اجراسى : اساس وضعيتدن اخذ ايدن صوكره آياق پارمقلرى اوزرينه قالديريلير و ديزلر خفيفه يه بوكولدى آيريلارق

١٠٦

ايكنجى درس

باجاقلر بوكولور . عين زمانده قولر عموداً اوكدن يوكارى قالديريلير . باجاق وقوللر وضعيت آلتنده تصوكره تكرار ايديلير .



تأثيراتى : باجاقلك عضلات بالطه سى ، بالدير ، اويلوق كوكس ، صرت واوموزى موزون برتناسبه تقالاندير مقدر .
٥٥ دفعه دن ١٥٥ دفعه يه قادار تكرار .

١٠٧

اوچونجى درس



باجاق طوغرلتمك جرئيه يوكن قالديرلمش بدن قولر . بدن صاغ باجاغى و كوكده دونمولتيه يوكن حركت دوام ايديلير . عين حركت صول آياغله تكرار ايديلير .

تأثيراتى : اويلوق ، بلن ، بالدير عضلاتى قوته ايدر . عضلره متانت ويرر . هر باجاغى ايچين ٥٥ دفعه يه قادار .
بو حركتدن صوكره رنجى وايكنجى نفس حركتلرى اجرا ايديلير . [صحيفه ٨١٥ و ٨٢٥ يه مراجعت]

١١٥

Özellikle kadınlar için hazırlanmış bu kitapta, genelde beden terbiyesi ve daha özel olarak önerilen egzersizler, 1900'lerin başında hüküm süren kadınlara dair sağlık ve güzellik anlayışı hakkında önemli bir kaynak olmuştur. Kitabın girişinde, Mehmet Fetgeri'nin "memleketimiz" için kelimesini kullanması anlamlıdır. Bu, milliyetçi bir anlatım olmaktan çok, yüzyıl başında Osmanlı erkeklerinin nasıl bir kadın güzelliği tasarladıklarıyla da ilişkilidir. Resimleri ve altyazılarıyla, Mehmet Fetgeri'nin alıştırmaları, kalça kaslarını güçlendirerek bacakları daha dolgun göstermeyi ve göğüsleri dikleştirmeyi; göbeği ve uyluk kaslarını yağlandırmayı; daha uzun görünmeyi ve omuzları dikleştirmeyi; dizleri ve omurgayı düzeltmeyi amaçlamaktadır. Mehmet Fetgeri, alıştırmalarını, Max Parnet adında bir Fransız beden eğitimcisinden almıştır. Parnet, 1913 yılında *La Culture physique de la femme* adlı kitabıyla tanınır.[6] Parnet'nin elli dört hareketi, kitapta altı bölümde toplanmıştır. Mehmet Fetgeri, öncelikle hangi hareketin nasıl yapılacağını ve vücudun hangi parçalarının çalıştırılması gerektiğini açıklar. Daha sonra esas duruşu açıklar ve sonunda bu hareketlerin evde kendi kendine nasıl yapılacağını anlatır. Mehmet Fetgeri açıklamalarına her zaman doğru duruş konusunda bir uyarıyla başlar ve ne yapılması gerektiği kadar ne yapılmaması gerektiğini de belirtir. Bu açıklamalara ek olarak, nefes alma teknikleri ve duş masajıyla ilgili bölümler de vardır. "Orakçı Motifi" dediği bir motif dışında hareketler, belli bir adla anılmaz ve okuyucuya noktalarla gösterilen, birbirini izleyen bir hareket süreci olarak tasvir edilir. Mehmet Fetgeri, bu hareketlerin amacının kadın bedenini "güzelleştirmek, ge-

[6] Max Parnet (1913), *La Culture physique de la femme*, Paris: Nilsson, s. 129. Referans için bkz. Rare Works From France on Microfiche From the Bibliotheque Nationale Held In: McKeldin Library, Location Code & Call Number: MCK-PER M-FICHE 480 Microfiche [Fransa'dan Nadir Kitaplar, Milli Kütüphane Mikrofişi, McKeldin Kütüphanesi, Yer kodu ve numarası: MCK-PER M-FICHE 480 numaralı mikrofiş].

liştirmek, zarif bir görünüm kazandırmak, düzeltmek ve güçlendirmek" olduğunu yazar. Hareketlerin ve bunlardan umulan faydaların çoğu, hâkim olan kadın güzelliği tanımını ve imgesini ortaya çıkarır: dengeli omuzlar, güçlü bacaklar, düz bir karın ve sıkı göğüsler. Ayrıca, ciğer ve böbrekler gibi iç organları daha sağlıklı bir hale getirmeyi amaçlayan hareketlere de yer verilmiştir.

Hareketlerin çoğu eviçi mahremiyetinde yapılmak üzere tasarlanmıştır. Sandalyeler, konsollar, halılar, kapılar ve duvarlara, yani ev ortamında kolayca ulaşılabilecek nesnelere gönderme yapılır. Ayrıca, alıştırmalar sırasında giyilecek giysiler de tanımlanmıştır. Hareketlerin çıplak ayak ve hitap edilen kadın kitlesinin kolayca bulabileceği mayo ve iç çamaşırlarıyla yapılması önerilir.

Kadında Terbiye-i Bedeniye, beden eğitimi yoluyla farklılaşmaları gerektiğine inanılan kadınlar kadar o dönemdeki erkekler hakkında da belli stereotipleri ortaya koymaktadır. Avrupalı kadının, özellikle de "dağlara tırmanan" ve "köylere seyahat eden" İsviçreli kadın tipinin övüldüğü görülür. Mehmet Fetgeri burada İsviçreli kadınlara gönderme yaparak kendi kuşağının erkeklerinden şikâyet eder:

> Erkeklerimiz kahvehanelerin mundar havaları içinde çalkanarak zehirlenir... Mesail-i siyasiye münakaşasından ailesi hayatını, refahını düşünmeye vakit bulamaz. Gençlerimiz ağuş-u sefahatte mütezellilane çalkanır gider... Yarım saat yol yürümekle "aman baldırım ağrıyor", "dermanım kalmadı" diyen bir parça fazla tab-ı uzlıye maruz kalmakla "of her tarafım sızlıyor" şikâyetini eden bir erkek anlamam nasıl erkek olur? Avrupalı kadınlar karşısında yüzü kızarmaz? (s. 19-20).

Mehmet Fetgeri'nin Osmanlı kadını konusundaki eleştirisi bu denli sert değildir, ama onları "kapı kapı gezmek"le ve "hayat enerjilerini dedikodudan almak"la suçlar. Yine de beden eğitimi genelde ihmal edildiği için bir ölçüde hoşgörmektedir. Mehmet Fetgeri "Benim indimde kadın

قادین ژیمناستیکی



صود فقریه جزئی . کالی چاپرمقالی وارسه ده دوزلتیر . قابورلیق کیمه در .

یاتیر و اویلوقلرك تشوقامی ایچین

صورت اجراسی : الر اکسه ده وا قالدیره . باشی طبیعی پوزیسیونده یان طرفلره صارصیلمش . صاغ آیاق پر صندالیه اوطورمش حالده یره یاسیلمش اساس وضعیتی آلیه رق صندالیه اوزرینه دایانمش صاغ یاجاغی یوکسکجه یرلر کوکده ایلری اکیلیر . دیکری یردن کیلیکلرینی یاسیله کرکین یولوندیریلیر . صولده

قادین ژیمناستیکی

اویلوقلری تقویه و اوموزلری دوزلتمك ایچین



صورت اجراسی : اساس وضعیتی آلته مذکوره طوپوقلر هیچ خط اوزرنده یولونمیه رق اوز . صول آیاغه ایلری یاسیلیر . و یاجاغی درتردن یوکسلدیرك کوکده ایلری اکیلیر . صاغ یاجاغك کرکین و کوکده استقامتنده یولونه رق یاسه دقت ایتك لازمدر . صول درت یوکسلدیرك کوکده ایلری اکیلیر کن صیرتی زمینه فوقرده کرکین اولارق کوکده استقامتده یوقاری قالدیریلیر . اساس وضعیتنه عودتله مقابل طرفه صیرتی حرکت تکرار ایدیلیر . هر یاجاغی ایچین ٢٥ شر دفعه یه قدار .

اومورلی درس

تأثیراتی : عضلات بطنیه و نصفیه الهیه یالدیرر . عضلاتك نشو و نمای . کوکسك قوتلنمه سی . عضله دایه (یعنی اومور اقی) نك دقتلی رؤس ثلثه سنی تعریف و یمی بازوك آزاده حرکتی تأمین ایله بروستاته عدسه مساعد تأثیری اجرا ایدر .

عموماً اعضای داخلیه نك قوتلنمه سی ایچین



صورت اجراسی : آیاقلر آره سنده اوتوز سانتیمتره قدار .

آ لتنجی درس

ایچك و حله ایده جك آیاقك یورتی یانه دوغری ، باش ده حله ایدیلجك جهته متوجه اساس وضعیتی آلیر .



متناوباً صاغ آیاق صول آیاغنی یر متره آرالقله یانه یاسیلیر . طوپوقلر هیچ خط اوزرنده وحله ایدن یاجاغك درتردن یوقاریسی مائل ، آشاغیسی زمینه عمود ، صول یاجاغی نامیله کرکین و آیاق رده ثابت یولونه رق یاپیلیر .

حله ایدرکن صاغ قولده یرلرجه یانه اوزاتیلیر . یوصوق قاپالی و کوز مداسنده یولونیر . صول قول کری یه طبیعی جه صورتده اوزاتیلیر .

هر ایکی یاجاغی ایچین ٢٥ شر دفعه یه قدار .

تأثیراتی : دیزلرك اچ طرف عضلرنی ، یالدیرلری ،

برنجی درس

هضم آلتلرنی قوتلندیرمك ایچین

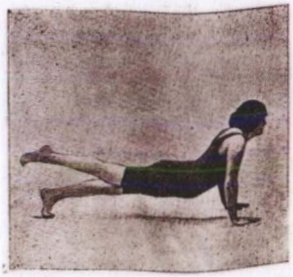


قادین زرمناستیکی

چکلیش بر حلقه اساس وضعیتی آلنه قدصوکره باصدیر کرکین اولادن طلناره ممکن اولدیغی قدار کریره طقیرتیلیر . بوده قالار باصلمق کرکین . بك دوزه باتمك دیك بولونماسنه دقت ایدیلیر .

هر باصلمق ایچین ٣٠ دفعه‌دن ٥٠ دفعه‌یه قدار.

تأثیراتی : عضلات صدریه و بطنیه ذات الرؤس ثلاثیه عضلرینی وتاچله عضلاتنی بویور .



بو حرکتلرك هیچ بر دوردونجی نفس حرکتلری اجرا ایدیلیر . [ص ٨٢٥ و ٨٢٦ه مراجعت]

قادین زرمناستیکی

اکیلیر . هر ایکی طرفه ٢٥ دفعه دن ١٠٥ دفعه یه قادار .



تأثیراتی : منطقهٔ کبیره‌یه قارن عضلرینی قوتلندیرر . یاتمق ایشلك بر حلقه انقباض ایدر و بوره‌کلری قوتلندیرر .

عمومیته یاقین عضلاتك تقویه‌سی ایچین

صورت اجرائی : ایکی آیاق آره‌سنده بر زاویهٔ قائمه تشکیل

دوردونجی درس

قفس صدری کنیشلتمك وبازولری بوبوتمك ایچین



صورت اجرائی : اساس وضعیتی بیه‌الاخذ آلدوجلر

daima mağdur, daima mazurdur" der (s. 20). "Kadınımız, Sağlığımız ve Kuvvet" başlıklı bölümde kadın stereotipi hakkında daha geniş bir tanım verilmektedir. Bu bölümde öne sürülen düşünceler, Jön Türk söyleminin izlerini taşımaktadır: "İşte feyz-i atiyi omuzlarında taşıyan zavallı bir mahluk ki, hayattan, hakdan, hürriyetten külliyen mahrum" (s. 30). Kadınları mazlum ve bağımlı olarak tanımlayan bu betimlemelerde kadının beden dili ve duruşuna da değinilir. Aynı dönemde bu konuda yazılar yazan Selma Selim Sırrı gibi, Mehmet Fetgeri de dengeli gelişmiş, orantılı bir vücuda önem verir:[7]

> Sıhhatleri kadın yekdigerinden o kadar mütebayin ve uzak kalmışdır ki... tenasübsüz, igreti bir vücud. Hele sinir, sinirlilik öyle dehhaş, tahribkar bir suretde... Evlerimizde, sokakta, komşumuzda anne veya hemşirelerimizin, hatta bizzat kendimizin her zamanki işittiğimiz "ay ... sinirim tuttu... a dostlar bir parça su..." baygınlık, "başım ağrıyor, midemde taş gibi bir şey duruyor, göğsüm tıkanıyor..." [ifadelerden] ibaretdir. Her evde birkaç sinirli, birkaç mide rahatsızlığı çeken birkaç fakirü'd-dem vardır iddiasını edersem kabul edilmelidir. Bu, her gün gördüğümüz, çektiğimiz, sıkıcı, üzücü hastalıkların menşei hep kuvvet ve sıhhatin mefkudiyetidir, hareketin madumiyyetidir çünkü: hareket cümle-i deveraniyenin intizam-ı faaliyet ve deveranını teshil suretiyle bedenin tegaddi ve termihat-ı umumiyesini temin eder. (s. 32-33)

Mehmet Fetgeri, "Kadınlar ve Gelecek Kuşaklar" başlıklı bölümde, "kadınlık" konusunu kadının biyolojisine ve toplumsal rolüne gönderme yaparak tartışır. Burada kadınlar, insanlığı kendi kanlarıyla büyüten ve olgunlaştıran bir tarla olarak görülmektedir. Biyolojik olan toplumsal

[7] Selma Selim Sırrı varyetede dans eden canbaz kızlara dair, "15 yaşından evvel vücudu kemikleri türlü şekle sokulan çocukların çoğunun belleri içine kaçmış ve bacakları gövdelerine nispetle çirkin denecek kadar kalınlaşmıştır... bu kızları soyacak olursanız vücutlarının muvanezesizliğinden iğrenirsiniz" ifadesini kullanır.

olanla birbirine bağlıdır: "Beşer beşeriliği, insan insaniyeti, kadından alır. Nesil teceddüdü, cemaat medeniyeti, aileler refahı, çocuklar ahlakı, insanlar teselliyi yalnız kadında bulur ve iktisab ederler" (s. 26). O halde kadınların sağlığını ve gücünü güvence altına almak, gelecek kuşağı güvence altına almak demektir. Kadınların fiziksel ve ruhsal evrimlerinin niteliği ne denli yüksek olursa gelecek nesillerin sağlığı da o kadar iyi olur. Kuvvet, kadınlar için zorunlu bir şeydir; çünkü zayıf bir kadın kuvvetli çocuklar yetiştiremez. Mehmet Fetgeri'ye göre bu evrim, ancak beden eğitimiyle sağlanabilir:

> İşte ey karie... ensal-i müstakbelenin selamet-i bünyeviyesi bugün yaşayan sizlerin terbiye-i bedeniyenize edeceğiniz himmet, istihsal-i kuvvet ve sıhhate göstereceğiniz rağbetle mütesaviyen varolacaktır. Bunları düşününce zannetmem ki sıhhat, kuvvet, güzellik, taravet, çok yaşamak, iyi nesil yetiştirmek vaad eden terbiye-i bedeniye emr-i mühimmini la-kaydi ile ihmal edebilesiniz. (s. 27-28)

Mehmet Fetgeri, hareketi sağlığa, sağlığı sağlam bir doğurganlığa, sağlam doğurganlığı iyi yetişmiş bir kuşağa ve iyi yetişmiş bir kuşağı da müreffeh bir millete bağlar. Temiz hava ve doğal gıdaların, hareketle birlikte sağlıklı bir hayatın anahtarı olduğunu söylese de kadınların hayat tarzıyla yemek kültürleriyle ilgili eleştirileri vardır:

> 'Şemsi Paşa, Kâğıthane, Kadıköyü ve Kuşdili çayırları, Göksu' vesaire hep bu sefaletlerimizi görüp tanıyarak inleyen başlıca mevakidir. Fi'l-hakika haftada bir de olsa saf ve temiz bir hava teneffüs için bu kadarı da elbet hiç yokdan hayırlıdır. Lakin bu tenezzühlerde de şahdini bin teessüf ve elem-i sıhhi ile karşılayan zavallılıklar var hem mebzula var... Bir taraftan koca kazanlarla iri mısır koçanları kaynar, diğer tarafta tohuma kaçmış hıyar turşuları, beri tarafta fındık, ... kestane, sakız leblebisi, fıstık, simit vesaire. Esnaf pek mütehalif, perdesi meçhul namelerle bir ahenk tutar... Bir ekseriyet de ellerindeki mısır koçanlarını kemirmekle, salatalık turşusu suyunu akıtarak ısırmakla mühim

قادين ژمناستيگى

سوكره طوپوظر ه‌ق خط اوزرنده يولونجى اوزره سول آياغه سول طرفه حله ايدبلير . سول دز آچيق . آياق بوزق دبناري متوجه . صاغ باجاق كركين يولونا يدير .
عين زمانده حله ايدركن قولر اوكدن قولر يوقارى قالديريلير. بيمه كوكده بردفعه اوكه ، بر دفعه‌ده كريه اكيلمك اساس



وضعيته گيليلير ، هر باجاق ايچين ٥ ٢٠ دفعه‌دن ٥ ١٠ دفعه‌يه قدار .
تأثيراتى : باجاقلك ضلات باسله‌مسنك ، و منخرة بطنيه‌نك ، ضلات صدريه‌نك قوتلنمه‌سنى تأمين ايلر. بوره‌كره و روستان غدمه‌سنه مساعد تأثيرى اجرا ايدر .
بو حركتى مناسب اوج وبا دورددفعه‌دن زياده حركتلرى ياپيلير . [حبنه ٨٢٥ و٨٣٥ سرايت]

آلتنجى درس

كوكس كنيشلتمك و بملرى ترنيع ايچين



صورت اجراسى : اساس وضعيتى آلينه‌رق قولر كركين

بوره‌كلرى و امعاى قوتلندير مك ايچين



اويلوقلرى و بالخاصه بالديرلرى يوڤمك ايچين

صورت اجراسى : الر قالچه‌وبا اكسه‌ده اولارق اساس وضعيتى آلنه‌قدر سوكره كوكسلرى يوككرين و باجاقلر تماماً

ركبتين اولارق وجود آياق پورولرى اوزرنده ممكن اولديغى قدار يوكسلتيلير. بوحركت متعدد دفعه‌لر تكرار ايدبلير.



تأثيراتى : بالخاصه بالديرلرك يوپوب لطيف بر شكل آلماسى ايچين اڭ مهم بر حركتدر . اويلوقى عضلاتنك كيشمه‌سنى ده تأمين ايدر .
٥١٠٥ دفعه‌دن ٥ ٢٠ دفعه‌يه قدار تكرار ايدبلير .

پروغرامك تطبيقى



وزن حركات نوائمدن اكتساب ايدبلمك ايچين اساس
سو يماً حركت عد ايدبلن الادهش وضعيت، يعنى زمانده وجوده
بخش ايده جكى بلكه وضعين هيئت اعتبارله غايه حركتدر .
بو وضعيت اكتسابنده دقت ايدهجك نقاط : باشك دوغرى
و ديكلكى ، كوكسك ايلريه، اوموزلرك عينى سويه ده و گريده
ولونجلى ، قارنك حال طبيعيده ايچرى چكيك ، صرتك دوز

قدين ژيمناستيكى

كوكسى بيوتمك و قالارى قوتلاندرمك ايچين



صورت اجراسى : ايكى آياق آرمسنده بكرى بش سانتيمتر
آيقلقله بر دوار قارشيسنده ودبواردن اوتوز سانتيمتر
كرهه وضعيت آلينير.
يده آيرق الله دوارده دايانيلير . وكوكس دوارده
تماس ايدنجيه قادار دوغرى يوكولور ، تكرار دوغرولتيلير .
٩١٢٥ دفعه به قادار .

پروغرامك تطبيقى



قالر برلرمق اوزره بريرينه تنوجه اولق اوزره كوكسه
استقامتده اوكه جوريلمك اساس وضعيتى آلينير. بسه قوللرى
جلباً ممكن اولديغى قادار باشك اوكنه قادار كرن ، ژيمناستيق
نفس آله اجرا ايدبلير . وضعيت اصليه عودت ايدركن كافا
دين يى ، زنجيره نفس ورره اجرا ايدبلير .

پروغرامك تطبيقى



أوركسترا آلينمسى

بالخصوص شهرلى خانلرك رقص تقويه ، دولاييله
جلبِ عصبيه و دورانِ قانى تصحيح و تنظيم ايتمك
يوصورتله بك مدهش برتسالى اله نظر زهرلانى
دورم ، قارنى فوقى اوزره ژيمناستيكدهكى حركات تطبيقيه

> bir iş görür gibi uğraşır dururlar... Bu halin neticesinde mide fesadı tabiidir. Havanın ceyadetinden, piyasa suretiyle icra edilecek harekat-ı bedeniyyeden edilecek istifadenin benimsenen zararlar yanında hiçe kalması muhakkaktır. Binaenaleyh, buraları mesire değil meşher-i emrazdır. Zavallı kadınlarımızın hareketi de tenezzüh değil, hava-yı saftan istifade değil belki bir intihar-ı sahiydir. (s. 36-37)

Mehmet Fetgeri, bu örnekleri verirken bu kitabı yazmasının tek nedeninin kadınların "maddi koşullarını iyileştirme yolunda mütevazı bir katkıda bulunmak" olduğunu belirtir. Bir sonraki bölüme "Jimnastik nedir?" sorusuyla başlar ve bu soruyu jimnastiğin ne olmadığını belirterek cevaplar:

> ... Nazarlarında terbiyevi cimnastiklerle isporların, idmanların atletik, akrobatik cimnastiklerin hiçbir farkı yokdur... Muhterem karieler, mesele bir aksidir... Bi'l-akis bunların tamamen aksi; yani mütenasib bir vücud ile uzlatın yumuşaklığını muhafaza etmek; cildin taravetini temin etmek; cümle-i deveraniye ve asabiyeyi selamete ulaştırmak; azayı dahiliyenin vezaifinde mükemmeliyetini taht-ı emniyete alabilmektir. Esasen öyle münessem uzlat, zor aver harekat kadınlara hiç lazım olmayan bir şeydir." (s. 38-39)

Mehmet Fetgeri'nin akrobasi tanımı ve antipatisi, Selma Selim Sırrı'nın yaklaşımını hatırlatır. Her iki yazara göre, güzel bedenler, bedenin çeşitli parçaları arasında belli bir oranın olduğu, sağlıklı bir cilde sahip, iyi işleyen ve sağlam durumda bulunan bedenlerdir. Mehmet Fetgeri, herkesi bedenini daha iyi tanımaya davet eder. Bu düşünce sisteminde güzellik, aynı zamanda sağlığa bağlıdır. Ayrıca, kadının güzelliği, izlenmesi gereken bir dizi kurala bağlıdır. Sağlığı dört birime ayırır: cilt, mide, ciğerler ve kalp. Temiz hava, her gün yıkanmak, güneş ışığı, düzenli yemek sağlığın diğer anahtarlarıdır. Sağlıklı yiyecekler daha sağlıklı bir cilde ve daha iyi bir diş sağlığına götürür. Ancak, Mehmet Fetgeri'ye göre, kadın bedeninin sağlıklı gelişimini engelleyebilecek iki önemli kadın geleneği var-

dır: korse giyme eğilimleri ve uzun sivri topukları tercih etmeleri. Mehmet Fetgeri, okuyucularını, bunları kullanarak elde edilmek istenen bedensel özellikleri, düzenli hareket alıştırmalarıyla da kazanabileceklerine dair ikna etmeye çalışır.

> ... Yani makul cimnastiklerle bunlar takviye olunursa vücudda tabii ve hakiki bir korse teşkil eder. (s. 69)

Mehmet Fetgeri'nin sunduğu bakış açısında "sağlıklı millet" oluşturacak "sağlıklı çocuklar kuşağını" yetiştirmek için "kadın sağlığı" vurgulanır. *Kadında Terbiye-i Bedeniye*'nin ikinci bölümü, Eski Yunan medeniyetinde bedenin terbiyesine verilen öneme değinir. Mehmet Fetgeri burada, özellikle Ispartalıların kadınlarını evlerine hapsetmemelerini ve onların kamusal alanda hareketliliklerini teşvik etmelerini över. Fetgeri'ye göre Ispartalılar, çocuklarının daha iyi yetişmesi için kadınlarını eğiten ilk millettir. Bu bağlamda, Danimarka, İsveç ve İngiltere, kadının beden eğitimine verdikleri önem bakımından övülür. Bulgar ve Rumlara ait kız okullarında beden terbiyesinin ders programına konmuş olduğuna da değinir. Mehmet Fetgeri ayrıca Slav memleketlerinde gelişen izcilik hareketine de sempatiyle yaklaşır. Burada en çok hoşlandığı şey, kız izcilerin uyum içinde belli hareketleri sergilemeleridir:

> Umumi kongrelerinde binlerce genç kızın hep birden aynı ahenk ve aynı vezinle aynı hareketi icra etmeleri ne melekuti bir manzara-yı canlandırır; ne lahuti bir levha-yı ulviyet uyandırır; insana bir lahza içinde ebedi bir hazz-ı ilahi ilka eder. (s. 17)

Bunların yanında Amerikalıların kadınların beden terbiyesine yaklaşımı Mehmet Fetgeri'ye çok farklı gelir. Amerikalıların kadınları şoförlük, pilotluk ve *trekking* veya kürek gibi "erkek enerjisi" gerektiren sporlara yönlendirmelerine biraz kaygıyla yaklaşır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, sağlıklı bedenlerin güçlü ulus yaratacağı ilkesi daha da benimsendi.

تارین زمناستیک

قولر کرگین اولارق اوکدن وضعیت عمومیه قالقار قالقار کن شوق، یاه تدآهلی ایندیریلرکن زنجیراجرا ایدیلیر. قولری ایکه ردکن وبوز حذاسنه کتیرمک زمان آووجلر زمینه توجه ایتمک اوزره الری دوندیریله ایدر.

وحرکت، قولری کرگین اولارق یاندن کوکده استقامته کتیررکن ده، اوبوز حذاسنده آووجلری یه قاری دوندیرمرک اجرا ایدیلیر. (شکل ۵۹۰ کی صحیفه‌ده کتک جیدر.)



قولر، درسکن موکوفرک یارمق اوجری برویه متوجه

پروغرامك تطبیقی

اولق اوزره الر کوکس قارشیسنه کتیریلیر، قولر وسامدار عین زمانده اقق اوزرنده بولوندیریلیر. بو وضعیتدن قولر وضعیت انتباهی محافظه ایتمک ومکن اولدیغی قدار کریه ایتملک شرطیله یاه آییلرکن شوق، وضعیت اصلیه کتیریلیرکی زنجیر اجرا ایدیلیر.



برادوتو اوزره آرقه‌اوسق اوزاتیلارق قولر زمینه عموداً یوقاری اوزادیلیر، بعده، باشلر کرگین اولارق وضعیت عمومیه یه

پرنجی درس

کوکس وقولری صاغلاملاشدیرمق ایچون



صورت اجراسی: قولر، بیکی اومور آرمسنده‌کی آینطق محافظه ایدرك اوزره، تاماً کرگین بر وضعیتده باش استقامته قدار اوکدن یوقاری قالدیریلیر. بعده، یاندن آشاغی ایندیرمرکن وضعیت انتباهیه کلندکده، ال آیاری زمینه دوندیریلرك اساس وضعیته کلینر.

پرنجی درس

قاری، اوبلوقاری و قولری قوتلندیرمك ایچون



قادن ژیمناستیکی

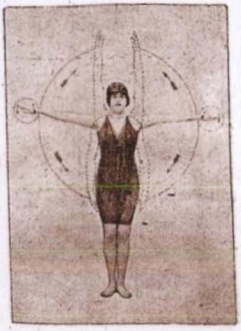
کوکسك قوتلنمه‌سی و طرافی ایچین



صورت اجرایی : آیاقلر آرمسنده یکری بش سانتیمتر و آیه‌لکله اساس وضعیتی آلدقدنصوکره کوکده بلدن اعتباراً صاغ و صولنیه طاغرو ایکی دوزانیلیر. قولر کوکده استقامتده یاش حالده طوتولیر . بعده کرکینلکی حاصله ایچه دوزه یاندق . ممکن اولدیغی طاغرو کری‌یه اوزانیلیر . ال آیاقلری آشاغی متوجه بولوندیرولمالیدر. بالاخره تکرار باش‌لانقیدر

ایکنجی درس

کوکسك و اموزلرك قوتلنمه‌سی و کوزلشمه‌سی ایچین



صورت اجرایی : اساس وضعیتی آلینیر . بعده قولر ال

ایکنجی درس

تأثیراتی : عضلات بطنیه‌یی ایشه‌یه‌رك قارنی چوقدن مؤثر بر حرکتدر .

٥٥٥ دقیقه‌دن ٩٦٥ دقیقه‌یه قدار تکرار ایدیلیر .

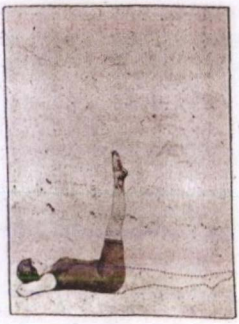
قفره‌جکر و بوبره‌کلرله کوکس، بالدیر واوپلوغی تمیه‌ایچین



صورت اجرایی : الر اکسه‌ده ، باشود قولر طیشینه

قادن ژیمناستیکی

قارنك بوبوکلکنه قارشی



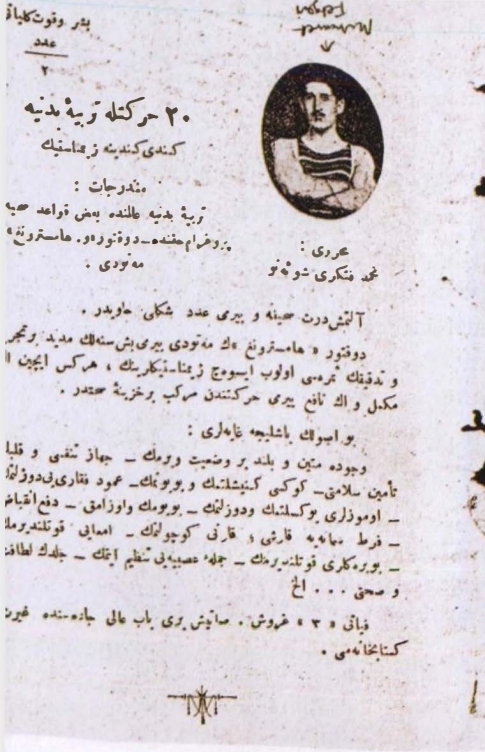
صورت اجرایی : الر قاپاقده باشود ا کسه‌ده‌وا قولری یاه آیاقلری برخالی اوزریه آرقه اوسنی باتوب وضعیت آلینیر. بعده صاغ باجاغی تعلیه کرکین و آیاق باجاق استقامتده اوزانیلمش اولدیغی حاله غایت آهسته برصورتده طاغرول برونیه طاغرو طاغریلیر. صول باجاغك یردن کیلمه‌سی لازمدر . بالاخره صاغ و ایه صاغ باجاغه حرکته دوام ایدیلیر .

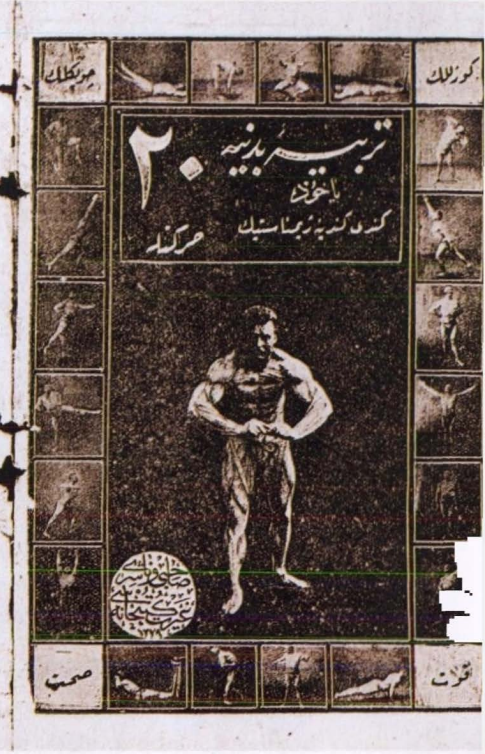
Fransa'da yayımlanan *L'Auto* adlı günlük spor gazetesi, geniş bir makalede Atatürk'ü "Dünyada ilk defa beden eğitimini mecburi kılan devlet adamı" olarak tanıtıyordu. Yazıda stadyumlar ve çeşitli spor merkezlerinin tesisi ile halkevlerinin spor kollarından bahsediliyordu. Cumhuriyetin ilanından önceki günlerde hazırlanan hükümet programlarında bile spora gösterilen ilgi büyüktü. Örneğin, 18 Ağustos 1923 tarihli hükümet programı beden eğitimine şöyle yaklaşıyordu:

> ... Maarifin terbiyevi vazifelerinden birincisi, çocukların terbiye ve talimi, ikincisi terbiye ve talibi, üçüncüsü milli güzidelerin yetiştirilmesi için lazım gelen vasıtaların izhar ve teminidir. Çocukların terbiye ve talimi bittabii mektepler vasıtasıyla temin edilecek ve mekteplerin asri tekemmulata mazhar olabilmeleri için muallimlerin daha iyi yetiştirilmesine ve tatil zamanında açılacak derslerle tevsi-i malımat etmelerine, binaların islahına, alat-ı dersiyenin ikmaline çalışılacaktır. Halkın talim ve terbiyesi için gece dersleri ve çırak mektepleri tahsis olunacak, halk lisanı ile halkın ihtiyacına muvafık milli güzidelerin yetiştirilmesi için istidat ve kabiliyeti tebarüz eden ve ailesinin kudret-i maliyesi müsaid olmayan gençler orta ve yüksek mekteplerde suret-i mahsusada himaye ve muavenete mazhar olacakları gibi ihtisas peyda etmeleri için Avrupa'daki irfan mekteplerine gönderileceklerdir. Muhtelif şuabat-ı ilmiye ferdin bedeni ve fikri kabiliyetleri gibi ahlaki ve içtimati kabiliyetleri de inkişaf ettirilecektir. Bu maksada vusul için bir Terbiye-i Bedeniyye Darülmualilmini açılacak, izcilik teşkilatına ehemmiyet-i mahsusa verilecek, programlar ile mektepler teşkilatı tedricen içtimai esasata tevcih olunacaktır...[8]

Nitekim, hükümet programında bahsi geçen "Terbiye-i Bedeniyye Darülmualilmini" çok geçmeden kurulup "Gazi Terbiye Enstitüsü" adı altında Ankara'da hizmete girmişti.

[8] Bkz. "Atatürk'ün Spor Politikası", Gençlik ve Spor Genel Müdürlüğü'nün İz Yapım tarafından düzenlenen internet sayfası. http://forum.bedenegitimi.gen.tr/ataturk-039-un-spor-politikasi-t2732.html?s=b29257d765e80e8e35ac0ef720b93eae&amp (Erişim tarihi: 20.02.2015).





Atatürk, Türk sporunun ilk öğreticilerinin yetiştirilmesi konusunda da acele göstermişti. Beden Eğitimi öğretmeni yetiştirecek okul tesis edilmeden önde Çapa Muallim Mektebi'nde bir kurs açılmış ve bunun başına da Avrupa'da beden eğitimi öğrenimi yapmış bulunan Selim Sırrı Bey (Tarcan) getirilmişti. Bu arada bayan beden eğitimi öğretmeni yetiştirmek üzere de İsveç'ten iki bayan öğretim üyesi getirtilmiş, bunlar da Çapa Muallim Mektebi'ndeki özel kurslarda görev alarak kız öğrencileri yetiştirmişlerdi.[9]

Bu arada, Türk sporunun ilk resmî örgütü olan "Türkiye İdman Cemiyetleri İttifakı" 1923 yılında kuruldu. Atatürk başkanlığındaki Bakanlar Kurulu 16 Ocak 1924 tarihli toplantısında "Türkiye İdman Cemiyetleri İttifakı"nı kamu yararı için çalışan bir dernek olarak kabul ediyordu: "Türk gençliğinin terakki ve tealisine hadim ve kayd-ı menfaatten tamamen azade olduğu ve her memlekette

[9] A.y.

idman cemiyetlerinin bu surette telakki edilerek her türlü himayeye mazhar bulundukları cihetle kaydı ile 'menafii umumiyeye hadim cemiyet' kabul edilir." Yine aynı tarihli Bakanlar Kurulu Kararnamesi ile, 1924 Olimpiyat Oyunları hazırlıkları için bir fon tahsis edilerek Türkiye İdman Cemiyetleri İttifakı Merkez-i Umumisi emrine verilmiştir. Türkiye, 1924 Paris Olimpiyat Oyunları'na atletizm, bisiklet, eskrim, futbol, güreş ve halter dallarında katılmıştır.

EK - III

Kadın Beden-i Terbiyesi- Mukaddime

Mehmet Fetgeri Şuenu

Henüz ben küçücükdüm. Validemin müteverrim vefatı üzerine akrabamdan birinin daimi (?) nezdinde bulunuyordum. Pek çok gezmiş, hatta Memalik-i Osmaniyenin her tarafını görmüş, tanımış, ihtiyar bir kadıncağız vardı ki seyahat hatıralarını telleye pullaya bize anlatırdı. Bu hatırat, daha doğrusu bu canlı seyahat romanının sergüzeştleri mevcudiyetimi sarsarcasına benliğime tesir ediyordu. Her zaman "Hanım teyzeciğim..." nakaratıyla yanına sokulur, eski defterleri karıştırıvermesine lisan-ı hal rica ederdim. Hiç unutmam.. Melül ve mahzun bir kış günü idi. Dışarıda fırtınalar tiz ıslıklarla ahenk tutuyorlar, kar çiçekleri de elem-i hazan ile kurumuş ağaççıklar arasında hafif cismiyetlerini rüzgarlara teslim etmiş bir halde raks ediyor yahud kovalamaca oynuyor gibi öteye, beriye uçuşuyorlardı. Arada bir camları kamçılayan buralarla iri kar daneleri olmamış olsa dünya ademden bir numune gibi sessiz kalıyor... Fırtınaların feyfaî çığlıklarından başka şematet edecek bir mevcud yok gibi bir ıssızlık hükm sürüyordu. Ben de yine "hanım teyze"nin dizi dibinde masal dinliyordum. Rüzgârlarla bir uğultuyu andıran müteakip velveleler rahatımızı bozdu. Pencerelere koşduk... Önde sakallı cübbeli sekiz on derviş "hay u huy" ediyor, hem titreşiyor, hem tehlile devam ederek aheste aheste yürüyorlar... Biraz geride bir tabut taht-ı emvace binmiş gibi hafif temevvücatle ilerliyor... Tabutun ardı sıra bir sürü halk başlarını önlerine bükmüş takib ediyorlardı... Ahbadan birinin kan tükürerek yaşayan bedbaht bir kızı [gören] teyze hanım "zavallı kızcağız, henüz gençliğine doyamadı" diye hüngür hüngür ağlamaya başladı. Ben de alelacele ve gayr-i ihtiyari sormuşdum: Acaba bilmem neden?.. Ben de ağlıyordum, inliyordum. İhtimal ki o dakikada

soluksuz mukavemetsiz bünyesiyle hafif ve fakat müteakib çürük öksürükleriyle hayalimde canlanan annemin sağlığında göğsünü göstererek "Yavrum, içimde bir kurt var, beni bırakmıyor" deyişi hatırıma gelmişdi... Bir hayli ağladıkdan sonra yeni bir hikâye, bir masal ile susdum.

Akşam yemekden sonra bir köşeye sinmiş düşünüyorken öbür tarafda yeni gelen misafir hanımlar konuşuyorlardı. Bir aralık, "Zavallı yavrucak.. merhum hemşiresine ne kadar da benziyor." kelimeleri anlaşılır, anlaşılmaz bir suretde kulağıma ilişdi. Dikkatle dinledim. Benden, hemşiremden bahs olunuyordu. Meğer o bîçare de birkaç hafta evvel veremden ölmüş, haberim yokdu.

İşte o zaman nazara-i hayalimde veremlere karışmış bir anne ile bir hemşire yükseliyor ve "Verem bizi senden ayırdı" diye bağrışıyorlardı.

Kendimde bir hiss-i intikam duyuyordum. Fakat kime karşı orasını kestiremiyordum. Yalnız kendi kendime diyordum: "Ah şu annemi, hemşiremi benden ayıran veremi bir elime geçirsem de ayaklarım altında çiğnesem, ezsem..." Verem... O zamandan beri kendi vahşet ve dehşetiyle hükümran olmada ben de aciz aciz intikam peşinde koşmadayım... Fakat hayat... Yaşım ilerledikçe, bilgilerim çoğaldıkça, sevk-i intikamla ben veremi aradıkça yavaş yavaş ve büyük yeisle anladım ki: Verem denilen hayat düşmanı, basillerini saldırmak için, insanları kavramak için zaafı gözlüyor, kanın kuvvetsizliklerini bekliyor. Bu halde veremi davet eden yine insanlar oluyor... İnsan kendi kendinin en büyük düşmanı çıkıyor... Ne yapacağımı şaşırdım. Fakat yine ictihad tıflanemden sebatkar kaldım. Belki hayatımın nihayetine kadar uzayacak bir kin ile zaafa düşman oldum., Zaafa karşı rikatle karışık esrarengiz bir merhametsizlik edindim. Ve düşündüm: eğer annem, hemşirem zaafa kapılmasa idiler hüsranı görmezler, kansız olmasa idiler veremi tanımazlardı. Binaenaleyh daha o zamandan ölmeyeceklerdi.

Aziz kariyelerim, işte bana istihsal-i kuvvet esbabını istikmal fikrini, gayretini veren arz ettiğim bu iki ölüm hadisesidir.

Şimdiler bizde müstevli duran zaaf-ı bünyeviyi her gün görüp için için inlemek elimden gelmiyor.

Sami Bey kardeşimle epeyce bir zaman evvel bu yolda gö-

rüşdüğüm zaman onun da aynı fikirde olduğunu zaafımıza aynı suretle ağladığını öğrendim. Baş başa verdik, fiilen be kalemen çalışmaya başladık. Mazilerden biri, her şeyimizde olduğu gibi sıhhat kuvvet ve terbiye-i bedeniye hususunda da ihmal edilen unutulan kadınlığımızı maddeten dolayısıyla da manen yükseltebilmek emeliyle müştereken tetebbuata koyulduk.

Beşer ve kuvvet külliyatı namı tahtında takip edegeldiğimiz serinin üçüncü adedini teşkil eden bu risaleyi kadınlara zaafı yenecek kuvvet verecek bir mevzua hasr etmeyi düşündük. Ve işte birçok tetebbu ile iktibasla vücuda getirdiğimiz "Kadın Jimnastiği"ni enzar-ı takdir ve teşvikinize va'z ediyoruz. [Bugüne] kadar kale bile alınmayan kadınlığımızın terbiye-i cismaniyesi hususunda ilk eseri neşretmiş olmakla müftehiriz. Bu iftiharımıza takdir gelir, kariyelerimizin teveccühle mukabele edeceklerinden eminim. Filhakika risalemizde gösterdiğimiz kavaid ve usul "en mükemmel"dir diyemezsek de hal-i hazırda memleketimiz kadınlığımız için en basit, en sehil ve en nafidir edasından da hiçbir zaman sarf-ı nazar etmeyiz.

III. BÖLÜM

YERELLİĞİN MİLLİ DANSLA İMTİHANI: CUMHURİYET DÖNEMİNDE HALK OYUNLARI

"FOLKLOR OYNUYORUM"

Selim Sırrı Tarcan, 1970'lerin sonunda halk oyunları geleneğinin Cumhuriyet dönemi boyunca aldığı şekli görseydi, bu olgunun kazandığı yeni boyut karşısında muhtemelen hayrete düşerdi. Tarcan'a göre, "milli raks"ın halk oyunu motiflerinden esinlenilerek yeniden tasarlanması, modernleştirilmesi ve stilize edilmesi gerekiyordu. Günümüzde ise halk oyuncuları kendilerini "folklor oynama" olarak tabir edilen, "türler üzeri", daha karmaşık bir sistem içinde bulmuş durumdalar. Adrienne Kaeppler'in terminolojisini izleyecek olursak, bu yeni halk oyunları oynama geleneğinin, kendi yapısını oluşturmuş bir "hareket sistemi" olduğu görülüyor. Bu yeni hareket sisteminin kökleri, bir zamanlar Tarcan'ın icat ettiği, çok da uzun ömürlü olmayan milli rakstan ziyade "halkevleri" deneyiminde yatar. Diğer bir deyişle, "folklor oynama" geleneği, bir yandan yerel oyun geleneklerinden bazı unsurları alırken, bir yandan da kentli kimliğiyle bu yerelliklere karşı belli bir mesafede durur. Günümüzün halk oyunları geleneği, "sahne düzenlemesi", müzik aletleri ve kostümleri ile içine oyuncuların ve izleyicilerin yanı sıra, öğretmenleri, müzisyenleri, kostüm imalatçılarını, dernek ve okul yöneticilerini de alan bir sektörün ürettiği, popüler bir sahne sanatı biçimine dönüşüyor. Bu bölüm, halk oyunlarının 1920'ler ile 1970'ler arasında "milli bir tür" olarak nasıl geliştiğini incelemeyi amaçlıyor. Milli türler ile icat edilen gelenekler arasındaki ilişki, pek çok analize konu olmuş, bunların "milli" karakteri genellikle erken ulus-inşası dönemi ile bağlantılandırılmıştır. Tarcan'ın icat ettiği bir gelenek olan "Tarcan zeybeği" de buna bir örnektir. Ancak, "folklor oynama" olgusunun ortaya çıkışı başka bir şeyi açığa çıkarmaktadır. "Tarcan zeybeği" gibi "folklor

oynama" geleneğinin de kökeni Cumhuriyetin ilk yıllarında oluşan kurumlara uzanır; ne var ki Tarcan'ın deneyiminin aksine "folklor oynama", doğası itibariyle öncelikle milliyetçi değildir. Daha ziyade, ulus-devletin unsurları etrafında gelişen bir tarihsel sürecin, yani "uluslaşma"nın bir ürünüdür ve bu nedenle de, tarihsel gelişimi itibariyle "milliyetçi" olmaksızın "milli" bir türdür. Bu bağlam çerçevesinde, "Tarcan zeybeği"ni Türkiye'de halk oyunlarının tarihsel gelişimi içine yerleştirmeye gayret eden bu çalışma, aynı zamanda "milli", "millileşmiş" ve "milliyetçi" kavramlarını nasıl algıladığımızı ve bu kavramların milliyetçilik çalışmalarımız dahilinde değişen anlamlarını araştırmaktadır.[1]

TARCAN'IN "MİLLİ RAKS"I: HAYALÎ BİR MİLLİ DANS OLARAK "TARCAN ZEYBEĞİ"

Osmanlı bağlamında dans araştırması aslında ihmal edilmiş bir konu değildir. Osmanlı şenliklerinin tarihi incelendiğinde, pek çok değişik dans türünün muhtelif biçimlerinin (halk oyunları, profesyonel saray dansları, soytarı dansları ve askerî oyunlar gibi) nasıl icra edildiğine dair önemli ipuçları buluruz.[2] Fakat dansın, bir etnik grubun veya ulusun temsili olarak keşfedilmesi Rıza Tevfik'in ve Selim Sırrı Tarcan'ın yazılarıyla olmuştur. Rıza Tevfik'in "Memalik-i Osmaniye'de Raks ve Muhtelif Tarzları" başlıklı makalesi 1900 yılında yayımlanmıştı; makale, Balkanlar, Ege ve Karadeniz'in yerel oyunlarını tür olarak birbirinden ayırıp inceleyen bir yaklaşım sunuyordu. Makalede, ayrıca yerel oyunların belirli kültürleri ifade ettiğine dikkat çekiliyor, bazı oyunlar tasvir ediliyor ve Avrupa halk danslarıyla karşılaştırılıyordu.

[1] Osmanlı'nın son, Cumhuriyetin ilk dönemlerinde folklor ile milliyetçilik arasındaki ilişki için bkz. Arzu Öztürkmen (1998).

[2] Osmanlı oyun araştırmaları için bkz. And (1976) ve Nutku (1972).

Tarcan'ın kitabı *Tarcan Zeybeği* ise çok daha sonra, 1928'de yayımlandı.[3] Rıza Tevfik'in aksine Tarcan, yeni kurulan Cumhuriyet rejimine yakın duruyordu. Fakat Tarcan "milli raks" kavramını Cumhuriyetin ilk günlerinde ortaya atmış olsa da, aslında bu kavramın kökleri Jön Türk İhtilali'nin ardından 1909'da İsveç'e gönderildiği döneme uzanıyordu. Tarcan daha 1898'de halk oyunlarına büyük ilgi duymaya başlamıştı. İzmir'de resmî bir göreve atandığında, Ege kıyılarındaki köyleri gezmiş, zeybekleri ve zeybek oyunlarını gözlemleme fırsatı bulmuştu (Tarcan, 1948). Beden eğitimi öğrenimi görmek üzere İsveç'e gittiğinde, İsveç halk danslarının kent salonlarında sergilenen yeni temsil şeklinden çok etkilenmişti. En önemli gözlemi, İsveç'te "insanların milli duygularının çoğunu halk şarkılarına ve halk müziğine borçlu olmaları"ydı (s. 17). Ona göre, İsveç halkbilimcileri yerel oyunları "bir kısmını tamamen ortadan kaldırmak", "bir kısmını tadil etmek" ve " bir kısmını da yeniden tertib etmek" suretiyle bir milli dans repertuvarı oluşturmak üzere "ıslah etmiş" ve onlara daha "zarif bir şekil vermişlerdi":

> O okulda [Nees'de], bütün milli ve mahalli oyunlar tetkik edilmiş, bunların bir kısmını tamamen ortadan kaldırmışlar, bir kısmını tadil etmişler, bir kısmını da yeniden tertib ederek ananeye sokmuşlar... Stockholm'de iken davet ettikleri bazı hususi aile toplantılarında, ben de bizim zeybek oyunlarını oynuyordum. Daha orada iken karar vermiştim. Vatana döndüğümde ilk işim milli oyunları canlandırmak, onlara cemiyette layık olduğu yeri vermek. (s. 17-18)

Tarcan bu düşüncesini gerçekten de uyguladı! Önce, Sultan Reşad'ın maiyet bölüğünden altı asker buldu. Onları kendi evine götürerek, eski öğrencilerinden birinden de klarnetiyle kendilerine eşlik etmesini istedi. Askerler Tarcan'a kendi zeybek figürlerinden bazılarını gösterdi.

[3] Bu kitap, 1948'de yeni Türkçe harflerle yeniden basılmıştır. "Tarcan zeybeği" hakkındaki alıntılar bu ikinci baskıdandır.

Tarcan bu gözlemini daha sonra şöyle anlatmıştır:

> Aydınlı, Ödemişli, Kilizmantlı ve Bursalı olan bu erlerin kol sallayışları, adım atışları, diz çökmeleri birbirine pek benzemiyordu; hepsinin aslı birdi, fakat şekil ve hareketlerde ufak tefek ayrılıklar vardı. Birkaç kere oyunu tekrarladılar, her seferinde akıllarına estiği zaman diz çöküyorlardı. Bunun sebebini kendilerinden sordum. Bana, çalımına nasıl gelirse öyle oynarız, bu doğuştur, nizama girmez! dediler. (s. 18)

Tarcan, Eskişehir, Afyonkarahisar, Uşak ve Manisa gibi yörelerde izlediği zeybek gösterilerinden memnun kalmamıştı. Bu oyunların İsveç oyunlarında görülen "incelikten yoksun olduklarını" düşünüyordu (s. 19). Üstelik, kol ve bacak hareketlerinin zamanlamasındaki rasgele değişimler de aklını karıştırmıştı. Nihayet, 1916'da bir zeybek oyununun koreografisini yapmaya karar verdi. Bu bir "metod dahilinde" olacaktı, yani figürler önceden belirlenecek, başı ve sonu iyice hesaplanacaktı. Tarcan ilk önce "Sarı Zeybek" adlı zeybek türküsünü seçti ve "gerek türkünün, gerek raksın milli karakterini muhafaza ederek" (s. 29) ritmini hızlandırdı:

> Zeybek dansının tavır ve hareketlerindeki hususiyeti muhafaza etmek üzere zeybeğin başına dik bir vaziyet verdim, ellere armut şeklini verdim. Keskin, sert hareketler kullanmadım, vaziyet ve hareketlerin ahengine dikkat ettim, kollara baştan sona kadar bir dalgalanma hareketi verdim.

Tarcan'ın önceden belirlenmiş ahenkli hareketlerden oluşan bu koreografisi, aslında kadın ve erkeklerin birlikte kolayca öğrenebilecekleri ve yaygın olarak icra edebilecekleri bir salon dansı olarak tasavvur edilmişti. Bu dans, "sert" ve "keskin" hareketlere olduğu kadar herhangi bir doğaçlamaya da izin vermiyordu. Tarcan, "Müzik gibi, halk danslarının da değişmez bir şekli olmalıdır" düşüncesindeydi (s. 14):

> Milli halk danslarının mahiyeti ve gayesi çok yüksektir. Halkın karakterlerinin, duygularının, mizaç ve ahlakının canlı bir ifadesidir. Bu asil ananeyi bir sanat süzgecinden geçirerek onu mukaddes bir kitap gibi halka sunmak zaruridir. Eğer halk rakslarına değişmez şekiller verilmez, müziğinin notası ve hareketleri tespit edilmezse muhtelif vesilelerle halk toplantılarında, düğünlerde, bayramlarda içkinin verdiği neşe ile coşan, heyecanları taşan gençler zevkine hoş gelen duruşları, tavırları, hatta hareketleri icad etmekte beis görmezler.

"Tarcan zeybeği" koreografisini karma bir öğrenci grubuna öğreten Tarcan, 1925'te İzmir'de gerçekleşen bir gösteride Atatürk'ün de takdirini kazanmıştı. İzmir'in günlük gazetesi *Vakit*'e göre Atatürk, Tarcan'dan gösteriyi tekrarlamasını istemiş ve onu şu sözlerle övmüştü:

> Hanımefendiler, Beyler! Selim Sırrı Bey Zeybek Raksını ihya ederken ona bir şekl-i medeni vermiştir. Bu sanatkâr üstadın eseri hepimiz tarafından seve seve kabul edilerek milli ve içtimai hayatımızda yer tutacak kadar tekemmül etmiş, bedii bir şekil almıştır. Artık Avrupalılara, bizim de mükemmel bir raksımız var, diyebiliriz ve bu oyunu salonlarımızda, müsamerelerimizde oynayabiliriz. Zeybek Dansı her içtimai salonda kadınla beraber oynanabilir ve oynanmalıdır. (s. 3)

Atatürk, Tarcan'dan oyunu önce smokinle, sonra da bir hanımla beraber tekrarlamasını istemişti. Buradaki *milli dans* imgesi, esasen, *bütün milletin* yurt çapında oynayabileceği bir *sosyal dans* imgesiydi. Tarcan, koreografisini yaptığı zeybeği öğretmen okullarında öğretti ve muhtelif etkinliklerde herkesin içinde oynadı; ancak umduğundan farklı olarak, kendi öğrencileri dışında bu dansın ulusal çapta yayılmasını sağlamaya yetecek bir kurumsallaşma gerçekleşemedi. Tarcan'ın öğrecileri mezun olup Anadolu'ya tayin olunca, Tarcan zeybeğini kendi öğrenci-

lerine de öğrettiler,[4] ne var ki bu bireysel çabalar Tarcan zeybeğini yaratıcısının hayalindeki gibi Türkiye'de yaygın olarak oynanan bir "milli raks" haline getiremedi. Oyunun yayılamamasının nedenlerinden biri, bu sosyal dansın belli bir "meşruiyet" içinde yapılabileceği kamusal mekânların henüz bulunmamasıydı. "Salon kültürü"nün mevcut olmadığı bir ortamda, herhangi bir sosyal dans geleneğini yerleşik hale getirmenin belli zorlukları vardı. Üstelik, bir türü ulus geneline kendiliğinden yaymak neredeyse olanaksızdı; arkasında kurumsal destek olmayan "Tarcan zeybeği" bu nedenle başladığı noktadan fazla ileri gidemedi.

HALKEVLERİ DENEYİMİ

Tarcan'ın öğrencilerinin, zeybeği milli bir dans türü olarak ülke genelinde icra ettiği sıralarda,[5] halk oyunları araştırmalarına ve gösterilerine halkevleri bünyesinde de yer veriliyordu. 1932'de kurulan halkevleri, Cumhuriyet Halk Partisi'nin kültürel faaliyetlerini yürüten yarı-resmî organları olarak işlev görüyordu. Halkevleri bu işlevlerini Demokrat Parti'nin iktidara gelişinden bir yıl sonraya, 1951 yılına kadar sürdürdü.

Halkevlerinde folklora gösterilen ilgi halk oyunları ile sınırlı değildi.[6] Buna rağmen, diğer türlerle kıyaslandığın-

[4] Örneğin, Şerif Baykurt zeybek oyunlarını 1930'ların başlarında Kırklareli'nde, Selim Sırrı'nın hocalık yaptığı İzmir Muallim Mektebi mezunu olan ilkokul öğretmeni İbrahim Bey'den öğrendiğini söylüyor (özel görüşme, 25 Temmuz 1992). Oktay Cengizay'a göre, Balıkesir yöresinde okul öğretmenleri zeybek oyunlarını öğretmeyi 1940'ların sonlarına kadar sürdürmüşlerdi (özel görüşme, 14 Temmuz 1992).

[5] Zeybeğin 'milli oyun' olarak öne sürülmesinin sebeplerinden biri, Kurtuluş Savaşı'nın hatırasıyla ilişkilendirilmesiydi. İzmir ve civarına ait olmasına rağmen, bu milli hatırayla ilişkisinden dolayı Anadolu'nun farklı yerlerinde de rahatça kabul gördü.

[6] Yerel deyimler, türküler, halk hikâyeleri ve masallar her zaman Halkevleri tarafından derlendi. Halkevlerinin folklor faaliyetlerinin analizi için bkz. Öztürkmen (1996, 1998).

da halk oyunları her zaman daha baskın bir folklor türü olarak ilgi görmüştür. Bunun önemli bir nedeni, halk oyunlarının o yıllarda resmî kutlama programlarının bir parçası olmaya başlaması ve yeni yeni gelişen ulusal platformlarda yerelliği temsil etmede etkin bir rolü olmasıydı. Bu ulusal platformlardan biri de, her yıl Şubat ayında Ankara'da gerçekleştirilen, yerel müzik, halk oyunu ve tiyatro gruplarının gösteriler sunmak üzere davet edildikleri geleneksel Halkevleri Bayramı kutlamalarıydı.

Anadolu ve Trakya'daki belli kasaba ve köylerin iyi oyuncularının bir araya gelerek sabit ekipler oluşturması neredeyse on yıl sürdü. Başlangıçta bu topluluklar, milli bayramlar ve şenlikler için düzenlenen yerel kutlamalarda gösteri yapmak üzere bir araya geliyordu. Çoruh, Karadeniz ve Balıkesir'den gruplar ile amatör bir zeybek topluluğu İstanbul'da 1936 yılında gerçekleştirilen Balkan Halk Oyunları Şenliği'nde gösteri yapmışlardı (Tan, 1981).[7] İlk başlarda, halk oyunları topluluklarının oyun repertuvarlarını genç kuşaklardan sakınarak onları yetiştirmedikleri ve oyunları tekellerine aldıkları yönünde eleştiriler olmuştur. Bunun nedeni kısmen, Ankara'ya Halkevleri Bayramlarına davet edilmenin bir prestij ve onur meselesi olması ve bu topluluklarda yer alma konusunda büyük bir rekabet yaşanmasıydı.[8] Üyelerinden birini oyun repertuvarını genç kuşaklara öğretmekle görevlendiren Bursa'nın Kılıç-Kalkan ekibi, bunun istisnalarından biriydi.[9]

1930'larda ve 1940'larda önemli günlerde ve milli bayramlarda yapılan kutlamalar, kentlerde başlayan halk oyunu sergileme geleneğinin belirgin bir sunum şekli aldığı yıllar oldu. Bu sunum, aynı program içerisinde muhtelif yörelerin oyunlarının art arda sahnelenmesinden oluşuyordu: 1940'ların başında, belli bir yörenin oyunla-

[7] Birinci Uluslararası Balkan Halk Oyunları Şenliği 1935'te gerçekleştirilmişti.

[8] Oktay Cengizay ve İsmail Çelik ile özel görüşme, Yaz 1991.

[9] Bkz. Karatal (1944).

rının bütünlük içinde derlenmesi bile yeni bir olguydu. Halkevlerinin Şubat bayramlarında gösteri yapan topluluklar genellikle aynı köyden veya aileden olurdu; Balıkesir'deki Pamukçu köyünden gelen topluluk ya da Sivaslı Kahramanlar ailesi bunun tipik örnekleriydi.[10] Bazen de farklı köylerden toplanan gruplar belli bir şehri temsilen Ankara'ya gelirdi. Bu gibi oluşumların esasen başka içerimleri de vardı; yeni ulus-devlet oluşumu, yerelliğin tanımını etnik kökenlere değil coğrafi idari birimlere göre, yani Cumhuriyet döneminde belirlenen "vilayetler" bazında yapmayı tercih ediyordu. Halk oyunları örneğinde, oyunların adları belli etnik kökenlere dayanan terimlerden yavaş yavaş arınıyor, çoğunlukla yeni ulusal idari sistemin bir parçası olan şehrin adını alıyordu.

Bu gibi gruplara pek çok örnek verilebilir: Halkevleri onuncu yıldönümü etkinliklerine katılan "Bursa topluluğu"nda değişik köylerden müzisyen ve oyuncular yer alıyordu.[11] "Gazi Antep" halk oyunları, 1948'de Antep Halkevi'nde bir "uzmanlar komisyonu" tarafından derlenmişti. Komisyon, hangi oyunların Antep oyunlarının içine alınacağına karar vermekle kalmamış, giyilecek kostümleri de belirlemişti.[12]

1940'lara gelindiğinde, *Ülkü*'de yayımlanan bir anket çağrısıyla halk oyunları, yerel ritüeller ve oyunlar kapsamında amatör araştırmacılar tarafından da incelenmeye başlamıştı. Bu anlatımlar genellikle çok kısaydı; oyunların adları, oyuncuların cinsiyeti veya gösterinin hangi bağlamda gerçekleştiği sıralanıyordu.[13] Bu tür köy monografilerinin yanı sıra, dergiler doğrudan yerel oyun geleneklerini anlatan makaleler de yayımlıyordu. Oyunların

[10] Cengiz Aydın ile özel görüşme, 16 Haziran 1992.

[11] Bkz. Ortaç (1941b).

[12] Ali Çavaz ile özel görüşme, 11 Ağustos 1992, İstanbul. Komisyonun, Vakkas Dayı (yörenin önde gelen müzisyeni), Ferit Günol (Antep'in lise müzik öğretmeni), Ulvi Can, Vasıf Güllü ve Cemil Cahit Güzelbey'den oluştuğu kaydediliyor.

[13] Bkz. örneğin, Süreyya (1933), Reyhan (1934) ve Gök (1934).

tarihsel gelişimine, figürlerine, eşlik eden müziğe ve kostümlere değinen bu makalelerde zaman zaman fotoğraflara ve notalara da yer veriliyordu.[14]

1941 yılında, Türkiye'de halk oyunlarının sahnelenme biçiminde önemli bir sıçrama yaşandı. Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencileri bir milli bayram kutlamasında Sivas, Erzurum ve Çorum'dan bir dizi oyunu birbiri ardına sundular.[15] Bu gösteri, tıpkı Tarcan gibi İsveç'te beden eğitimi öğrenimi gören ve İskandinavya'daki büyük ölçekli halk oyunları temsillerinden esinlenen Zehra Alagöz tarafından hazırlanmıştı (Toygar, 1988). Bu gösteride, halk oyunları ilk kez oynanan yöreden olmayan oyuncular tarafından, üstelik de büyük bir izleyici kitlesi önünde sergileniyordu. Muzaffer Sözen, bu gösteri hakkında yazdığı bir yazıda bu oyunların "muhtelit şekil"de yapıldığını, yani bir yörenin farklı oyunlarının (bu gösteri özelinde Erzurum barlarının) birbiri peşi sıra oynandığını vurguluyordu (Sözen, 1941). Sözen, Ankara Halkevi'ndeki, "muhtelit horonların" ve "karışık kaşık havalarının" oynandığı gösteriye de değiniyordu.[16] Sözen'in bahsettiği bu gösteri o sene büyük bir yankı yaptı. Çok sayıda bürokratın geldiği gösteriye, Halkevleri Bayramı'na davetli on halk oyunu topluluğu da katıldı. Şerif Baykurt'a göre, 1941 kutlamalarının özel bir ruhu vardı. Bunun başlıca nedenlerinden biri, 1940 yılında Halkevlerinin genişlemesine yönelik bir dizi reformun başlatılacağının duyurulması, bir diğeri de katılan toplulukların o seneki kötü hava koşulları yüzünden Ankara'ya güçlükle ulaşmış olmasıydı.[17] Sözen'in makalesine göre,

[14] Bkz. Gazimihal (1946), Hüsnü (1941b), Işıtman (1941), Ortaç (1941a), Özer (1935) ve Demirtaş (1937).

[15] 19 Mayıs 1940'ta Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerinin iki ayrı oyun etkinliği gerçekleştirdiği görülmektedir. Ankara Halkevi'nde sadece Erzurum barları sahnelenirken, stadyumda Erzurum barlarının yanı sıra Çorum ve Sivas yörelerinin oyunlarına da yer verilmiştir.

[16] Sözen (1941). Yazarın adı aslında Sarısözen'dir, fakat alıntı ile tutarlı olması açısından Sözen şeklinde kullanılmıştır.

[17] Şerif Baykurt ile özel görüşme, 25 Temmuz 1992.

program Başbakan da dahil olmak üzere devlet yetkililerinin konuşmalarıyla başlamıştı. Aşık Veysel'in ve stilize edilmiş türküler söyleyen bir koronun sahne almasının ardından, değişik topluluklar Karadeniz horonları, Erzurum barları, Mudurnu kaşık oyunları, Sivas ve Çorum halayları, Peçenek misketleri, Ankara zeybekleri ve kılıç oyunları sunmuştu.[18] Sözen (1941) bu oyunları büyük bir heyecanla tasvir etmiştir:

> Bütün bu oyunlar milli ve mahalli kıyafetlerle ve her biri hususi musiki aletleriyle oynandı. Karadeniz oyunlarına kemençe, bar ve halaylara davul-zurna, kaşık, zeybek, misket, kılınç oyunlarına da saz ve şarkı refakat ediyordu. Nefis birer demet gibi Halkevi sahnesini süsleyen bu oyunlar, memleketin muhtelif mıntıkalarından seçilmişti. Halkevi salonu, ayakta bile durulamayacak şekilde dolu idi. Milli oyunlarını seyreden halk, heyecandan nefes alamıyordu. Yaşaran gözler ve arkası kesilmeyen alkışlarla Halkevi'nin o günki manzarası pek ihtişamlı idi. Başarılan bu iş sadece bir tören değil, öz kaynağına doğru eğilen oluş halindeki milli sanatın bir hamlesidir de...[19]

Aksu'da yayımlanan benzer bir yazı 1948 kutlamalarını anlatıyor ve yöre halkının Halkevi şenliğine katılmaya verdiği önemi dile getiriyordu. Dergi, Giresunlu oyuncuların prova esnasında bile dönemin saygın halkbilimcilerinin dikkatini çektiğini belirtiyordu. Topluluk üyeleri ayrıca "Giresun'un dokunaklı ezgilerini yurdun her köşesine yaydıkları" için övülüyorlardı.[20] Halkevleri Bayramı için

[18] Türk halk oyunu türlerinin daha ayrıntılı analizi için bkz. Ataman (1975) ve And (1976).

[19] Muzaffer Sözen, "Halk Rakslarından Halaylar", *Ülkü* 17, sayı 98, Nisan 1941, s. 112.

[20] Bkz. "Folklor Ekibimizin Ankara Seyahati", *Aksu*, cilt 5, sayı 50, Nisan 1948, s. 1. *Aksu*, silahlarla yapılan dramalaştırılmış dans gösterileri ile büyük beğeni toplayan bu gösteri üzerine Muzaffer Sarısözen'in yazdığı yorumu da yayımlamıştır. Bkz. Muzaffer Sarısözen, "Çandır Tüfekli Oyununa Dair!", *Aksu*, cilt 5, sayı 50, Nisan 1948, s. 2-4. Bu yazı, 14 Mart 1948 tarihli *Ulus* dergisinde yayımlanan makalenin ye-

Ankara'ya giden topluluklar başka özel günlerde de temsiller veriyordu. Ankara'yı ziyaret ettikleri dönemde, bu topluluklar sık sık üniversitelerden, fotoğraf sergisi açılışlarından ya da kıyafet balolarından da davet alıyordu.[21]

Halkevleri Bayramı deneyimine ilişkin olarak ortaya çıkan iki önemli mesele vardı. Öncelikle, her şehir, kendi yerel halk oyunları topluluğunu Ankara'ya halka açık bir gösteri için göndermeyi, kendi yerel imajlarını ulusal bir platformda sergileme fırsatı olarak görüyordu. Bu anlamda Halkevleri Bayramları, şehirlerin kendi yerelliklerini hangi sembollerle temsil edecekleri konusunda birbirlerini tartacakları bir pazar yeri işlevi gördü. Pek çok başka halk sanatının yanında halk oyunları da böyle bir sembol oluşturuyor ve bazı oyunlar belli şehirlerin temsil edilişinde ön plana çıkıyordu; örneğin Kılıç-Kalkan'ın Bursa'yla, Atabarı'nın Artvin'le, Madımağın Sivas'la ilişkilendirilmesi gibi. İkinci olarak, bu pazar yeri farklı yerelliklerden gelen oyunların birbirlerinden etkilenmeleri için benzersiz bir zemin sunuyordu. Bu, aslında her topluluğun "kendi" oyununu oynadığı, diğerlerini ise uygulamaksızın sadece "gördüğü" görsel ve biçimsel bir alışverişti. Yine de, bu haliyle bile böylesi bir görsel-biçimsel alışveriş, halk oyunlarına karşı farklı yaklaşımlar oluşturacak ve o günün mevcut repertuvarlarını değişime uğratacak bir deneyimdi. Ulusal platformda başarılı olabilmek için her topluluğun, hem kendilerinin nasıl karşılandığını değerlendirmek hem de diğer grupların nasıl karşılandığını öğrenmek için böyle bir görsel alışverişe ihtiyacı vardı. Bir oyunun izleyicileri cezbetmesi, oyunun temposu, dramatik anlatım tarzı ve kadın erkek birlikte oynamaya yatkın olup olmaması gibi birçok etkene bağlıydı. *Ülkü*'de yayımlanan bir

niden basımıdır.

[21] Bkz. Turgut Karatal, "Bursa Halkevinin Tahtakıran Sistemi Kılıç-Kalkan Cenk Oyunu Hakkında Bir Kaç Söz", *Uludağ*, sayı 63, 1944, s. 14; Nafi Atuf Kansu, "Halk Terbiyesi ve Halkevleri", *Ülkü*, cilt 17, sayı 97, Mart 1941, s. 3-6; "Halkevi Haberleri", *Fikirler*, sayı 165, 1936, s. 16

eleştiride, Cumhuriyet Halk Partisi'nin müfettişlerinden Kemal Güngör, Çorum ve Sivas'taki halay oyunlarından edindiği izlenimleri aktarıyordu (Güngör, 1941). Güngör, bu oyunlar arasında Çorum halayını "çok eski motifler"e sahip, İğdeli gelini "ihya edilmeye değer" olduğu için övüyor, Hürürnü oyununuysa "müstehcen figürler" içermesi nedeniyle "bozulmuş" bir oyun olduğu için onaylamıyordu. Sivas yöresi oyunu olan Abdurrahman Halayı'nı tasvir ederken, figürlerin sonunda bedenin sallanmasının "çok enteresan bir manzara sunduğunu" anlatıyordu.[22] Benzer şekilde, Sözen (1941) de aynı halayları *Ülkü* dergisinde yorumluyor, en sevdiği figürleri sıralıyordu:

> Yine her iki halayda da eller bırakıldıktan sonraki merdlik ve kahramanlık ifadesi taşıyan kısımlarındaki kolların ahenkli ve intizamlı hareketi oyunun manzarasını pek şirinleştiren zarif figürlerdendir... Yanlama kısmında eller bırakıldıktan sonraki beraber dönüşler ve bunu takib eden diz ve el vuruşlar, oyunun cazibesini kuvvetlendiren figürlerdendir.[23]

Sözen'in makalesi, okurları, halay oyunlarını takdir etmek için gereken çabayı göstermeye çağırıyordu:

> ... önceleri daima birbirine benzeyen hareketlerin tekrarı şeklinde gözüken bu oyunlar, dikkat edildikçe incelmeye başlar... dikkat edilmedikçe göze çarpmayan ince nüanslar bu kısmın ruhunu teşkil eder...[24]

Halkevlerindeki ilk gösterilerden itibaren, yerel oyun toplulukları izleyicilere hitap etmeye daima özen göstermiştir. Çoğu kez, Ankara'dan kendi bölgelerine döndüklerinde, katılımcılardan biri Halkevi dergisinde grubun izlenimlerini yazardı. Örneğin, *Uludağ*'da yayımlanan bir makalede,

[22] Bkz. Kemal Güngör, "Halk Raksları", *Ülkü*, cilt 17, sayı 100, Haziran 1941, s. 368-370.

[23] Muzaffer Sözen, "Halk Rakslarından Halaylar", *a.g.e.*, s. 115.

[24] Muzaffer Sözen, *a.g.e.*, s. 114.

Turgut Karatal (1944) Bursa Kılıç-Kalkan ekibinin 1942 yılında Ankara'da gerçekleştirilen Halkevi yıldönümünde izleyicileri nasıl etkilediğini şöyle anlatıyordu:

> Bunların oyuna başlamaları önce esaslı bir ilgi uyandırmadı, çünkü sıra Bursaya gelinceye kadar Kars-Erzurum-Sivas-Urfa-Kastamoni Halkevlerinin zengin mevcutlu milli oyun takımları hakikaten çok başarılı oyunları ile herkesin takdirini kazanmışlar ve sahneyi hakk■ ile doldurmuşlardı... fakat bir iki dönüşten ve çarpıştan sonra davetliler her an artan bir heyecanla kendilerini oyunun gidişine kaptırdılar. Artık susan kütle coşmuş boyuna alkışlıyor ve yaşa sesleri ile bir oğultu halinde birleşiyordu.[25]

Karatal, kendi Kılıç-Kalkan ekibinin gösterisi hakkında *Ülkü* dergisinde çıkan bir yazıdan da alıntı yapıyordu. Bu yazı da, belli bir oyun türünün, özellikle bazı yanlarının ön plana çıkarılması bakımından iyi bir örnek teşkil eder:

> Bursa Halkevi sporcuları, bu yüzlerce yıllık Türk sporunu bazı figürlerle zenginleştirmiş ve adeta modern bir raks haline getirmiştir. Kılıcın bir keman yayı gibi ses çıkardığını duyduk, kalkanın aynı zamanda bu oyuna bir melodi yarattığını gördük. Kılıç-Kalkan oyununun bütün varlığımızı terbiye eden bir spor olduğunu anladık. Ve anladık ki, zevkleriyle, incelikleriyle, güçleriyle belirli dünyanın yarısından fazlasına hükmeden atalarımızın yadigarı olan ve bir köşeye atılmış duran cevherleri ele alacak olursak, onların güneş gibi parlak ve hayat verici olduklarını göreceğiz.[26]

Halkevi dergilerinde, düzen ve incelik konuları gittikçe daha da önem kazanıyordu. Yerel oyuncuların karmaşadan ziyade düzen, aşırı heyecandan ziyade zarafet ve incelik sergilemesi çok önemliydi. Başka bir deyişle, temsili seyredilmeye değer hale getiren, dansçıların grup halinde sergiledikleri birlik ve uyumdu. *Aksu*'da (1948) yayımlanan

[25] Turgut Karatal, "Bursa Halkevinin Tahtakıran Sistemi Kılıç-Kalkan Cenk Oyunu Hakkında Bir Kaç Söz", *a.g.e.*, s. 11.

[26] Alıntı için bkz. Turgut Karatal, *a.g.e.*, s. 15

bir yazıda, Giresunlu dansçılar "Giresun'un gurur duyması gereken bir düzenlilik ve olgunluğa erişmeleri"nden dolayı övgü alıyordu.[27] *Ülkü*'de yayımlanan bir makalede Sözen (1941), birçok halk oyununu "on binlerce halk önünde büyük bir intizamla" oynayan Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerinden bahsediyordu.[28] Grup uyumu ve düzenlilik, halk oyunları derlemecileri ve araştırmacılar arasında da önem verilen bir konu oldu. Hüsnü Ortaç, saha çalışması raporunda Uludağlı bir halk sanatçısı olan Halil Bakış'ı istikrarlı icrasından dolayı "Halil Bakış dört türküsünü derleyip notaya geçirirken her dizeyi, ritmi veya ezgiyi değiştirmeksizin tekrarladı" şeklinde methediyordu.[29]

Halkevleri çevresinde gelişen düzen ve zarafet kaygısı, bir bakıma Tarcan'ın zeybek oyunlarını stilize etme yaklaşımına da benzerlik gösteriyordu. Tarcan da grup uyumu, senkronizasyon ve zarafet konularında aşırı derecede hassastı. Ancak Tarcan'ın odaklandığı nokta daha çok bireysel hareketlerdi. Halkevleri Bayramları hakkındaki yazılar ise daha çok grup koreografisinin nasıl olduğu konusuyla ilgiliydi. Tarcan, kendi "Tarcan zeybeği"nin bütün yurtta aynı şekilde oynanacağını hayal etmişti. Onun bu icat edilmiş geleneği ayakta kalamasa da, temelini attığı uyum, düzen ve incelik düşüncesinin daha geniş bir kitleye ulaşarak Halkevleri kutlamalarında belli bir yankı bulduğu söylenebilir.

1951'de Halkevleri kapatıldığında, yerel oyunların "zengin milli kültür"ün bir parçası olarak temsil edilmesi artık yerleşikleşmişti. Ankara ve İstanbul'da, en azından Cumhuriyet eliti arasında, kendisi oynamasa bile "halk oyunu oynama fikri"nden hoşlanan bir izleyici kitlesi oluşmuştu. Burada, yerel oyun geleneğinin katılımcı kentli bir etkinliğe dönüşmesi sürecinin üç safhasına dikkat çek-

[27] "Folklor Ekibimizin Ankara Seyahati", *a.g.e.*, s. 1.

[28] Muzaffer Sözen, "Halk Rakslarından Halaylar", *a.g.e.*, s. 112.

[29] Bkz. Hüsnü Ortaç, "Uludağ'da Halk Raksları", *Uludağ*, sayı 45-46, 1942, s. 27.

mek gerekir. Bu safhaların ilki Halkevleri deneyiminin bir uzantısı olarak, yılda bir kez ulusal bir platformda farklı yerel grupları bir araya getirme geleneğinin artık özel sektöre geçmesiydi. İkinci safhayı, kendi yerellikleriyle sınırlı kalmadan repertuvarlarını diğer yörelerin oyunları ile genişleten üniversite öğrencilerinin faaliyetleri oluşturuyordu. Üçüncü safha ise, kendi ekonomisiyle birlikte gelişen bir halk oyunları piyasasının oluşmasıydı. Bu safha, halk oyunlarının, yerel oyunlardan bazı unsurlar almakla birlikte, bunları yeni bir hareket sistemi içinde yeniden yorumladığı bir "üst-tür" olarak ortaya çıkması ve adına "folklor oynama" denen yeni bir hareket sistemine dönüşmesiydi.

HALKEVLERİ GELENEĞİNİN İZİNDE: ÖZEL HALK OYUNLARI GİRİŞİMLERİNİN ÖNCÜLERİ

Halkevlerinin kapanması, yılda bir düzenlenen halk oyunları şenliklerinin bir süre için kesintiye uğramasına neden oldu. Bu geleneği sürdürmeye yönelik ilk adım özel bir kurumdan, Yapı ve Kredi Bankası'ndan geldi. Banka, 1954'te bir halk oyunları yarışması düzenledi. Bunu, ertesi yıl "Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi" (THOYYT) adında bir vakfın kurulması izledi. Bu vakfın halk oyunlarına yaklaşımı, Halkevleri içinde oluşan gelenekten pek farklı değildi. Halkevleri Bayramlarında olduğu gibi, oyuncular yine kendi yörelerini ulusal bir platformda temsil etmek üzere bir büyük şehre, bu sefer İstanbul'a geliyordu, böylelikle Halkevleri Bayramlarının hatırası canlı tutuluyordu. THOYYT tüzüğünde, oyunların hareket kalıplarının, kostüm ve müziklerinin derlenmesinin ve bunların nota veya filmlerle belgelenmesinin amaçlandığı belirtiliyordu. THOYYT aynı zamanda, yarışmalarda, kurslarda, şenliklerde, kutlamalarda sergilenecek hareketleri ve giyilecek kostümleri stilize etmeyi, halk oyunu hocalarını eğitmeyi, folklorik baleyi desteklemeyi ve Türk halk oyunlarını yurtiçinde ve yurtdışında gerekti-

ği gibi tanıtmayı hedefliyordu.

THOYYT, daha önce derlenip sergilenmemiş oyunların araştırılması ve "ortaya çıkarılması" konusunda da önemli adımlar attı. Halkevleri Bayramları, farklı yerel oyunları bir "Türk halk oyunları" potpurisi içinde, tek bir program altında toplayarak bir "milli oyun repertuvarı"nın oluşturulmasını sağlamıştı. THOYYT ise benzer bir icra alanı açarak ve derlenen yeni oyunları da bunlara dahil ederek bu "milli repertuvarı" daha da yerleşik hale getirdi.[30] Bu yurtiçi tanıtımın yanında, 1950'de İtalya ve İspanya'ya, 1958'de Belçika'ya yapılan seyahatlerle halk oyunlarını "yurtdışı festivallerinde" sergileme geleneği de yavaş yavaş oluşmaya başlamıştı (Evliyaoğlu ve Baykurt, 1988). THOYYT tarafından düzenlenen şenlikler de altıncı yılından sonra uluslararası bir nitelik aldı.

Bu şenlikler, başka halk oyunları etkinliklerinin düzenlenmesinde ve yurdun çeşitli yerlerinde yeni halk oyunları topluluklarının kurulmasında örnek teşkil etmişti. Halkevleri geleneğine uyan THOYYT'nin "başarısı", Halil Bedii Yönetken tarafından bir makalede rakamlara dökülmüştü: İlk yedi şenlikte 48 farklı grup 45 yöreden yaklaşık 250 farklı halk oyunu sergilemişti. Yönetken, dansların yaklaşık %12,5'inin sadece kadınlar, %25'inin karma gruplar, %62,5'inin ise sadece erkekler tarafından sahnelendiğini de belirtiyordu (Yönetken, 1964-5). 1959 yılındaki şenlikten itibaren, bazı oyunlar, sahnelenmesi uzun provalar gerektiren bir düğün ya da köy toplantısı gibi dramatik bir yapı dahilinde sergilenmeye başlamıştı. THOYYT, ayrıca özgün oyunları derlemek ve gün ışığına çıkarmak üzere yurdun çeşitli yerlerine halk oyunları uzmanı gönderiyordu.[31]

Bu şekilde THOYYT, kökeni Halkevlerinde yatan bir geleneği, gösteri çerçevesini Ankara'dan İstanbul'a kay-

[30] Bkz. Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi Senedi, İstanbul, 1955.

[31] Bu gibi halk oyunlarının listesi için bkz. Yönetken (1964-5), s. 7.

dırarak, ancak yerel oyun geleneklerinin birbirleriyle hareket sistemleri olarak kaynaşması için yeni bir alan sunamadan sürdürmüş oldu. Halkevleri deneyimine çok benzer bir şekilde, Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi mevcut oyun geleneklerinin yalnızca "görsel alışverişi" için bir fırsat oluşturuyordu.[32] 1941'de, Gazi Eğitim Enstitüsü öğrencilerinin kendi yörelerine ait olmayan oyunları da sahneledikleri stadyum gösterisi haricinde, halk oyunları genellikle yetişkin oyuncuların kendi memleketlerinin oyunlarını İstanbul ya da Ankara'da sergiledikleri, "yerel" kimlikleriyle tanımlanmış girişimler olarak kaldı.

YEREL SINIRLARIN AŞILMASI: HALK OYUNLARININ POPÜLERLEŞMESİNDE ÜNİVERSİTE ÖĞRENCİLERİNİN ROLÜ

Halk oyunlarının kentlerde yaygınlaşması esasen 1950'lerden itibaren okul kolları ve öğrenci dernekleri kurarak kendi gösterilerini düzenlemeye başlayan öğrencilerle başladı. Bu öğrenciler, Cumhuriyet kurumları içinde yaratılan, başta "gençlik" kavramı olmak üzere pek çok yeni geleneğin içine doğmuş, memleketlerinde Halkevi veya okul etkinliklerine katılmaya alışık olan yeni bir grup oluşturuyordu. Çoğu, büyük şehirlere taşınırken, memleketlerinin oyunlarına ait bilgiyi de beraberlerinde getirmişti. Türkiye Milli Talebe Federasyonu, Türk Halk Oyunları Federasyonu, Türk Devrim Ocakları, İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği ve Milli Türk Talebe Birliği gibi öğrenci örgütleri, halk oyunları toplulukları kurarak, 1950'lerden başlayarak 1960'lar boyunca halka açık gösteri ve turnelerin

[32] Ali Çavaz bu ilk yerel halk oyunu topluluklarının birbirleri üzerinde de belli etkileri olduğunu belirtmektedir. Çavaz'a göre, Antep yöresinin "Meryem" oyunu bir Kars oyunu olan "Kıskanç"tan esinlenmiştir. Oyunun özgün adımları korunarak 1965'te Oktay Güzelbey tarafından yeniden düzenlenmiştir (özel görüşme, 11 Ağustos 1992, İstanbul).

yanında saha araştırmalarına da giriştiler. Halen İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda Halk Oyunları hocası olan Fikret Değerli'nin öyküsü bu deneyime iyi bir örnek teşkil eder. Değerli, 1950'lerin başlarında İstanbul'a geldiğinde, 1940'ların sonlarından itibaren düğünlerde ve Van Lisesi'ndeki geleneksel temsillerde öğrendiği Van halk oyunlarını icra edebiliyordu. Önce 1954'te İstanbul'da halk oyunları sahneleyen Güzel Sanatlar Akademisi öğrencilerine katıldı. 1955'te, hepsi Van kökenli olan bir grup öğrenciyle birlikte Türkiye Milli Talebe Federasyonu'na katıldı. Değerli'nin anlattığına göre, bu grubun kurulması kolay olmamıştı; diğer öğrencileri halk oyunlarına girmeye ancak uzun tartışmalardan sonra ikna edebilmişti.[33]

Öğrenci yurtlarının o yıllardaki yapılanması, öğrencilerin halk oyunları için bir iletişim ağı oluşturmalarını kolaylaştırıyordu. 1960'larda İstanbul'da öğrenci olan Oktay Cengizay büyük şehirlerdeki yurt hayatının, üniversite öğrencilerini halk oyunları etkinliklerine katılmaya özendirme konusunda önemli bir etken olduğunu belirtiyor. Yurtların, Erzurumlular Yurdu veya Sivaslılar Yurdu gibi memleketlere göre düzenlenmesi, halk oyunlarını örgütleyen lider konumdaki öğrencilerin farklı yörelerden gelen diğer öğrencileri tespit ve ikna etmelerini kolaylaştırıyordu. Halk oyunları faaliyetleri, kuşkusuz, aynı yöreden gelenler arasında bir dayanışma işlevi de görüyor ve öğrenciler için yerelliklerinin bu yeni kent ortamında takdirle karşılanmasını sağlayarak gurur kaynağı oluyordu.

Üniversite öğrencilerinin halk oyunları faaliyetlerinde vurgulanması gereken çok önemli ve farklı bir özellik vardı. Öğrenciler tarafından düzenlenen halk oyunları etkinliklerinde ilk kez, öğrenciler yalnızca kendi memleketlerinin oyunlarını sergilemeyi bırakıp, başka yerel oyunları da sahnelediler. Sıkı memleket bağlarını hâlâ korusalar bile, öğrencilerin çoğu diğer oyunları öğrenirken aynı zamanda halk oyunları repertuvarlarını da "milli bir repertuvar"

[33] Fikret Değerli ile özel görüşme, 15 Temmuz 1992.

şeklinde genişletiyorlardı. Aslında, başka yörelerin oyunlarını öğrenmek ve oynamak yepyeni bir deneyimdi; Halkevleri ve Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi örneklerinde olduğu gibi farklı oyun gelenekleri arasında bir görsel alışveriş sağlamakla kalmıyor, değişik hareket sistemlerinin karşılıklı olarak denenip tanınmasını ve içselleştirilmesini de sağlıyordu. Düzenledikleri şenlikler ve gösteriler, öğrenci örgütleri ile Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi arasındaki farkı daha da belirgin hale getirmişti. Tesisin düzenlediği yıllık şenliklere katılan yerel ekipler, kendi oyun geleneklerinin özgünlüğünün bilincinde olan daha yaşlı oyunculardan oluşuyordu. Öğrenciler ise sadece daha genç değil, aynı zamanda öğrendikleri oyunların çeşitliliğini yerli ve yabancı izleyicilere sunmaya daha hevesliydi.

Üniversite öğrencileri, halk oyunlarını birçok farklı ortamda sergileyebiliyordu. Öncelikle yıl sonu temsilleri veriyor, ayrıca yurt genelinde turneye çıkarak özel günlerde gösteriler sunuyorlardı. Bazı öğrenciler için halk oyunlarını iyi bilmek, aynı zamanda bir kazanç kapısını da aralıyordu. Bunların pek çoğu, ilkokullarda, liselerde, hatta 1963'te tekrar açılan Halkevlerinde bağımsız olarak ders vermeye başladılar.[34] Yine de, halk oyunlarının daha popüler bir düzleme taşıyan en etkili gösteri biçimi yarışmalar oldu. Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi'nin 1954'te düzenlediği ilk yarışmayı örnek alan Milli Talebe Federasyonu, her yıl düzenlenen Uluslararası Kültür Şenliği kapsamında gerçekleştirilen halk oyunları etkinliklerini 1965'te yarışmaya dönüştürdü.[35] Ardından başka yarışmalar da geldi; bunların arasında Türk Ticaret

[34] Bkz. Toplum Kalkınması Hamlemizde Halkevleri Semineri, Halkevleri Genel Merkezi, (1966), s. 111-12

[35] Uluslararası halk oyunları yarışmasının jüri listesi bu etkinliğin popülerliği hakkında bir fikir verecektir: Yaşar Kemal, Selmi Andak, Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nurullah Berk, Nida Tüfekçi, Ruhi Su, Fazıl Hüsnü Dağlarca ve Fikret Otyam.

Bankası'nın 1967 ile 1970 yılları arasında düzenlediği ilkokul düzeyindeki yarışmalar ve 1970'te *Milliyet* gazetesinin başlattığı ünlü *Milliyet* yarışmaları da bulunuyordu. Bu yarışmalar, öğrenci dernekleri tarafından düzenlenmemekle birlikte, öğrenciler hem hoca hem de izleyici olarak yarışmalara katıldı. Yarışmalar, şenlikler ve yabancı ülkelere düzenlenen seyahatlerle birlikte, 1950'ler ve 1960'lar boyunca hareketli bir halk oyunları pazarının gelişmesi sağlanmıştı. Üniversite öğrencileri, 1950'den itibaren halk oyunları repertuvarlarını genişleterek ve bunları çeşitli kentli izleyici kesimlerine aktararak bu pazarın oluşmasında önemli bir rol oynamıştı. Onların halk oyunlarıyla kurdukları ilişki, yerel grupların kendi oyunlarını sergiledikleri sunum biçiminden tamamen farklıydı. Bu fark, yerel oyunların farklı yerlerden gelen oyuncular tarafından sunulmasına geçişin dönüm noktasını oluşturdu.

HALK OYUNLARI PİYASASININ YÜKSELİŞİ: OKULLAR VE HALK OYUNLARI DERNEKLERİ

Üniversite öğrencilerinin ilkokul ve liselerde kol faaliyetleri olarak başlattıkları halk oyunları çalışmaları zamanla çok daha büyük bir piyasaya dönüştü. 1960'lardan itibaren gelişmeye başlayan bu piyasa, hoca, müzisyen, kostümcü, jüri üyesi, oyuncu, idareci ve izleyici gibi birçok aktörü içine alıyordu. 1970'lerde büyük şehirlerde kurulan folklor derneklerindeki artışla bu piyasa daha da sağlamlaştı. Okullar ve folklor dernekleri genellikle aynı müzisyenleri ve hocaları istihdam ediyor, dolayısıyla da çok benzer dans repertuvarlarını kullanıyorlardı.

Okulların halk oyunları ile ilgilenmelerinin farklı nedenleri vardı. Öğretmenler ve idareciler için bu, milli eğitim bürokrasisi içinde performanslarını sergileyebilecekleri bir etkinlikti. Bu nedenle de çoğunlukla öğrencilerin yarışmalara katılmalarına ve yurtdışına gezi düzenlemelerine yardım ediyorlardı. Fakat halk oyunları, aynı zamanda, okul

camiasını canlandıran müfredat dışı bir "sosyal faaliyet"ti. Velilerle işbirliği yapmak, sosyal ilişkiler kurmak ve onları bir araya getirmek için belli bir alan açıyordu. Okullar kendi şehirlerinin yerel oyunlarına da özel bir ilgiyle yaklaştılar. Bu bağlamda, pek çok okulun öğretmeni ve müdürü, "yeni" halk oyunları derlemelerine öncülük etti. Bolu ve Afyon-Dinar yöresi oyunları, bu duruma örnek gösterilebilir. 1967'de Bolu'da, Milli Eğitim Bakanlığı'nın bölge görevlilerinden Avni Memikoğlu, öğretmen Oktay Cengizay'dan yöredeki oyunları araştırmasını istemişti. Kendisine bir resmî cip tahsis ederek araştırması sırasında ona eşlik etmek üzere bir ilkokul müfettişiyle bir bayan öğretmeni de görevlendirmişti. İzmir'deki Fatih Koleji'nin kalacak yer sağladığı yerel oyuncu Fahrettin Şener, sonraki yıllarda oldukça yaygınlaşacak Afyon-Dinar yöresi zeybek oyunlarının derlenmesine önayak olmuştu.

Okulların halk oyunlarına ilgisinin artmasında *Milliyet* gazetesinin halk oyunları yarışmalarının büyük rolü olmuştur. *Milliyet* gazetesi 1970 yılında ülke genelinde oldukça kapsamlı bir halk oyunları yarışması başlatmıştı. Yarışma bağlamında yeni oyunların derlenmesini ve bunların büyük şehirlerde sunulmasını teşvik etmek amacıyla özel bir araştırma ödülü veriliyordu. Pek çok lise, *Milliyet* yarışmalarına kendi yörelerinden derlenen yeni oyunlarla katılıyordu. Önceleri on bir şehirde gerçekleştirilen *Milliyet* yarışmaları, yerel liseleri kendi yörelerinin yeni derlenen oyunlarını sahnelemeye teşvik ediyordu.[36] 1977'den itibaren Gençlik ve Spor Bakanlığı da yarışmalar düzenlemeye başladı. Kamu eğitiminin her seviyesine ulaşan bu yarışmalar, sadece liselere değil, ilkokul, üniversite, halk eğitim merkezleri ve yeni kurulan folklor derneklerine de hitap ediyordu (Tan, 1988).[37]

[36] Birkaç istisna dışında bu şehirler şöyleydi: Edirne, İzmir, Afyon, Isparta/Kayseri, Gaziantep, Adana, Malatya, Diyarbakır, Bursa ve İstanbul (Uzman Sağlık ile özel görüşme, 11 Ağustos 1992, İstanbul).

[37] Gençlik ve Spor Bakanlığı 1983 yılında Milli Eğitim Bakanlığı ile bir-

1984 Milliyet

Türkiye Liselerarası Müzik ve Halk Oyunları Yarışması



Hafif Müzik Yarışması Koşulları

A — EN BAŞARILI SOLİST

B — EN BAŞARILI ORKESTRA

C — EN BAŞARILI ŞOV

YARIŞMAYA KATILMAK İÇİN

BAŞVURU YERLERİ:

YARIŞMA MERKEZLERİ

5 MART CUMARTESİ	İZMİR ELEMESİ	Atatürk Spor Salonu
7 MART ÇARŞAMBA	ADANA ELEMESİ	Atatürk Spor Salonu
8 MART PERŞEMBE	ADANA ELEMESİ	Atatürk Spor Salonu
10 MART CUMARTESİ	ANKARA ELEMESİ	Gazi Eğitim Fakültesi Spor Salonu
11 MART PAZAR	ANKARA ELEMESİ	Gazi Eğitim Fakültesi Spor Salonu
12 NİSAN PERŞEMBE	İSTANBUL ELEMESİ	Opera ve Sergi Sarayı
13 NİSAN CUMA	İSTANBUL ELEMESİ	Opera ve Sergi Sarayı
14 NİSAN CUMARTESİ	İSTANBUL ELEMESİ	Opera ve Sergi Sarayı
15 NİSAN PAZAR	İSTANBUL ELEMESİ	Opera ve Sergi Sarayı
5 MAYIS CUMARTESİ	TÜRKİYE FİNALİ	Opera ve Sergi Sarayı

Halk Oyunları ve Halk Müziği Genel Koşulları



Halk Oyunları Yarışması Koşulları



Halk Müziği Yarışması Koşulları



Milliyet, 14.01.1984.

1970'lerde yarışmaların artması, folklorda yeni bir kurumsallaşmayı da beraberinde getirdi. "Folklor dernekleri" adı verilen bağımsız ve özel halk oyunları derneklerinin sayısı hızla artmaya başladı.[38] Dernekler, isimlerinde "folklor" terimini kullanmalarına rağmen, halk oyunundan başka herhangi bir folklor türüyle ilgilendikleri de söylenemezdi. Bu dernekler genellikle, halk oyunları yoluyla yeni bir sosyal ortam bulmak, kendisiyle benzer kökenden gelen bir kentsel cemaatle bağlantı kurmak isteyen genç insanların ilgisini çekiyordu. Bu gençler, küçük bir üyelik aidatı karşılığında, aileleri ve devlet nezdinde meşru görülen bir fiziksel etkinliğe, arkadaşlara, şenliklere ve yurtdışı gezilerine erişim sağlıyordu. Bazıları, bu dernekler sayesinde başka türlü kolay ulaşamayacakları iş fırsatlarına kavuşuyor ya da dernek saymanı, sahne yöneticisi ve hatta belli bir yörenin hocası olabiliyordu. Dernekler, yüzlerce oyuncudan oluşan varlıklarını zaman zaman nakde de dönüştürebiliyor, bazı profesyonel gösterilerde üyelerinin amatör olarak oynamalarını istiyor ya da yurtdışındaki halk oyunları festivallerini "Avrupa gezisi" olarak pazarlayabiliyordu. Bunlardan bazıları, ucuza mal edilen otobüs yolculukları, ortaklaşa yenen yemekler ve ücretsiz amatör oyuncular ile maliyetleri asgariye çekip, üyelerinden topladıkları cüzi aidattan veya festivallerin organizasyon komitelerinin verdiği ödeneklerden kâr bile sağlayabiliyorlardı.

Bu derneklerin belki de en büyük faydası muhafazakâr kökenden gelen genç insanlara kent ortamında bir sosyalleşme alanı açmış olmasıdır. Bunlar, hafta sonu çalışmalarıyla, genç kız ve erkek oyuncuları, düzenlenmiş bir

leşti ve bundan sonra halk oyunu yarışmaları Milli Eğitim, Gençlik ve Spor Bakanlığı tarafından düzenlendi (Tan, 1988). 1990'larda Bakanlık yeniden ikiye bölündü, her iki bölüm de kendi halk oyunu yarışmalarını düzenler oldu.

[38] Bu derneklerin listesi için bkz. Tan (1988), s. 32-6. Bunların işleyişi hakkında daha ayrıntılı analizler için bkz. Öztürkmen (1989), s. 31-51; Özalgan (1984), s. 115-42; BÛFK-EÇY (1987).



Milliyet Yarışmaları, Spor Sergi Sarayı önü, İstanbul 1971 (Arzu Öztürkmen arşivi).



faaliyet çerçevesinde ve belli bir meşruiyet alanı içinde bir araya getirebiliyordu. Muhafazakâr aileler, halk oyunlarını diğer sosyal etkinliklere kıyasla daha kabul edilebilir buluyordu. Çok geçmeden ebeveynler ve aile fertleri, halk oyunları etkinliklerinin en istikrarlı izleyicileri olmuştu. Burada, 1970'lerin siyasi gençlik örgütleriyle kıyaslandığında, halk oyunlarının bir gençlik faaliyeti olarak daha masum görüldüğünü de hatırlamak gerekir. 1970'lerin sonlarına doğru gençlik faaliyetleri yakından takibe alınırken, hatta yasaklanırken, devlet, folklor derneklerini daha kolay kontrol edebiliyordu ve hatta yarışmalar düzenlenmesinde öncü bir rol üstleniyordu. Bunun nedeni kısmen, çoğu derneğin, öğrenciler veya gençler tarafından değil, devlet yetkililerine yakın girişimciler tarafından idare ediliyor olmasıydı. Oyuncular açısından ise dernekler, aylar süren provalar sonucu kızlı erkekli aynı sahneyi paylaşma ve birlikte "Avrupa'ya" gitme deneyimine kapı açan önemli bir zemin oluşturuyordu. Gençler için halk oyunları, ilk kez sahne deneyimiyle tanışma fırsatı yaratması bakımından da belli bir çekiciliğe sahipti. Hareketlerin bale ve benzeri dans biçimlerine göre daha kolay yapılabilen, tanıdık ritmlerle icra edilen basit figürler olması ve provalarda günlük giysilerin kullanılması, derneklere katılmak isteyenleri cesaretlendiriyordu.

1970'lerde bir okul veya dernekte halk oyunları faaliyetlerine katılan oyuncular, oldukça yerleşik hale gelmiş bir repertuvarla karşılaşıyordu. Bu repertuvarın esasen iki katmanı vardı. Bunlardan ilki, ağırlıklı olarak Halkevleri döneminde oluşmuş ve genel itibariyle Halkevleri ve Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi tarafından düzenlenen şenliklerde özellikle İstanbul ve Ankara'da bulunan Cumhuriyet eliti tarafından geniş kabul görmüş yerel oyunları içeriyordu. Bu oyunların bazıları günümüz halk oyunları piyasasında da yer almaktadır (örneğin Gaziantep, Kırklareli, Silifke, Erzurum veya Trabzon oyunları gibi). Daha önceki şenliklerde sıklıkla sahnelenen Çorum, Konya ve Artvin oyunlarının bir kısmı gibi bazı oyunlar ise

zaman içinde repertuvarın dışında kaldılar.[39]

İkinci katman ise yeniydi ve 1970'lerden sonra genişleyen halk oyunları piyasasında, öğretmen ve idarecilerin repertuvarlarını çeşitlendirerek ya da farklı stil ve sahneleme teknikleri kullanarak farklılaşmaya çalıştıkları bir dönemde derlenen oyunları içeriyordu. Görsel olarak daha çarpıcı olan oyunlar için artan yeni talep zamanla bu ana repertuvara eklemlendi. 1970'lerde Diyarbakır oyunları, 1980'lerde Afyon-Dinar ve Bolu oyunları en gözde oyunlar haline geldi. Bu noktada devreye giren "sahne düzeni"ne artan ilgi, sahnede daha dinamik bir sunumu gündeme getirdi. Öğretmenler ve idareciler gibi izleyiciler de belli oyunlara özellikle ilgi gösteriyordu. Ne var ki izleyici kitlesi zaman içinde değişti. Devlet memurları, bürokratlar, aydınlar ve müfettişlerin 1930'larda ve 1940'larda halk oyunlarına yaklaşımları doğal olarak milliyetçi bir gündem içinde gelişmişti. Burada "iyi halk oyunu" kavramı Cumhuriyetin yeni imajını yansıtacak şekilde yerel kostümlerin, kadınlı erkekli bir icrayla sergilenmesi olarak algılanıyordu. 1950'lerden itibaren oluşmaya başlayan izleyici kitlesi, yalnızca Anadolu kökenli öğrencileri değil, aynı zamanda geleneksel kültürlerinin hatırasını halen taşıyan, kırsal kesimden kente yeni göçmüş kesimi de kapsıyordu. 1970'lerde, halk oyunları gösterileri artık kent ortamının yeni bir eğlence biçimi olmuştu. Bir zamanlar, Zeybek ve Kılıç-Kalkan örneklerinde olduğu gibi, her oyun için milli bir değer bulmaya veya icat etmeye çalışılırdı. Ne var ki 1970'lerde halk oyunu olgusu, bir bütün olarak daha ziyade de tarihsel gelişimi itibariyle ulusal bir niteliği olan sanatsal bir etkinlik olarak görüldü. 1930'ların ve 1940'ların izleyici kitlesini oluşturan bürokrat ve idarecilerin aksine, 1970'lerin kentli izleyicisi halk oyun-

[39] Eski halk oyunu programlannda "Polka", "Kurt Barı", "Kama Oyunu", "Kapanı", "Berta" ve "Sıksaray Horonu" gibi birçok Artvin oyununa rastlanıyordu; fakat bu oyunların hiçbiri 1970'lerin geleneksel Artvin oyunları repertuvarına girememişti. Ülgen (1944); Demirsipahi (1975).

larını milli bir sembol olmaktan ziyade yeni girdikleri kent ortamının tüketim ve zevk için sunduğu bir eğlence biçimi olarak gördü. Bu nedenle de oyunların nasıl sahnelendiği, onlar için daha belirleyici bir beğeni kriteri haline geldi. Hızlı ayak hareketleri, kulağa hoş gelen ezgi ve ritimler, tanıdık dramatik öğeler ve oyuncu sayısının çokluğu bu beğeni kriterlerinin temelini oluşturuyordu.

YENİ BİR HAREKET SİSTEMİNİN DOĞUŞU: FOLKLOR OYNAMA

1970'lere gelindiğinde, dernek ve okullarda Türk halk oyunları repertuvarları yerleşik bir hale gelmişti. Bu yeni gelenek kapsamında hemen her topluluğun repertuvarında Artvin, Diyarbakır, Edirne/Kırklareli, Silifke, Erzurum, Elazığ, Kars, Adıyaman, Gaziantep, Siirt ve Bitlis yörelerinin oyunlarından bir seçki yer alıyordu. Zaman zaman yeni derlemeler de ortaya çıkıyor ve bu repertuvara ekleniyordu. Bu bağlamda, okul ve derneklerin faaliyetlerine katılan oyuncular, Türkiye'nin değişik yörelerinden pek çok farklı oyunla karşılaşıyorlardı. Birçoğu oynadığı oyunun kökeni olan kültüre aşina değildi. 1950'lerin ve 1960'ların öğrenci-oyuncularının aksine, bu yeni oyuncular, kırsal bölgelerden şehre göçen ilk neslin çocukları olarak doğmuş ve büyümüşlerdi. Onlar oyunları, dernek ya da okullarda, aynı anda pek çok yörenin oyununu öğretebilen hocalardan öğreniyorlardı. Bu hocalar, yeni oluşan halk oyunu piyasasının taleplerinin baskısı altındaydı. İzleyicileri, okul idarecilerini, dernek yöneticilerini ve jürileri etkilemek için yeni buluşların peşindeydiler. Keşfedilmemiş oyunları gün ışığına çıkarma dönemi, birkaç istisna dışında (Bolu veya Afyon-Dinar oyunlarında olduğu gibi) geride kalmıştı. Artık tek yol, var olan repertuvar içinde farklılık yaratarak izleyicileri etkilemek ve oyunları daha seyirlik bir hale getirmekti. Oyunların adımlarını değiştirmek neredeyse bir tabu olarak görüldüğünden, sah-



Yeni Nesil 2000 İlköğretim Okulu yılsonu gösterisi, 2005 (Arzu Öztürkmen arşivi).

neleme tekniklerindeki yenilik imkânı oldukça kısıtlıydı. Bu noktada, "sahne düzenlemesi", halk oyunlarını daha seyirlik kılmanın bir yolu olarak gündeme geldi. Halk oyunlarında sahne düzeni uygulaması etkisini iki koldan gösteriyordu: Öncelikle oyuncuların bir ekip olarak nasıl hareket edeceklerini düzenliyor, ikinci olarak da her bir oyuncunun temel adımlarını ve kol hareketlerini bu düzene uydurmaları bağlamında etkili oluyordu.

Dolayısıyla, sahne düzenlemesi, mevcut halk oyunu pratiğine yeni bir soluk getirmenin en iyi yöntemi olarak öne çıktı. Hocalara ve oyunculara eski hareketleri değiştirmeksizin yenilik yapma kapısını açtı. Yine de, oyuna dinamik bir nitelik katılsa da, sahne düzeninde de yaratıcılık kısıtlıydı; sonuçta, bir ekibin sahnede oluşturabileceği şekil sayısının bir sınırı vardı. Her yeni düzenlemede sahne üzerinde oluşturulacak olan geometrik şekiller yine daire, üçgen, çapraz veya kavisli formlardı. Sahne düzenlemesi, halk oyunu gösterilerini aynı zamanda kapalı bir salonda icra edilebilen popüler bir sanat ve eğlence biçimine dönüştürüyordu. 1975'te Devlet Halk Dansları

Topluluğu'nun kurulması, zaten yerleşik bir hale gelmiş ve sınıflanmış olan halk oyunları repertuvarını iyiden iyiye meşrulaştırdı. Devlet tarafından desteklenen topluluğun TRT'de sık sık yayınlanan programları dernek ve okullar üzerinde "sahne düzenine" geçişte kuvvetli bir etkisi oldu.

1970'ler ile 1980'ler arasındaki on yıllık sahne düzeni uygulamasının ardından, halk oyunları çevreleri, sahne düzenlemesinin aslında oyunların adımlarını değiştirdiğini ve farklı oyun türleri için aynı geometrik şekillerin kullanılmasının bu oyunların zaman içinde birbirine benzemesine yol açtığını fark ettiler. 1980'lerde –ister dernekler ister okullar tarafından düzenlenmiş olsun– gösterilerden sonra izleyicilerin akıllarında kalan, belli bir oyunun kendine özgü hareket sistemi veya ritmi değil, parlak renkli kostümlerin ve değişip duran bir sürü şeklin bulanık bir imgesi oluyordu. Oyuncular açısından, sahne düzeni akışını ezberlemek, temel hareketlerin doğru yapılmasından daha öncelikli bir konuma gelir olmuştu. Hocalar, belli bir figürün doğru yapılmamasına göz yumabiliyor, ancak önceden belirlenmiş sahne düzeninde doğru zamanda doğru yere hareket edilmemesini, dolayısıyla gösteri bütününü etkilemesini kabul etmiyorlardı.

Pek çok farklı oyunu aynı bağlamda birbiri ardı sıra öğrenen oyuncular, zamanla figür dağarcığı konusunda karma bir anlayış geliştirdiler. Bu çerçevede, 1970'lerde Türkiye'deki kentli oyuncular dernek, okul ya da diğer kurumlarda kendilerine öğretilen her oyundan, Adrienne Kaeppler'in terminolojisini kullanacak olursak, birçok "kinem" (*kineme*), "morfokin" (*morphokine*) ve "motif" (*motif*) öğrendiler.[40] Yıl boyu süren provalarda dernek ve okullar büyük ölçüde sosyal çevre işlevi gördüğü için oyuncuların çoğu hangi yörenin oyunlarını oynadıklarına ve hareketlerin aslında ne anlama geldiğine dikkat etmiyordu. Bir arkadaşlarının yanında oynayıp oynamadıkları, sahne düzenlemesinin kendilerine kaç kez en öne çıkma olanağı

[40] Terimlerin anlamı için bkz. bu kitapta s. 65, dipnot 12.



İzmir dernekler arası yarışma, 1992 (Arzu Öztürkmen arşivi).



sağladığı ya da gösteri sırasında kendilerini kimin izleyeceği, muhtemelen onları daha çok ilgilendiriyordu. Farklı oyunlardan gelen hareketler bütününü tek bir kültürel biçim olarak, "*folklor oynama*" şeklinde benimsiyor ve hareketleri, oyunun kültürel bağlamında değil kendi toplumsal bağlamlarında anlamlandırıyorlardı. Kaeppler'in terminolojisini kullanacak olursak, "morfokin" olarak tanımlanan "anlamlı hareket" kavramı, yerel bir oyunu kendi yöresinde oynayan yerli oyuncu ile aynı yörenin oyununu kent ortamında öğrenip oynayan oyuncu için aynı şeyi ifade etmiyordu. Kentli oyuncular birden fazla yörenin oyununa aşinalık kazanmışlardı; "kinetik dağarcıkları" Kırklareli oyunlarından Artvin oyunlarına kadar uzanıyordu. Buna ek olarak, sahne düzenine verilen önemin artmasıyla, çeşitli "morfokin"ler ve "motif"ler arasındaki ince farkların algılanması da güçleşmişti. Yine de oyuncular, zaman içinde farklı "motif"lere veya oyunlara ait bazı "morfokin"leri genel bir "folklor oynama" kültürü içinde ön plana çıkarabiliyor, hatta isimlendirebiliyorlardı. Bu tür "morfokin"ler arasında "çift sağ sol", "çapraz", "çökme", "omuz titretme" gibi, söylendiğinde oyunculara anlamlı gelen hareketler bulunuyor ve bu hareketlerden oluşan referans sistemi bütün yerel oyunların hareketlerini kapsıyordu. "Hâkim morfokin"ler olarak tanımlayabileceğimiz bu hareketler, farklı yörelerin oyunlarında yer alabiliyordu; yani oyuncular, "çapraz" diye adlandırdıkları bir "hâkim morfokin"i hem Kırklareli hem Siirt oyunlarında kullanabiliyordu. Bu oyuncular için "çapraz" kavramı, farklı oyunları peşpeşe öğrendikleri "folklor oynama" sistemi içinde hareketler arası geçişleri, belli "motif"lerin başlangıcını hatırlatan bir işaret işlevi görüyordu. Bu öğrenme süreci içinde yerel oyunların kendilerine özgü yanları, oyuncular açısından belirginliğini giderek yitiriyordu.

Özetle söylemek gerekirse, Türkiye'de oyuncuların halk oyunları hareketleriyle kurdukları ilişki göz önüne alındığında, kentlerde halk oyunları repertuvarı içinde yer alan pek çok oyunun, birbiriyle etkileşim içine girerek



Kütahya Üniversitelerarası Halk oyunları Yarışması, 1987 (Arzu Öztürkmen arşivi).

benzer bir form aldığı "*folklor oynama*" adı verilen yeni bir hareket sistemine dönüştüğü görülür. Bu kültürel formun oluşumu tamamen ulus-devlet döneminde gelişmiştir; diğer bir deyişle bu yeni kültürel form, doğası itibariyle "milli"dir. Bu anlamda, Türk halk oyunları deneyimi, "milli"lik kavramına, Cumhuriyet'in ilk yıllarında aldığı romantik milliyetçi tanımından farklı yeni bir anlam getirir. 1970-1980 arasında yerleşikleşen halk oyunları repertuvarının "milli"likle ilgisi, uluslaşma süreci içinde ortaya çıkan dinamiklerden doğmuş olmasından gelir. Diğer bir deyişle, 1970'lerde Türkiye'de kent ortamında gelişen halk oyunları deneyimi, "Tarcan zeybeği" gibi milli olduğu için desteklenen ve "hayal edilen" halk oyunu türlerinin aksine, doğası itibariyle "milli" olma özelliğini taşır.

MÂNÂNIN BİNBİR HALİ: TÜRKİYE'DE HALK OYUNLARI GELENEĞİNİN YAPISAL ANALİZİ

Şehirliye, "dışarlıklıya", "otantik olmayana" odaklanan pek çok halkbilimci ve antropolog, modernliğin karmaşık yapısı karşısında şaşkınlığa kapılmıştır. Claude Levi-Strauss, 1960'ların sonunda modernliğin etnografisinin yapılamayacağını öne sürüyordu: Modern toplum fazlasıyla karmaşıktı, tarihsel süreç içinde yapısını darmadağın etmişti. Ne kadar ararsak arayalım, modern toplumdaki ilişkilerin ardında tutarlı bir sistem bulmamız mümkün değildi. Dean MacCannel ise, bu alanda bir dönüm noktası olan, girişinde Lévy-Strauss'un bu sözlerine yer verdiği kitabı *The Tourist*'te turizmi yapısal olarak analiz etmeyi nasıl başardığını ayrıntılarıyla anlatır.

MacCannel sahada kaydettiği notları analiz ederken, olgulara en iyi oturan mevcut kuramın kökeninin yapısal antropolojiye dayandığını fark etmişti. Elindeki veriler turistik atraksiyonların insanı doğrudan modern "hayat felsefesi" bilincine götüren, belli bir plana dayanmayan yapısal bir tipoloji oluşturduğunu gösteriyordu.

Modernite, tıpkı Lévy-Strauss'a olduğu gibi herkese ilk başta insanı yabancılaştıran, savurgan, şiddet barındıran, yüzeysel, plansız, kararsız ve otantik olmayan düzensiz parçalardan oluşmuş bir şey gibi görünür. Ne var ki başka bir açıdan bakıldığında bu görüntü neredeyse bir maske gibi kalır, zira bu dağınık dış kabuğun altında modern toplum kendini tüm dünyaya yaymak gibi kesin bir kararlılığa sahiptir... Modern insan sahiciliğin ve otantikliğin başka yerde olduğunu düşünür: Tarihin başka dönemlerinde, başka kültürlerde, daha saf, basit yaşam

biçimlerinde... [MacCannel 1976: 2-3].

Kitabının modern toplumun yapısal analizine bir giriş olmasını umut eden MacCannel, "turist ile modern toplumun yapısal analizini yapmaya *çalışmadığını*", analizin ona "kendi kendini dayattığını" vurgular [MacCannel 1976: 2].

Halk oyunlarının sahneye taşınması pratiği, MacCannel'in modern insan ve modernlik hakkındaki görüşleriyle uyumludur.[1] Bu pratik, eski dönemlerin ve kıyafetlerin esrarını taşırken, bir taraftan da hızıyla, hareketlerin stilize edilmesiyle, kostüm ve çalgıların değişmesiyle, ışık ve makyajıyla modernitenin farklı formlarını kucaklar.

On beş yıl boyunca modern Türk halk oyunları oynamış biri olarak, sistemin karmaşıklığı karşısında ben de şaşkın durumdaydım. Türkiye'de halk oyunları pratiği 1970'lerin sonundan itibaren kendi toplumsal ve ekonomik yapısıyla bir pazara dönüşmüştü. Modern Türk halk oyunları serüvenimle MacCannel'in tecrübesi arasında büyük benzerlikler buluyorum: Beni de yapısal bir analize zorlayan elimdeki veriler oldu! Türkiye'de halk dansları hareketinin tarihiyle ilgili bir araştırmadan sonra, karşımdaki olgularla ilgili terimlerin ve kavramların karman çorman olduğunu gördüm; bunların yeniden tanımlanması, yapısökümünün yapılması, karşılaştırmalı olarak sınanması gerekiyordu.

Dansa ve her türden folklorik dans etkinliğine pek çok farklı anlamın yüklenmesi özellikle dansçıların kafasını karıştırıyor, şaşkınlık yaratıyordu.

1992'de, ICTM çatısı altında Structural Analysis Sub-Study Group'a katılmam işte böyle oldu. Yıllar içinde karşılaştırmalı ve teorik tartışmalarla kafamdaki soru işaretlerinin çoğunun cevabını buldum. Örneğin, Adrienne Kaeppler'in hareket sistemlerinin analizine yaklaşımını

[1] Bu çalışma, ICTM Etnokoreoloji grubunun yapısal analiz için kurduğu altgrubun 1993-2003 yıllarını kapsayan 10 yıllık ortak çalışmasının bir ürünüdür.

keşfettim; bu, modern Türk halk dansları tecrübesinin yapısını açıklamak için bir anahtar oldu. Okuyacağınız makale bu verimli tartışmaların bir ürünüdür. Türkiye'de modern halk dansları hareketinin anlamını çözmek için halk dansı tarihine kısa bir bakışla işe başlayacağım. Ardından Kaeppler'in hareket sistemlerinin analizine yaklaşımının ışığında, Türkiye'deki halk dansları kurumları hakkında yaptığım etnografik çalışmanın sonuçlarını tartışacağım.

TARİHSEL SÜRECE BİR BAKIŞ

Türkiye'de halk dansları 1930'ların başında, ulusu inşa sürecinde, yeni kültür politikasının bir parçası olarak canlandırılmıştır. Halk müziği, halk edebiyatı ya da halk tiyatrosu türünden birtakım başka halk sanatları gibi geleneksel dansların öğretilmesi ve icra edilmesi için ilk adımlar Halkevlerinde atılmıştır. Halkevleri, CHP'nin önce her şehirde kurup sonradan köylere de yaydığı yarı resmî kültürel araştırma ve icra merkezleriydi (Çeklerdeki *sokol*'lara çok benzer). Yöresel halk dansları, halkevlerinin bünyesinde derlenmiş, her yıl Ankara'da, milli bayramlardaki törenlerde sergilenecek şekilde düzenlenmişti. O dönemde halkevlerinin idarecileri, nam salmış yerel dansçıları belli bir şehrin farklı köylerinden oyunlar derlemeye teşvik etmiştir. Aslında bu tür oyunlar, düğünler, dinî ve milli bayramlar, mevsimlik yerel şenlikler ya da asker uğurlama törenleri gibi danslı etkinlikler sırasında icra edilirdi. Bununla birlikte, bir köy ya da şehrin bütün oyunları Ankara'da sergilenecek olan nihai gösteriye dahil edilmezdi. Oyunların bazıları, grup halinde oynanmaya uygun olmadıkları için bazılarıysa uzun dramatik yapıları nedeniyle elenirdi.[2]

CHP'nin 1940'ların sonunda düşüşe geçmesinin ar-

[2] Türk halk oyunları hareketinin daha ayrıntılı bir tarihçesi için bkz. Arzu Öztürkmen (1998), *Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları.

dından halkevlerinin faaliyetleri 1951'de durduruldu. Esasen halk danslarını bir sahne sanatı olarak milli kutlamaların ve kitlesel gösterilerin ana öğesi haline getirmekle, halkevleri görevlerini zaten yerine getirmiş durumdaydılar. 1950'lerden itibaren başta bankalar olmak üzere birtakım özel kurumlar halk oyunları festivalleri düzenleyerek, bir bakıma halkevlerinin yarattığı geleneği devam ettirdi. Öte yandan 1930 ile 1960 arasındaki dönemde halk oyunları "görsel olarak" ulusal platformda paylaşılırken, yerli dansçıların çoğu; köylerinde ya da şehirlerinde yaşamayı sürdürdü. Halk dansları dışarlıklılara ancak 1960'lardan sonra öğretilmeye başlayacaktı. Büyük şehirlere okumaya giden üniversite öğrencileri, halk oyunlarını sosyalleşmek ve hayatlarını kazanmak için bir fırsat olarak gördü. Böylece halk oyunlarının "hareket sistemleri" olarak değiş-tokuşu başladı. Farklı dansları içine alan bir repertuvar, ilk ve ortaokulda öğretmenlik yapmayı isteyen bu üniversite öğrencileri için altın değerinde bir sermaye haline geldi. 1970'ler boyunca halk danslarının çevresinde dans hocaları, müzisyenler, kostümcüler, okul müdürleri ve her yıl gösteriler yapan, yurtdışına seyahatler düzenleyen yeni derneklere olanaklar sağlayan bir piyasa oluştu.

TÜRK HALK DANSI GELENEĞİNDE YAPISAL BİRİMLER: TİPLEMELER VE CİNSİYETLER

Halk oyunlarının sahneye taşınması, daha ilk andan itibaren dansların icra şeklinde büyük bir değişime yol açtı. Sahne ve şehir ortamı dört bir yandan kendi kuralını ve ihtiyaçlarını dayattı. Birincisi, seyirci profili artık başkaydı. Halk oyunlarının yeni seyircisi, yerel dansçıların özgün kültürüne hâkim değildi. Dans edenlerle seyirciler, performansı daha ziyade "farklılaşan kimlikler temelinde" paylaştılar, performanslara da farklı anlamlar yüklediler (Bauman, 1972). İkincisi, daha baştan dansların pek çoğu kısaltıldı, hızlandırıldı, dahası kadın-erkek karışık



Notre Dame de Sion yıl sonu gösterisi, Diyarbakır ekibi, İstanbul 1982 (Arzu Öztürkmen arşivi).



Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü Kütahya Üniversitelerarası Halk Oyunları Yarışması şehir içi geçitinde, 1987 (Arzu Öztürkmen arşivi).

gruplar tarafından icra edilir oldu. Otoriteler (yani öğretmenler, yarışma jürileri, eleştirmenler...) "otantik" formun "modern" bağlamın içinde nasıl yaşayacağını sorguladılar. En çok üzerinde durdukları konu, dans adımlarının orijinal halini korumaktı. Ne var ki yeni halk oyunları piyasası yenilik istiyordu; dolayısıyla kısa süre içinde sahne düzeni üzerine kafa yormak kaçınılmaz hale geldi. Sahne düzeninin halk dansında yarattığı en büyük değişiklik farklı oyunların giderek birbirine benzemesi oldu. Orijinalinde oyunlar arasındaki türden kaynaklanan farklar, hareketlerin özellikleri, müzikal üslup ve kıyafetlerden hemen anlaşılırdı. Zaman içinde hepsi yıldız, daire, üçgen, diyagonal ya da eğriler gibi birtakım geometrik şekillerin sahneye yansıtılmasından ibaret hale geldi. Sahnede yeni düzenler yaratma imkânı kısıtlı olduğu için, geometrik şekillerin çoğu aynı kaldı (çoğu dansta aynı geometrik düzen uygulandı). Sahne düzeni ayrıca, müziğin dansa eşlik edişini ve kıyafetleri de etkiledi. "Modern" bir gösteri usulü arayışı, polifonik müzikli temsillerin yolunu açtı: Halk oyunlarının orijinalinde kullanılmayan bazı çalgılar, seyircinin hoşuna gidecek "yeni bir tat" katsın diye yeni versiyonlara eklendi. Sözgelimi, Artvin oyunlarının yerel çalgısı olan akordeon Adıyaman oyunlarında zurnanın ya da Kırklareli oyunlarında klarnetin yanında kendine yer buldu. Halk oyunlarıyla ilgili kurumların çoğu, hatta Anadolu'daki yerel kurumlar bile kostümlerini büyük şehirlerdeki terzilere ısmarladıkça kıyafetler de birbirine benzedi; zira terziler farklı yörelerden danslar için aynı tür kumaşları, aynı renkleri kullanıyordu.

Genişleyen halk dansları repertuvarı, 1970'lerde artık iyice oturmuştu. Danslar okullarda (ilkokuldan üniversite seviyesine dek) ya da özel halk dansları kulüpleri gibi çalışan derneklerde öğretiliyordu. Okulların ya da derneklerin repertuvarları genellikle Artvin, Van, Bolu gibi yörelerin oyunlarını kapsıyordu. Bunun yanı sıra Metin And (1976), Sadi Yaver Ataman (1975), Şerif Baykurt (1976) ve Cemil Demirsipahi (1975) gibi Türk halk dansları üzerine çalışan

araştırmacılar da oyunları bar, halay, karşılama, horon, zeybek gibi "türlere" ayırarak sınıflandırdı. Her oyun, derlendiği yörenin ve türünün adıyla anılıyordu. Türk halk oyunları hareketinin tarihi boyunca kimi oyunlar elenirken kimileri de gözde danslar olarak varlığını korudu. Oluşturulan "tipik repertuvarda" amaç, şehirleri ve türleri öne çıkararak Türk milli kültürünün ne büyük bir "çeşit zenginliğine" sahip olduğunu göstermekti; repertuvarda şehirlerle temsil edilen her türden bir tane bulunmalıydı. Örneğin, bir okul ya da derneğin "tipik repertuvarında" şu oyunlardan bir ya da birkaçı mutlaka yer alırdı:

Şehrin adı	Araştırmacıların sınıflandırmasına göre oyunun türü
Artvin	Bar
Diyarbakır	Halay
Kırklareli	Karşılama
Trabzon	Horon
Aydın	Zeybek

Repertuvarda haliyle horon ya da zeybek gibi istisnalar da mevcuttu. Bu iki tür, ötekiler kadar yaygın değildi; bunun tek sebebi, söz konusu dansları öğretmenin daha zor olmasıydı. Bunun yanı sıra 1980'lerde çok popüler olan Bolu oyunları (karşılama) gibi repertuvara sonradan eklenenler de olmuştur.

Okullarda ya da derneklerde her yörenin dansı, *oyun* denen bağımsız danslardan oluşan bir seri olarak öğretiliyordu. Örneğin, Artvin dansları *Döne Döne, Atabarı* ya da *Coşkun Çoruh* gibi oyunları içine alıyordu. Öğretmenler, adlarını şehirlerden ya da türlerden alan oyunları dansçılara, hareketleri görsel-kinetik olarak iletmeye dayalı bir yöntemle öğretiyordu.[3] Bununla birlikte dansçılar bu

[3] Hareketin "görsel-kinetik" aktarımı terimi, ICTM Sub-study Group on Structural Analysis çatısı altındaki tartışmalarımızda, dans etmeyi



Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü yılsonu gösterisi, Kırklareli ekibi (Arzu Öztürkmen arşivi).



Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü yılsonu gösterisi, Antep Barak ekibi (Arzu Öztürkmen arşivi).

isimleri *halk oyunları oynamak* ya da *folklor oynamak* deyimleriyle ifade edilen daha geniş bir dans türünün içindeki "tipler" olarak kavradı. Böylece bu tür dansı baleden, disko dansından, göbek atmaktan, oynamaktan ayırmış oluyorlardı. Bunun yanı sıra, dansçılar, halk dansı denen türün içinde *Artvin oyunları, Diyarbakır oyunları* ya da *Aydın oyunları* gibi ayrımlara gittiler. Halk oyunlarının bu "tipleri", belli bir okulun ya da derneğin repertuvarında hareketlerinin zorluğu, yöresel özellikleri, kostümlerinin gösterişli olması ve eşlik eden müziklere göre hiyerarşik olarak da sıralanabiliyordu.

DANSÇININ TECRÜBESİ: HALK OYUNU OYNAMANIN ANLAMI, HALK DANSININ HAREKETLERİ

1980'lerde ve 1990'larda okul ve derneklerde yürütülen halk oyunları etkinliğinde oyunculardan haftada bir ya da iki kez, farklı oyunları sırayla prova etmeleri istenirdi. Prova süresinin yaklaşık bir saati belli bir yörenin oyununa ayrılır, ardından başka bir yöreye ait, dolayısıyla çoğunlukla farklı türden bir oyuna geçilirdi. Genellikle üç kademeye yayılan eğitim sürecinin ilk basamağında eğitmenler dansçılara temel adımları ve el hareketlerini gösterir, ikinci kademede en sondaki sahne performansı için sahnede nasıl dizilecekleri öğretilir ve nihayet performanstan önce hareketlerin "duyguları" her bir yörenin öğretmenleri tarafından performansçılara dikte edilirdi ("Ciddi olun" ya da "Yüzünüz gülsün" gibi). Türkiye'nin dört bir köşesinden bin türlü oyunla haşır neşir olan dansçılar, çok çeşitli hareket kalıpları öğrenirdi. Hareketlerin büyük çoğunluğu 1930'lardan beri kuşkusuz çok değişmişti; fakat yine de hareketler, kalite bakımından çok geniş bir yelpazeye ya-

öğrenme sürecinde görsel etkinin, diğer dansçıların hareketlerini doğrudan hissetme deneyiminin ve hareketi doğrudan özümseyip taklit etmenin önemini vurgulamak için önerilmişti.

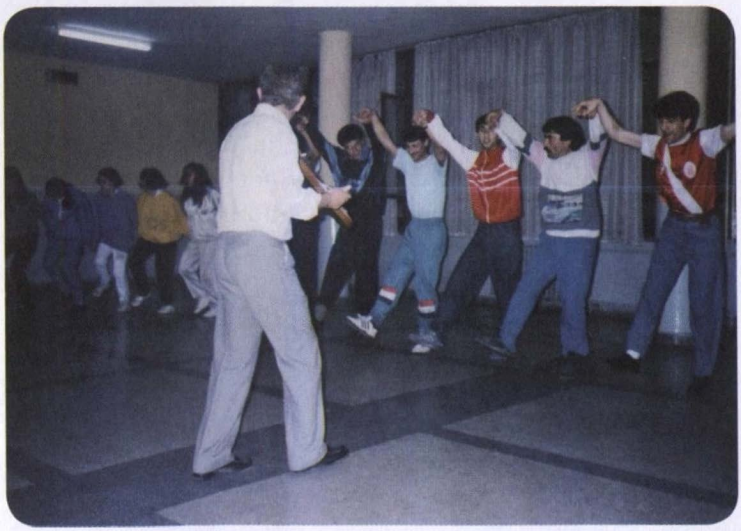
yılırdı. Sözgelimi Artvin yöresinin erkek oyununda halkayı ya da çizgiyi bozmaksızın giderek hızlanan bir ritme ayak uydurmayı bilmek gerekirdi. Hareketler karmaşık, hızlı ve keskindi ve dansçıların oyun boyunca sahne düzenleri değişirken birbirlerinin elini bırakmamaları gerekirdi. Buna karşılık Aydın oyunlarının çoğunda dansçılar tek başına oynar, bağımsız hareket eder, dirseklerini omuz hizasında tutarak parmak şıklatırlardı. Geniş, ağır, deyim yerindeyse yiğit adımlarıyla Aydın yöresi, Artvin'den çok farklıydı. Ne var ki okullarda ya da derneklerde halk oyunları etkinliğine katılan dansçılar bütün bu hareketleri eklektik bir tarzda öğrenirlerdi.

Dansçıların çoğu, bu oyunların doğduğu kültürlere aşina değildi. 1960'ların öğrenci dansçılarının tam aksine, onlar kırlardan kentlere göç eden kitlenin ikinci kuşağı olarak büyük şehirlerde doğup büyümüşlerdi (ayrıca, eğitmenlerinin hepsinin, oyunların içinde yaşayarak öğrenmiş yöre insanları olmadığını da söyleyebiliriz). Dansçılar, geniş bir yelpazeye yayılan hareketlere ayak uydurmanın yanında bunlarla bağlantılı sahne düzenlerini de ezberlerdi. Grubun genel performansı öncelik kazanmıştı; önceden belirlenmiş sahne düzeninin içinde hareketin yerini ya da zamanını şaşıran da affedilemezdi. Bunun sonucunda dansçılar, dikkatlerini oyunların temel hareketleri yerine bunların sahne düzeni içindeki yerine yoğunlaştıracaktı.

Dansçıların pek çoğu, temel hareketleri ve sahne düzenlerini ezberlerken bunların mânâsına gerçek anlamda ilgi duymuyordu. Halk oyunları etkinliğiyle ilişkilerinin sınırlarını sosyal içerik belirliyor ve yönlendiriyordu. Yeteneklerini, arkadaşlarına ve ailelerine sergileyebildikleri yıl sonu gösterilerini daha fazla önemsiyorlardı. Halk oyunlarının oynandığı kurumlarda dansçıların eğitmenlerinin ve arkadaşlarının karşısında edindiği sosyal kimlik, bu etkinliğe yükledikleri anlam hakkında önemli ipuçları barındırır. Mesela bir grubun başı olmak çok itibarlı bir görevdi; zira bu durumda eğitmen, o dansçının perfor-



TFK Halk oyunları okulunda bir prova, 1992 (Arzu Öztürkmen arşivi).



mans esnasında yüksek sesle "Hayda" ya da "Hoppa" diye komut verebileceğine güveniyor demekti. Sosyal içerik de dansçıların öğrendikleri hareketlere yükledikleri anlamları belirleyen şeylerden biriydi. 1980'lerde Diyarbakır oyunları çok revaçtaydı. Bir kavga dansı olan *Çepik* oyunu da çoğunlukla neşeli bir coşkuyla icra edilirdi. Bunun asıl sebebi ise, dansçıların oynarken çoğu zaman kendi aralarında kurdukları sosyal ilişki içinde yapılan bir tür "sosyal dans" olmasıydı. 1992 yılında İstanbul Folklor Kurumu'ndaki bir provada bu türden başka bir örnek yaşanmıştır. Üç oyuncu provanın başlamasını beklerken kendi aralarında ısınmaktaydı. Kırım oyunlarından biri olan *Yüksek Minare*'ye başladılar.[4] Oyunun can alıcı noktası, iki elin birleştirilip cami minaresi gibi havaya kaldırıldığı bir figürdü. Bunu gören bir erkek dansçı salondaki başka bir gruba yaklaşıp, figürü bir büyücünün "abrakadabra" hareketine çevirerek arkadaşlarını güldürdü.

YENİ BİR HAREKET SİSTEMİNİN OLUŞUMUNUN YAPISAL ANALİZLE AÇIKLANMASI: "BASKIN MORFOKİNLER"

Şehirlerdeki halk oyunları hareketinin bir parçası olan dansçılar, aynı anda çok sayıda oyun ve hareketle haşır neşir olunca, ister istemez karma bir hareket dağarcığı geliştirdiler.

Geniş bir *kinem, morfokin* ya da *figür* yelpazesi öğrenmiş, fakat dansı bir bütün halinde tekil bir kültürel form olarak, *folklor oynamak* biçiminde algılamışlardı.[5] Şehirlerdeki halk oyunları tecrübesinde dansçılar, *kinem, morfokin* ve *figür*'leri belli bir şehre ait olup olmadıklarına pek dikkat etmeksizin, bir bütün olarak öğrenmişlerdir. Hareketlerin gerçek anlamları hakkındaki bilgileri

[4] Kırım bugün Türkiye milli sınırlarının dışındadır; fakat bu yörenin oyunları 20. yüzyılın başındaki Kafkas göçüyle Türkiye'ye yerleşmiş Kırımlılar tarafından icra edilmektedir.

[5] Bkz. s. 151.

de çok sınırlıydı. Şehirli bir dansçıyla yöresel bir dansçı için "anlamlı hareket" kavramının mânâsı da aynı değildi. Örneğin, Adıyaman oyunlarına özgü "dört say dur, sonra omuzları titreterek dört adım öne" şeklindeki *Tırge* figürü yöreden bir dansçı için anlamlı bir birimdi. Halk oyunu eğitmenleri için bu, *Tırge* figürüydü. Ne var ki halk oyuncularının figürü algılayışı başkaydı. Eğitmenler, özellikle yöreden yetişmiş olanlar *Tırge* figürünü alt birimlere bölmeksizin, bir bütün olarak öğretirdi. Onlar için bu zaten bölünemez bir hareketti, en fazla adım ve omuz titretme olarak ikiye ayrılabilirdi. Dansçılar ise yöreden biri için temel birimlerden biri olan *Tırge* figürünün "yapısını dağıtarak" başka *morfokin*'ler ya da *figür*'ler yaratacaktı. Hareketin dördüncü aşamasını ezberlemekte güçlük çekenler ilk üç aşamayı gayet anlamlı bir birim olarak kabul ederek giriş diye adlandıracaktı. Bu yeni bir *morfokin* demekti; zira dikkatlerini belli bir güçlükle karşılaştıkları yere yoğunlaştırıp önce ilk üç aşamayı belleyeceklerdi. Hareketin dördüncü aşamayı içeren kalan kısmı ise anlamlı başka bir birim oluşturacaktı. Öte yandan kimileri de oldukları yerde dört adım saydıktan sonra öne doğru dört adım ilerlemeyi özgün bir *morfokin* kabul edecek, baştaki dört adımı ise başka bir *morfokin* sayacaklardı. Ne var ki vücudun üst kısmının kullanıldığı ayrı bir *morfokin*, dahası genel olarak *Tırge* figürünün belirleyici bir parçası olduğu halde omuz titretme sık sık unutulacaktı. Bu bakımdan Adıyamanlı bir dansçının *morfokin* olarak gördüğü şey ile dışarlıklı bir dansçının aynı hareketin içinde anlamlı bir birim olarak algılayıp kabul ettiği şey aynı değildi.

Bu çerçevede halk oyuncuları kendi görsel-kinetik öğrenme deneyimlerine dayanarak, kendi *morfokinetik* anlayışlarını geliştirdiler. Öğretmen, yöreden yetişme değilse ya da bir dansçı arkadaşlarının yardımıyla zor bir harekete yetişmeye çalışıyorsa hareketler çoğu zaman "öğretilebilir birimlere" ayrılıyordu. Sekiz karmaşık adımdan oluşan bir *morfokin*'i dansçılar, birden fazla *morfokin* olarak değerlendirebiliyordu. Eğitmenin *morfokinem* birimlerini

kendilerince bölerek hareketi daha kolay kavrayabilecekleri bir hale getiriyor, bazen de hareketleri değiştiriyor ya da yenilerini geliştiriyorlardı. Örneğin, 1984'te Siirt provası esnasında Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nün dansçıları hocalarına dansın belli bir yerinde omuz titretsek olur mu, diye sorabiliyorlardı; sırf "içlerinden öyle geldiği" için.

Birden fazla yörenin oyunlarıyla karşı karşıya kalan şehirli dansçıların "kinetik dağarcığı" geniş bir coğrafyayı kucaklıyordu. Bunlara ek olarak, sahne düzeni öne çıktıkça farklı yörelerden alınmış *morfokin*'lerin, figürlerin arasındaki ince farklara dikkat etmez olmuşlardı. Onlar kendi algılarına göre, pek çok farklı figürde kullanılan ortak hareketleri (çok sayıda farklı *morfokin*'i) hafızalarında seçip bir araya getirdiler. Şehirli halk oyuncuları, kısa süre içinde hem ezberleme sürecini kolaylaştıran, hem de öğrendikleri oyunların belli bölümlerinin başlama işaretini veren "benzer *morfokin*'ler" yaratıp sınıflandırmaya başlamıştı. Birbirinden farklı çok çeşitli yerel figürlerden alınan bu benzer *morfokin*'ler ise, nihayetinde birden fazla oyunda kendini gösteren *baskın morfokin*'ler haline geldi. Aynı hareket havuzundan çıkmış nice başkalarından daha anlamlı olan bu *morfokin*'ler sayesinde oyuncu, birçok oyunda kullanılan belli bir dans figürünü daha kolay ezberleyebiliyordu. Tek bir yöreye özgü olmayan bu *morfokin*'ler farklı şehirlerin oyunlarında kullanılmaktaydı. Sözgelimi *ayak çekme morfokini*'nin hem Kırklareli yöresinin *Kampana* oyununda, hem de Artvin Atabarı'nda yeri vardı. Benzer bir şekilde *çökme,* hem Adıyaman *Beşayak* oyununda, hem de Afyon-Dinar yöresinden *Teke zortlatması*'nda göze çarpardı; *çapraz* Edirne'nin *Fatoş* oyununda ve Artvin'den *Kobak* oyununda; *omuz titretme* ise hem Adıyaman *Tırge*'de hem de Diyarbakır *Çepik* oyununda mevcuttu. Dansçı, bu *morfokin*'leri bir hareket öbeğinin can alıcı parçası olarak algılıyordu; bu sayede hareketleri daha kolay ezberliyor ya da oyunun içindeki belli bir figürü ayırt edebiliyordu. Başka bir deyişle kademeli olarak, yeni morfokinemik se-

mantiklerin yaratıldığı, yöresel oyunların kendilerine has özelliklerinin giderek silindiği yeni bir yapıya sahip bir hareket sistemi teşekkül etti. Aslında Artvin oyunundaki diz çökme ile Aydın ya da Adıyaman'daki bir değildi. Fakat aradaki basit kinetik benzerlikten, hepsinin "diz çökme" olmasından dolayı dansçılar, bunların tamamını çok çeşitli başka "folklor oyunu" hareketlerinin arasında, anlamlı bir öbeğin içinde, aynı gruptan saymışlardı. Yani dansçılar, "diz çökme"yi farklı oyunlarda karşılarına çıkan bildik bir hareket olarak akıllarında tutacak, bu anlamlı hareket birimini, bu *baskın morfokin*'i halk oyunları dağarcıklarında saklayacaklardı.

HALK OYUNLARININ ÖYKÜSEL ANLAMI

Baskın *morfokin*'ler dansçıların gözünde hiç kuşkusuz anlamlı birer birimdi. Fakat seyirci, öyküsel anlamı daha fazla sorguluyordu. Adrienne Kaeppler, Tonga dansının yapısını analiz ederken "anlamı" iki kademede ele almıştır. Birinci kademe, dansçılarla bizatihi hareket sistemi arasında kurulan ilişkiye tekabül eder, dansçıların belli bir hareketi "anlamlı" olarak "kabul ettiği" aşamadır: Bu noktada anlam terimi, "dansçıların" bir kabulüne işaret eder. Dansçılar, baskın *morfokin*'leri hareket sistemlerinin temel birimi olarak kaydettiği için *folklor oynamak* bu ilk kademeyi ifade eder. Anlamın diğer kademesi ise, Jakobson'un iletişim modeline göre kültürlerinin derindeki yapısına aşina olan dansçılar ile seyircilerin dansın içinden belli bir kültürel anlam çıkardığı noktada kurulur: Bu bağlamda anlam terimi "göndergesel bir anlama" işaret eder. Bu da seyircilerle dansçıların bir hareket sistemi üzerinden paylaştığı, yıllar içinde tarihsel olarak evrilmiş bir mânâyı içerdiği için daha karmaşık bir kademedir. Adıyaman oyunlarına baktığımızda bu olguyu daha iyi anlayabiliriz. Hasat zamanının dramatize edildiği bu dansta erkekler tarlada orak biçer, kadınlarsa su getirip

kocaları su içerken dua eder. Gerçek sular sahneye yayılırken seyirci coşkuyla alkışlar. Erwin Goffman'ın "tekrar yapmak" diye tabir ettiği bu öyküsel etkinlikler, "her zamanki işlevsel içeriğinin dışına çıkarılmış iş-benzeri etkinliklerdir; amaç, icra edenlerden olmayanların o işin nasıl yapıldığını yakından görebilmesidir" (Goffman 1974: 66). Goffman bunun yanı sıra bir işin "yapılışıyla" temsilinin birbirinden tamamen farklı olabileceğini, ama yine de her zaman bir aktarımın gerçekleşeceğini vurgulamıştır –özellikle gerçek alet edevat kullanılırsa (bu bağlamda yöresel kıyafetler, gerçek orak ve su) (Goffman 1974: 64). Adrienne Kaeppler de dansta "dramatik gerçekçilik" olarak tarif ettiği öyküsel formatın, dans üzerinde ilişki kurmak bakımından ne kadar etkili olduğunu kaydetmiştir (Kaeppler, 1992).

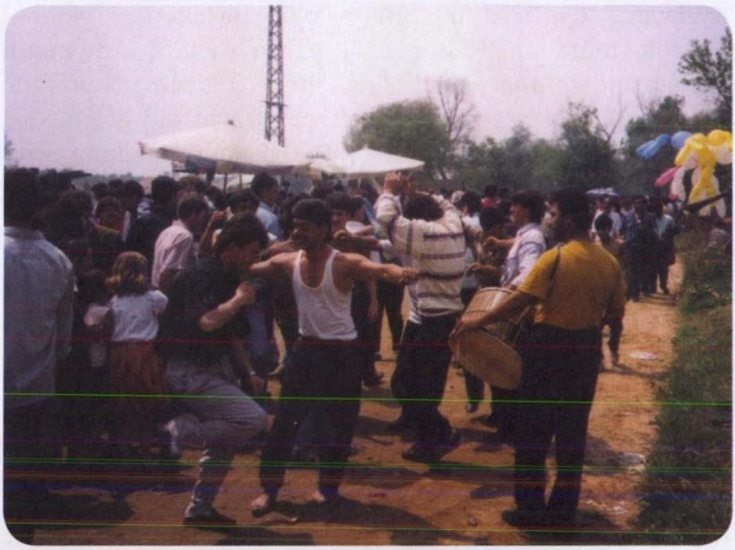
Adıyaman oyunlarını sahnede icra edenlerin durumu ise daha karmaşıktır. 1980'lerde Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nde yıl sonu programı hazırlanırken Adıyaman oyunları hep en sona bırakılır, öyküsel anlatımın seyircinin coşkusunu doruğa çıkarması beklenirdi. Erkek dansçıların gerçek suyu başlarına döküp içtikleri anda seyirci (hemen hepsi) sahnenin "gerçekçiliğinden" etkilenerek alkışlamaya başlardı. Sahnenin ıslanması, çizilen çerçevenin "hayal ürünü" olduğunu bir an için unutturur, seyirciyi "çerçevenin dışına" çıkarırdı.

Bununla birlikte, seyirciyle dansçılar arasındaki karşılıklı iletişimde birer iletişim kodu olarak oyunun hareketlerini seyircinin gözünde anlamlı kılan şey bunların öyküselliği, bir de seyircinin bir yakınını ya da arkadaşını seyretme hevesiydi. Seyirci, danstaki hareketlerin, içinden çıktıkları yöresel içerikten gelen anlamını çözmeye çalışmazdı. Tıpkı dansçılar gibi seyredenler de kendilerince sebeplerle, dansın içindeki öyküsel bölümleri öyküsel olmayanlara tercih ederdi. Hareketlerin orijinal göndergesel anlamları, şehirli dansçılar için okunamaz olarak kalmıştır. Yöresel kültürlerin hiçbirine aşina olmayan dansçılar, "dramatik gerçekçiliği" ya da "mimetik özelliğiyle" iletişimi

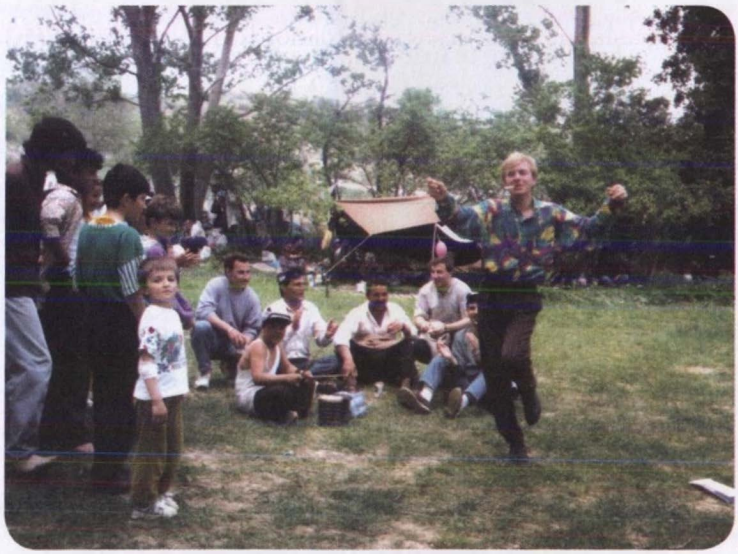
sağlayan, "öyküsel" bir anlamı olan hareketlere giderek öncelik tanıdılar [Kaeppler 1992]. Örneğin, Adıyaman oyunlarında dansçılar, kolları ritmik olarak gökyüzüne kaldırmak gibi hareketler ile gerçek hayattaki geleneksel dua etme usulleri arasındaki ilişkiyi kavrayabiliyorlardı. Kendi görsel deneyimleri ya da kültürel bellekleri, icra ettikleri dans ile dans hareketinin öyküsel ifadesinden gelen orijinal anlamını belli ölçüde birbirine yaklaştırıyordu.

***

Türk halk oyunları geleneği 1930'lardan itibaren, bağımsız yöresel geleneklerden farklı, kendine has bir hareket sistemi geliştirmiştir. Yöresel oyunlar sağlam bir Türk halk oyunları repertuvarının yeşermesine katkıda bulunduysa da, aralarındaki farklar zamanla azalmış, yerini genellikle *folklor oynamak* diye tabir edilen, diğer dans türlerinden ayrı tutulan başka bir hareket sistemi almıştır. Bu yeni hareket sistemiyle tanışan dansçılar, çeşitli halk oyunlarının içinden *baskın morfokinleri* anlamlı hareket birimleri olarak ayırt etmişlerdir. İcra ettikleri dansları, bağımsız hareketlerin orijinal içerikteki anlamlardan uzaklaştığı, kendi ortamlarının ürünü olan yeni anlamlar kazandığı sosyal danslar olarak algılamışlardır.



Kırklareli kakava şenliklerinde doğaçlama oyunlar, 1992 (Arzu Öztürkmen arşivi).



ALEVİ SEMAHINI TÖRENSEL BAĞLAMI DIŞINDA SAHNELEMEK: DURMUŞ GENÇ'İN HİKÂYESİ

Dans etnografisinin temel meselelerinden biri dans olgusunun törensel bağlamından ayırt edilmesidir. Törenler söz konusu olduğunda, dansın nerede başlayıp nerede bittiği araştırmacılar için çoğu zaman bir soru işaretine dönüşür. Bu bağlamda dans etnografları, dansı tören olgusunun içinde "yapısal bir hareket sistemi" olarak değerlendirmeyi tercih eder (Kaeppler, 1967, 1986). Bu makale, İstanbul Hisarüstü'nde 1960'lardan bu yana yerleşik olan Alevi cemaatine mensup Durmuş Genç'in Alevi semahlarını ilk kez cem ayini dışında bir gösterim alanında yeniden sunumunu ele alıyor. Şebinkarahisarlı olan Durmuş Genç (d.1939) 1960'ların sonunda Boğaziçi Üniversitesi'nde (o zamanki adıyla Robert College) çalışmaya başlamış. Üniversitenin Folklor Kulübü'nün (BÜFK) çalışmalarını yürüttüğü binanın sorumlu müstahdemliğini yaparken, kulüp üyeleri olan öğrenciler aracılığıyla o yıllarda en parlak dönemini yaşayan halk oyunları pratiğini yakından izleme fırsatını bulmuş. Genç ile BÜFK üyeleri arasındaki ilişkiler, Alevi semahının ilk kez çoğu Alevi olmayan bir grup tarafından ve "Türk halk oyunları" repertuvarının bir parçası olarak sahneye konulmasına alan açmış.

Kendi anlatımına göre Durmuş Genç, Folklor Kulübü üyelerinin düzenli olarak prova yaptığı binada çalışırken o günlerde kulübün repertuvarında olan pek çok farklı halk oyununu izleme fırsatını da bulmuş. Yerelliği ile bu farklı yerel oyunlar arasında bir bağlantı kurarak öğrencilere bildiği tek dans türü olan Alevi semahlarını göstermek

istemiş. 1970'lerin sonunda, halk oyunları çalışmaları, kentlerde okul, üniversite ve folklor derneklerinde yürütülüyordu.[1] Bu uygulama, Türkiye'nin farklı yörelerini temsil eden çeşitli yerel halk oyunlarının bir yıl süreyle öğretilmesinden oluşuyordu. Çoğu şehirli ve öğrenci olan oyuncular, bu halk danslarını bir prova süreci içinde öğreniyor ve bir yılsonu gösterisi kapsamında sahneliyordu.

Semahı geleneksel yollardan öğrenmiş olan Durmuş Genç ile değişik halk oyunlarını BÜFK çatısı altında oynayan üniversite öğrencileri arasındaki dostluk zamanla gelişti. Bir Alevi olarak Genç, devlet ve genel Sünni çoğunluk tarafından kabul görmeyen kültürüne bu gençlerin gösterdikleri ilgiden memnundu. Bu nedenle kendisine görece olarak daha hoşgörülü bir alan açan üniversite ortamında Folklor Kulübü'nün yıl sonu gösterilerinin bir parçası olmaya hevesliydi. Aynı zamanda usta bir saz sanatçısı ve semahçı olan Genç, öğrencilerin halk oyunlarını böylesine ciddiye almalarını gerçekten önemsiyordu. Bu, o dönemde yaşadığı Hisarüstü Alevi cemaatine mensup olan ve şehre uyum sağlamaya çalışan Alevi gençliğinin yaşayışından farklı bir eğilimdi. İstanbul'da doğan genç Aleviler, o yıllarda Alevi kültürünü canlı tutmaktan çok, 1970'lerin iktisadi ve siyasi sorunları arasında modernliğe uyum sağlamaya odaklanmışlardı.

Bu temayülün 1970'lerden günümüze değin önemli ölçüde değiştiğini hatırlamakta fayda var. 1990'ların başından itibaren, Alevi dernekleri genç Aleviler için özel programlar başlattı. İslami köktendinciliğin yükselişi de, Alevi kimliğinin canlanmasında önemli bir etken oldu.[2] Bu gelişmeler, semahların gösteri bağlamında sunumuna

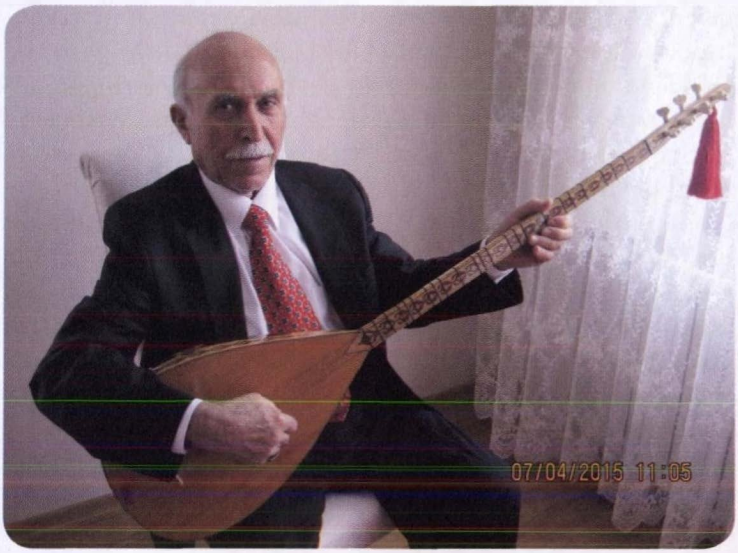
[1] Halk oyunlarının şehirlerdeki gelişiminin tarihçesinin ayrıntılı bir çözümlemesi için, bkz. Arzu Öztürkmen (2003), "Folklor Oynuyorum", *Kültür Fragmanları*, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, Metis Yayınları, İstanbul.

[2] Bu değişimin bir çözümlemesi için bkz. Fahriye Dinçer (1998), "Alevi *Semahs* in Historical Perspective", *ICTM 20th Ethnochoreology Proceedings*, İstanbul: Boğaziçi University Press, s. 32-42.

gelen pek çok eleştiriye rağmen Alevi gençlerinin semaha olan ilgisini gözle görülür bir biçimde artırdı. Durmuş Genç ile ağabeyi Abbas Genç de bu gelişmelerin önemli bir parçası oldular ve Karacaahmet Sultan Türbesi'ni Onarma-Tanıtma ve Yaşatma Derneği'nin faaliyetlerinde etkin bir rol aldılar.

1970'lere dönersek, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nün çoğu Alevi olmayan öğrencilerinin Durmuş Genç'e –ve dolayısıyla Alevi kültürüne– duydukları ilginin nasıl seyrettiğine bakmak gerekiyor. Genç, öğrencilerin gözünde öncelikli olarak törensel bağlamından koparılmamış yeni –neredeyse gizemli– bir dans türüne açılan kapıyı temsil ediyordu. O zamana değin gizli kalmış bu dans türünü, yani "gizemli semahı" sahnelemek hiç kuşkusuz izleyiciyi etkileyecekti. 1930'lardan beri oluşturulan Türk halk oyunu repertuvarı artık iyiden iyiye kurumsallaşmıştı ve izleyicinin dikkatini çekmek için yeni derlemeler gerekiyordu. Bu nedenle, Genç onlara farklı birkaç semahı gösterir göstermez, öğrenciler bu yeni halk oyununu repertuvarlarına memnuniyetle kattılar. Gelgelelim, Alevi semahlarında, üniversite öğrencilerini ilgilendiren başka bir boyut daha vardı. Öğrenciler, Türkiye'nin sağ ve sol ideoloji arasında keskin bir biçimde siyasallaştığı 1970'lerde, Alevi kültürünün temsilinde protest bir duruş bulmuşlardı. Sahnede Alevi semahını sergilemek, neredeyse kahramanca bir edim, dile getirilmeyen fikirleri, dans aracılığıyla sembolik bir bağlamda sunmaktı. O dönemin siyasal bağlamında, semahın sahnelenmesi sessiz bir eleştirel duruşa kapı açıyordu.

Yukarıda çizilen çerçeve doğrultusunda, bu makalede biraz da Durmuş Genç'in tekil bir halk sanatçısı olarak çağdaş Türk kültürüne yaptığı katkı üzerinde durmak gerekiyor. Durmuş Genç, Alevi kültürünün en önemli kültürel formu olan semahın, cem ayini dışında sergilenmesinde özgül bir rol oynamıştır. Burada incelenebilecek iki önemli boyut mevcut: (1) Genç'in, yeni bir halk oyunu türü olarak semahın, çoğu Alevi olmayan gençler tarafın-



Durmuş Genç, 7 Nisan 2015, Ümraniye.

dan sahneye konulmasındaki bireysel rolü (2) Yeni kurulan Alevi derneklerinin aynı semah türlerine getirdikleri yorumlar hakkında Genç'in ileri sürdüğü fikirler.

OSMANLI'DAN CUMHURİYET DÖNEMİNE ALEVİ KÜLTÜRÜNÜN ALGILANMASINDAKİ EVRELER

Aleviliğin Sünni İslamdan farkı, Osmanlı döneminden günümüze kadar Alevi cemaatlerinin "öteki" olarak algılanmasına yol açmıştır.[3] 1923'te Cumhuriyet'in kuruluşunun ardından kurulan devletin Alevilere karşı yaklaşımı da oldukça muğlak kalmıştır. Bir yandan, genel anlamıyla Alevi cemaati, Cumhuriyet reformlarıyla gerçekleştirilen toplumsal ve kültürel dönüşüme önemli bir temel oluş-

[3] Alevi cemaatine ilişkin ayrıntılı bir tarihsel araştırma için, bkz Irène Mélikoff, (1994), *Uyur İdik Uyardılar*, Cem Yayınevi, İstanbul; Ahmet Yaşar Ocak (1996), *Türk Sufiliğine Bakışlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.

turmuş ve uyum sağlamıştır. Alevilerin cem ayininin kadını kamusal alandan dışlamaması ve ibadetlerini, Sünni İslamın tersine Türkçe yapmaları, erken dönem Cumhuriyet rejimine önemli bir destek olsa da, Diyanet İşleri oluşturulurken Alevi cemaatinin görmezden gelindiği de bir gerçektir. 1950'lerden başlayarak, Alevi cemaatleri, Anadolu'daki birçok başka grup gibi, iş ve eğitim olanakları arayışı içinde köylerden büyük kentlere göç etmeye başladı. Alevilerin kentlere yerleştikleri 1960'larda ilk Alevi dernekleri kuruldu. Derneklerin sundukları semah gösterileri, kentklere yerleşen Aleviler aracılığıyla görünürlük kazanmaya ve kabul görmeye başladı. Alevi olmasa da çoğu sol tandanslı olan gençler nezdinde Alevi kültürü, o yıllarda "muhalif duruşun" bir sembolüydü.

Durmuş Genç'in Şebinkarahisar'dan Hisarüstü'ne olan yolculuğu daha sonra Karacaahmet Sultan Türbesini Onarma-Tanıtma ve Yaşatma Derneği'nde devam etti. 1969'da İstanbul'da kurulan bu dernek, Sivas, Tokat, Malatya, Samsun, Gümüşhane ve Şebinkarahisar gibi farklı yerlerden İstanbul'a göç eden çeşitli Alevi cemaatlerinin üyelerine hizmet ediyordu. Aslına bakılırsa, Genç'in Şebinkarahisar'dan İstanbul'a 1960'ların başında göç etmesi biraz da ağabeyi Abbas Genç'in peşinden gitmesiyle olmuştu. Her iki kardeş de o dönemde Boğaziçi Üniversitesi'nde iş buldular. Üniversite kampüsünün hemen dışında yer alan Hisarüstü mahallesine yerleştiler. O yıllarda Tokat, Gümüşhane ve Sivas'tan gelen pek çok Alevi, evlerini kurup küçük işyerleri açarak Hisarüstü'nü yeni bir yerleşim alanı haline getirdi. Genç kardeşler Hisarüstü'nde, bu çevrenin dedeleri tarafından düzenlenen cem ayinlerine katılıyordu. Saz çalan Durmuş Genç, İstanbul'daki cem ayinlerinde varlığını göstermeye başlamıştı. Bu yıllarda Üniversitenin erkekler yatakhanesinde istihdam edilen Durmuş Genç, zamanla Boğaziçi'nde okuyan Alevi öğrencileri de keşfetti.

70'lerin başında, kulüpten iki Alevi öğrenci, Durmuş Genç'ten semahları diğer kulüp üyelerine de göstermesini

istedi. Genç'in gösterisinin ardından, Folklor Kulübü semahları sahneye koymaya karar verdi ve Durmuş Genç'e kendilerine öğretmenlik yapmasını önerdiler. Böylelikle Genç, üniversite öğrencilerinin yardımıyla, aslında o dönemde tümüyle kurumsallaşmış bir halk oyunları repertuvarına, büsbütün yeni bir kültürel form sokmuş oluyordu: Şiran bölgesi semahları, Alevi geçmişe sahip olmayan öğrencilere ilk kez öğretiliyordu. Bu, semahların sahnelenmesinde iki açıdan köklü bir değişim anlamına geliyordu. Semahlar, yalnızca alışılmış törensel bağlamından çıkarılıp Alevi olmayan kişilerce icra edilmekle kalmıyor, aynı zamanda Türk halk oyunları repertuvarının yeni bir türü olarak da sunuluyordu.[4]

Esasında, İstanbul'da semahların kamusal alanda icra edilmesi Durmuş Genç'e tümüyle yabancı değildi. İstanbul'daki ilk yıllarında, bir başka Alevi derneği olan Hacıbektaş Derneği'nin etkinliklerinde yer almış ve semah dönen dernek üyelerine saz çalmıştı. Fakat orada, İstanbul'da toplanan farklı Alevi cemaatlerin düzenlediği özel gecelerde dernek üyelerine saz çalarak eşlik eden pek çok Aleviden biriydi. Bu özel geceler, semahın cem ayininden farklı bir bağlamda icra edilmesine olanak vermesine karşın, hâlâ Alevi cemaatiyle sınırlıydı. Bu toplantılarda semah dönmek, Alevilerin kendi memleketlerinden farklı bir bağlamda yeniden buluşmalarını kutlamalarının bir kültürel formuydu. Dolayısıyla, bunlar Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'ndeki semah gösterilerinden çok farklıydı.

1979 yılında Alevilerin Nevşehir'deki Hacıbektaş şenliklerindeki yıllık toplantılarına katılmak için Hisarüstü mahallesinden bir semah grubu toplayamayan Durmuş Genç, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nde eğittiği gençlerle temas kurdu ve onları şenliklere katılmaya ça-

[4] Türk halk oyunları hareketi ve milliyetçilikle ilişkisinin daha ayrıntılı bir çözümlemesi için bkz. Arzu Öztürkmen (1998), *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınlan, İstanbul.

ğırdı. Mahallesindeki bazı gençler, Hacıbektaş'a onunla birlikte gelmeye söz vermelerine karşın, hasat mevsimi dolayısıyla memleketlerine gitmek zorunda kalmışlardı. Bu olayı hatırlarken Durmuş Genç kendisini yarı yolda bırakan Alevi gençler ile üniversiteli gençler arasında bir karşılaştırma yapıyor. Hisarüstülü Alevi gençleri belli bir hayal kırıklığı içinde anlatırken, folklor kulübü üyelerinin provalar sırasındaki "ciddiyetlerinin" altını çiziyor. Bu işbirliği sayesinde Genç, dans etkinliğini ciddiye alma, dansların çeşitli kısımlarında nerede başlayıp nerede bitireceğini düzenleme, tüm zaman ve enerjilerini performansta yetkinlik düzeyine ulaşmaya harcama ve son olarak da sahne performansının başarısından zevk alma anlamında bir "profesyonel dansçılık" anlayışı geliştirmeye başlamıştı.

Üniversite öğrencilerinin, sahnelenen semahların "prodüktörü" olan Durmuş Genç üzerindeki esas etkisi, repertuvar düzeyinde gerçekleşti. O dönemde –bugün de olduğu gibi– halk oyunları kulüp ve dernekleri, yalnız tek bir halk oyunları türünü sunmuyor, öğreticilerini Türkiye'nin farklı yörelerine ait halk oyunlarından oluşan geniş bir repertuvara haiz olmaları esasına göre seçiyorlardı. Halk oyunlarının bu çeşitliliğini gören Durmuş Genç, kendi memleketinin dışındaki diğer semah ezgilerini ve hareketlerini de öğrenmek istedi. Bilgi kaynakları da, Boğaziçi Üniversitesi'nin yurtlarında kalan Alevi öğrenciler, Anadolu'nun diğer yörelerinden Hacıbektaş şenliklerinde ya da İstanbul'da yapılan özel gösterilerde semah dönen Aleviler oldu. Genç, bundan başka radyo yayınlarından da yeni semah ezgileri öğrenme veya repertuvarında olanları gözden geçirme fırsatı buldu.

Durmuş Genç'in öğrettiği semahlar, 1986'ya değin Boğaziçi Üniversitesi Halk Oyunları Kulübü'nün repertuvarının bir parçası olarak kaldı. Daha sonra Genç, üniversitedeki görevinden emekliye ayrıldı ve öğrencilerinin çoğu da mezun oldu. Karacaahmet Derneği'ndeki ilişkilerinden yararlanarak, derneğin Alevi ziyaretçileri ve üyelerinin

çocukları için parasız bir semah kursu açtı. Kentlere yerleşen Alevi ailelerinin çoğu için bu, çocuklarının Alevi kültürü hakkında daha iyi bilgilenmelerine olanak tanıyan bir alandı. İkinci kuşak Alevilerin İstanbul'da, anne babalarının memleketlerinden bütünüyle farklı bir kültürün içinde doğduğu ve devlet okullarının Sünni İslam dışında hiçbir dinsel eğitim vermediği göz önüne alındığında, pek çok Alevi gencinin, cem ayini ve semahlara ait pek çok bilgiyi yeni yeni gelişmekte olan bu kültür derneklerinde öğrendikleri bir gerçektir. Karacaahmet Derneği bu bakımdan önde gelen Alevi kurumlarından birisi oldu.

***

Yine de, Durmuş Genç semah kursunu hâlâ alçakgönüllü ifadelerle anıyor. Ona göre, Karacaahmet Derneği'nde kursun açılışından önce, Hacıbektaş şenliklerine katılacak olan grubu bir araya getirme sorunuyla yüz yüze kalınmıştı. Yıllar boyunca genellikle kendi mahallesinde oturan rasgele seçilmiş kişilerden bir grup oluşturmuştu. Fakat çoğu zaman anne babalar, çocuklarının Hacıbektaş şenliklerine katılmak üzere şehir dışına çıkmalarına izin vermiyorlardı. Boğaziçi Üniversitesi Halk oyunları Kulübü'nün kendini adamış dansçılarını özlemle anan Genç, Karacaahmet Derneği'ndeki kursu sadece bu tür sorunları çözmek için açmıştı.

Açılış nedeni ne olursa olsun, eğitim kursu kendi geleneğini oluşturdu. Halk oyunları geleneğinden pek çok unsuru ödünç alan Karacaahmet Derneği repertuvarı, semah türlerinin "ulusal bir potpurisi"ni ortaya koyacak şekilde, ülkenin çeşitli yörelerinden bir dizi semahtan oluşuyor. Halk oyunları kulüplerindeki gibi, semah oyuncuları da Durmuş Genç tarafından tasarlanmış belirli bir koreografiyi izliyor ve yine diğer halk oyunları dernekleri gibi, uluslararası şenliklerde Türkiye'yi "temsil ediyorlar".

Günümüzde, Karacaahmet Derneği'ndeki semah gösterileri üç farklı düzeyde işlev görüyor. İlkin, Durmuş ve

Abbas Genç'in[5] verdiği kursa devam eden Alevi çocuklar ve gençler, ağustostaki Hacıbektaş şenliklerine, yurtdışındaki şenliklere veya davet aldıkları diğer gösterilere hazırlanmak üzere her pazar prova yapıyorlar. İkincisi, İstanbul'a yerleşmiş birçok orta yaşlı ve yaşlı Alevi, Karacaahmet türbesini düzenli olarak ziyaret ediyor. Bu ziyaretler, çoğunlukla bir dilekte bulunmak veya eski bir dileğin gerçekleşmesi halinde, önceden adanan kurbanı kesmek üzere yapılıyor. Her cumartesi ve pazar günü, dernek halka bedava yemek dağıtıyor. Öğle dağıtılan bu yemeğin ardından, ziyaretçiler halka açık cem ayinine katılmak üzere küçük cemevinde toplanıyor. Burada bazıları, çoğu zaman saz sanatçısından gelen özel dileklerle kendi semahlarını dönüyorlar. Üçüncüsü, cem ayini, bazen hem halk hem de semah kurslarına katılanlar için "öğretici" bir şekilde yapılıyor. Cem ayininin bir bütün olarak sahnelenmesinde, durum böyle. Her üç düzeyde de, dernek faaliyetlerinde yaşanan, aslında dinsel, toplumsal ve ulusal boyutlarda yeni geleneklerin yaratılması aracılığıyla Alevi kimliğinin yeniden inşasıdır.

FARKLI KUŞAKLAR, FARKLI BİÇEMLER: DEĞİŞEN BAĞLAMI İÇİNDE ALEVİ SEMAH PERFORMANSLARI[6]

Karşılaştırmalı bir perspektiften bakıldığında, semahın bölgesel ve kentsel uygulamaları, dans bağlamında biçem meselesi tartışması açısından ilginç bir platform oluşturuyor. Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*[7]

[5] Abbas Genç 2010 yılında aramızdan ayrıldı.

[6] Bu bölüm, Profesör Metin And (emekli, Ankara Üniversitesi) ve Boğaziçi Üniversitesi Halk Oyunları Kulübü (BÜFK) tarafından sağlanan görsel verilere dayanıyor. Bu görsel veriler üzerine yaptığı yorumlar için Karacaahmet Derneği'nden Durmuş Genç'e en derin şükranlarımı sunarım.

[7] Türkçesi için bkz. *Altkültür: Tarzın Anlamı*, çev. Sinan Nişancı, Babil Yayınevi, 2001.

başlıklı çalışmasında, biçemin birlik ve tutarlılık ilkesine nasıl meydan okuduğunu ve "oydaşma " efsanesiyle nasıl çeliştiğini inceler. (1979). Hebdige, biçemi kentsel altkültür etnografyasında bir reddediş işareti olarak görür ve onu bir anlam ve önem üreteci olarak tanımlar. Biçemsel farklılıklar aracılığıyla anlamın yaratımına odaklanan çalışmasıyla yeni formların doğuşunu keşfeder: Bu durumda biçem, kültürel ifade oluşumuna yol açar; bunun yanı sıra, bütünüyle yeni anlamların işareti olduğu kadar, aynı zamanda iyi tanımlanmış türlerde anlam değişimlerinin de belirtecidir.

Buradaki temel soru, biçemin bir dans türünün sınırları içinde nasıl işlediği, biçemsel çeşitlemelerin yeni tip veya alt-tür yaratmaktan çok, "aynılığın" sınırları içindeki farkı nasıl gösterdiğidir. Anlatmak istediğimiz hususu örneklendirmek için, Alevi semahlarının iki tipine odaklanalım: farklı bağlamlarda yapılan Mengi ve Tokat semahı. İlk iki örnek yerel uygulamalardan, sonraki iki örnek de Türkiye'nin çeşitli kesimlerinden Alevileri bir araya getirmek üzere düzenlenen şenliklerdendir. Mengi ve Tokat semahının iki yerel performansı, gerçek cem ayininde kaydedilmedi. Bu kayıtlar, 1980'lerin başında ünlü halk oyunları bilimcisi Metin And ve Ankara Üniversitesi'ndeki öğrencileri tarafından İzmir ve Tokat'a yapılan bir araştırma gezisinde yapıldı. İkinci bağlam, yani Abdal Musa şenlikleri ise 1995'te Boğaziçi Üniversitesi Halk oyunları Kulübü (BÜFK) tarafından filme alındı. Kendi saha çalışmamı, yukarıda sözü edilen Karacaahmet Sultan Türbesi'ni Onarma-Tanıtma ve Yaşatma Derneği'nde yürüttüm.[8] Görsel verileri, değişen bağlamlarında semah performanslarıyla ilgili biçem analizimde yorumlarından son derece yararlandığım Karacaahmet Derneği'nden Durmuş Genç'le birlikte gözden geçirme fırsatı buldum.

Durmuş Genç, Karacaahmet Derneği'nde kendi yetiştirdiği dansçılarıyla gurur duyuyor ve onları "disiplin-

[8] Bundan sonra derneği Karacaahmet Derneği olarak anacağım.



Durmuş Genç, Hacıbektaş şenliklerine katıldığı genç semahçılarla.

li" ve "çok sıkı prova yapan" dansçılar olarak betimliyor. Halk oyunları hareketinin enerjisinden etkileniyor, sahne performansında "düzen"i ve "adım şablonları"nı seviyor. Ayrıca tüm halk sanatçıları gibi "iyi bir dansçı" ve "iyi bir hareketçi" konusunda ince bir sezgisi var. Ona göre, "iyi" bir semah dansçısı kendi çevresinde dönme ve hızlı dönme konusundaki yetkinliğiyle belirlenir; en basit figürü yaparken bile tüm bedenini kullanmalı, iyi bir koordinasyon anlayışına sahip olmalıdır! Mengi semahının yerel performansını izlerken, "Haydi bunu yarın sabaha kadar yapın, yorulur muydunuz? Hayır!" diyor. Ve ekliyor: "Bu yaşlı kadınlar, şenliklerdeki bir yarışmaya nasıl katılsın?" Durmuş Genç'e göre, onun dansçıları "semah dönerken kuşlar gibi uçuyorlar".

Yerel Mengi performansını şenlik performansıyla karşılaştırdığında, Antalya Hacıbektaş Veli Kültür Tanıtma

Derneği dansçılarının biçemini, kendi Karacaahmet grubununkine yakın buluyor. "Kolları ve dizleri o iki yaşlı hanımınkinden çok daha yükseğe kaldırabildikleri için, daha iyi dansçı" olduklarını belirtiyor. Bunun nedeni, kısmen Hacıbektaş dansçılarının farklı motifler arasındaki geçişleri, iki yaşlı hanımın yerel performansında olduğundan çok daha kuvvetli biçimde vurgulamaları. Bununla birlikte, Durmuş Genç'e göre, daha genç olmak, her zaman daha iyi bir performans göstermek anlamına gelmiyor. Erkek çocuklarca dönülen Tokat semahını da, bu kez onları "yeterince yavaş" bulmadığı için eleştiriyor! Onları ağabeyinin bir şenlikteki performansıyla karşılaştırarak, çocuksu bulduğunu belirtiyor ve oyun gibi performans ile dengeli ve eşgüdümlü törensel performans arasındaki ayrıma dikkat çekiyor.

Kostümler de biçemsel bir farkı işaret ediyor. Durmuş Genç bazı kentli semah topluluklarının performans kalitesinden etkilenmese de, onların temiz ve parlak kostümlerini beğeniyor. Kostümlerin "düzeni" ve "tasarımı" ile topyekûn "adım şablonları" da biçemin önemli belirleyicilerinden. Durmuş Genç, kendi grubunun biçemini yerel performansçılardan ayırt ediyor; ama onların benzerlerinden, yani öteki kentsel Alevi derneklerinin performans gruplarından nasıl farklı olduğunun da farkında. Şahkulu Sultan Derneği'nin performansı bu bakımdan bir örnek oluşturuyor. Genç, yeni Alevi derneklerinin henüz yerleşik bir repertuvara sahip olmadığı kanısında. Semahlar, genellikle üniversite öğrencileri tarafından gerçekleştirilen sahne performansı uyarlamalarından etkileniyor. Ankara Üniversitesi Tiyatro Bölümü 1980'lerde semahları bir cem ayininin canlandırmasında yer alacak şekilde stilize ederek, yeni kurulan Alevi semah gruplarını oldukça etkilemiştir ve bunların birçoğu, Ankara Üniversitesi öğrencilerince başlatılan mizanseni olduğu gibi benimsemişlerdir. Durmuş Genç, semahların düzenli temsiline duyduğu saygıyla, "özgün" semahlar ile Alevi müziği eşliğinde semah benzeri bir dizi hareket dediği



Durmuş Genç, kızı Dürdane Genç ile semah dönerken.

performanslar arasında kesin bir çizgi çiziyor. Dolayısıyla, Şahkulu Sultan Derneği performansının kimi parçalarını "yeni icat semahlar" veya "cem ayininin bir parçası olmayan semahlar" olmakla eleştiriyor. Başka bir deyişle, bu tip performanslarda yapısal bir sorun görüyor: Ona göre, bir dizi semah motifi derlemesinin art arda eklenmesi bir semah yapısını kurmaya yetmez. Bu anlamda aynı semahın, yani örneğin Erzincan semahının iki farklı grup tarafından gerçekleştirilen performansını karşılaştırıyor: "Açıyı genişletiyoruz" diyor, "ve yalnızca kollarla değil, tüm bedenle". Ama hemen ardından da ekliyor: "Onların da kostümleri güzel."

Her ne kadar Genç, sahne repertuvarını özenle cem ayinlerinde ifa edilen semahlarla sınırlasa da, kendi biçemini gerçek bir cem ayinindekinden de ayırıyor. Elazığ'da bir cem ayini sırasında kaydedilmiş semah performansını izlerken, müzisyenin yetkinliğini takdir etmekle birlikte, semah dansçılarını beceriksiz veya "hareket" etmeyi bil-

meyen kişiler olarak değerlendiriyor. Yine de, diğer aşırı uçla da sorunları var (Boğaziçi Üniversitesi öğrencileri tarafından yapılan sözüm ona "stilize" semahlar ve sahnelenmiş cem törenleri). Alevi gruplar arasındaki çokluetnisiteyi (Türkmenler, göçerler, Kürtler) vurgulamaları yönünden, onları fazla militan buluyor. Ayrıca onların "fazla sıçradıklarını" söylüyor ve "balerin pabuçları"ndan hoşlanmıyor. Durmuş Genç'in deyişiyle "biçem", her ikisi de kendi sınırlarına sahip olan "geleneksel" ile "modern" arasında bir yerlerde tanımlanıyor. Kendisi, cem ayini bağlamı içindeki semah performanslarına, halk ozanının müzikal yetkinliğine bağlılığı anlamında geleneksel, hızlandırılmış performans ve yeni dikilmiş kostümlerin parlak renkleriyle birlikte hareketlerin genişletilmiş koordinasyonundan hoşlanması anlamında modern. Gelgelelim, biçem her ne kadar diğer performans bağlamları ve diğer dansçılarlarla aradaki farkı gösterse de, Durmuş Genç halka açık performanslardaki diğer biçemleri çok fazla eleştirmek istemiyor. "Ne de olsa," diyor, "hepsi Alevi kültürünün aktarımına hizmet ediyor"; bu durumda, biçem de, sizi "ötekiler"den çok, "sizden olan ötekiler"den ayıran bir unsur olarak işliyor.

HEPİMİZİN FOLKLORU: BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ FOKLOR KULÜBÜ VE GELENEĞİ

Üniversite gençliği ve halk dansları arasında genel olarak bilinenden kuşkusuz çok daha yakın bir tarihsel ilişki vardır. Her şeyden evvel bugün, adına "folklor oynama" dediğimiz hareket sisteminin mimarı 1960'lı yılların üniversite kuşağıdır. Pek çok kişi tarafından bilinmese de 1930'lardan 50'lere kadar uzanan Halkevleri geleneği içinde halk oyunlarının sergilenişi, hem yaş profili hem de yerelliklerinin temsiliyeti açısından bugünkü anlamıyla halk oyunları oynama pratiğinden çok farklıydı. Bu tarihsel süreci *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* (İletişim, 1998) adlı çalışmamda ayrıntılı olarak anlatmaya çalışmıştım. Kısaca tekrarlamakta fayda var. 1951 yılında halkevlerinin kapatılmasıyla ortaya çıkan boşluğu uzunca bir süre Yapı ve Kredi Bankası'nın İstanbul Açıkhava Tiyatrosu'nda düzenlediği şenlikler doldurmuştu. Bu şenlikler, köylerinin itibarlı oyuncularından oluşan yaşça pek de genç olmayan grupların kendi yerel oyunlarını sunmaları açısından bir yerde Halkevleri geleneğinin devamıydı. Bu döneme ait kişisel hatıralar da pek çok yerde bu oyunları öğrenip Ankara veya İstanbul'a gidecek gruplara girmek isteyen yerel gençlerin önünün kesildiği de aktarılıyor.

Yetişkin, itibarlı ve yerel grupların bu monopolisi, 1960'larda geldikleri şehrin adıyla anılan yurtlarda kalan (Vanlılar yurdu, Trabzonlular yurdu gibi) üniversite öğrencilerinin birbirleriyle bildikleri kadarıyla kendi yerel oyunlarını paylaşmaları ve ortaklaşa sahnelemeye başlamalarıyla değişti. O yıllara kadar, büyük şehirlerdeki şenliklere gelen yerel grupların sadece görsel bir alışveriş çerçevesin-

de gördükleri "öteki oyunlar", üniversite öğrencileri arasında artık bedensel bilgi olarak karşılıklı paylaşılıyordu. Diğer bir deyişle, Vanlıların Kırklareli oyunlarını öğrenmeleri ve bunu bedensel bir bilgi olarak içselleştirmeleri üniversiteli gençlerin merakı, iletişimi ve cesur yenilikçi arayışlarıyla olmuştur. Halkevleri geleneğinin ötesine geçen bu yeni bedensel iletişim, 1970'lerden 1980'lerin sonuna kadar pek çok farklı aşamadan geçerek bugün adına "folklor oynama" dediğimiz hareket sistemini, "Edirne'den Kars'a" tanımıyla özetlenebilecek halk oyunları repertuvarını ve bugün pek çoğumuzun dernek başkanı, kostümcüsü, çalgıcısı, çalıştırıcısıyla aşina olduğu halk oyunu sektörünü doğurmuştur. Kısacası, 1960'larda büyük şehirlerin yerel yurtlarında yaşayan üniversiteliler yaşça kendilerinden büyük yerel halk oyunu gruplarının tekelini kırıp tamamen kendi inisiyatifleriyle ve bildikleri kadarıyla bu oyunları önce kendi arkadaşlarına, daha sonra da çevrelerindeki lise ve ilkokullarda öğretmeye başladılar.

Bu genel değişim çerçevesinde halk oyunlarına merak duyan ilk gençlik gruplarından birisi de Robert College'liler olmuştur. 16. yüzyıldan beri Osmanlı dünyasına gelen seyyahların bu dünyada dansın nasıl sergilendiğiyle ilgilendikleri düşünülürse, aynı merakın Robert College'in Amerikalı hocalarında da olması ve bu "folklor faaliyeti"ni desteklemeleri akla yakın gelecektir. Ama Robert College'in yüksek okul bölümünün kurulduğu döneme rast gelen bu yıllarda, folklora duyulan ilgi oryantalist merakların ötesinde, gençlik arasında yayılan sol geleneğin önemli bir parçasını da oluşturuyordu. Sol muhalifti, tıpkı folklorun söylenmeyeni söyleyen muhalifliği gibi. Halk oyunlarının pek çok türü arasında "halay", bir dönem "dayanışma"nın temsili haline de geldi. Bu bağlamda, önceleri Robert College çatısı altında saygın bir yer edinen folklor çalışmaları, okulun Boğaziçi Üniversitesi'ne geçiş sürecinde bu konumunu daha da pekiştirdi. Sol muhalefet, o güne kadar kurgulanan şekilciliğe muhalif olmayı da getiriyordu. Bu bağlamda, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü



1987 Kütahya Üniversitelerarası Halk Oyunları Yarışması şehir kortejinden (Arzu Öztürkmen arşivi).



(BÜFK) oyuncuları da kendi çevrelerinde kurumsallaşan folklor faaliyetlerinin aksayan pek çok yönüne eleştirel bir bakış getirmeyi başardılar. 1962 yılında kurdukları *Folklora Doğru,* bugün Türkiye'de folklor tarihçesini konu alan her araştırmada bahsi geçen bir dergidir. Derginin "bufk.boun.edu.tr" sitesinden ulaşılabilen eski sayılarında görülebileceği gibi, 1970'lerde Tahir Alangu'nun önderliğinde önemli saha araştırmaları, kuramsal tartışmalar yapılmış ve yöntem arayışına gidilmiştir. Pek çok üniversitenin sorgulamadan katıldığı halk oyunları yarışmalarına da başka bir açıdan bakan BÜFK, 1980'lerde "Halk oyunları yarıştırılabilir mi?" sorusunu gündeme getirmiş ve aynı dönemde, o yıllarda pek de tanınmayan Alevi semahlarını ilk kez Alevi olmayan oyuncuların da katılımıyla sahnelemiştir. Üniversitenin İkinci Erkek Yurdu'nun emektar çalışanı Şebinkarahisarlı halk ozanı Durmuş Genç'le birlikte çalışarak Alevi semahlarını sergileyen BÜFK oyuncularının hikâyesini önceki bölümde ele aldık. Burada Alevi semahlarını 1980'lerin başında Ankara'da öğrencileriyle birlikte araştırıp diğer halk oyunlarıyla bir arada olmasa da teatral bir sunumla sahneleştiren Metin And'ı da anmamız gerekiyor.

BÜFK oyuncuları, 1970'lerin sonundan itibaren sanatsal arayışlara da girdiler. Bu dönemde teatral arayışların başlamasıyla 1980'lerin başında köy hayatını temsil eden parodili sunumlar ya da "Boş Beşik" adlı halk hikâyesinden yola çıkılarak sahnelenen gösteriler hazırlandı.[1] 1980'lerin sonunda öğrenciler, o güne kadar halk oyunları çalışmalarında içselleştirdikleri dans/beden dilini özgür bırakarak nasıl yeni formlar üretebileceklerini gördüler. 1980'lerin en çok sorgulanan konuları olan arabesk veya köyden kente göç gibi temalar BÜFK oyuncularının da merceği altına girdi. 1986 ve 1987 yıllarında Ezginin Günlüğü grubundan Nadir Göktürk'ün özgün

[1] Bkz. EK IV (Afşar Timuçin, "*Boş Beşik* İçin Notlar", *Folklora Doğru,* sayı 54, Nisan 1983, s. 7-13.)

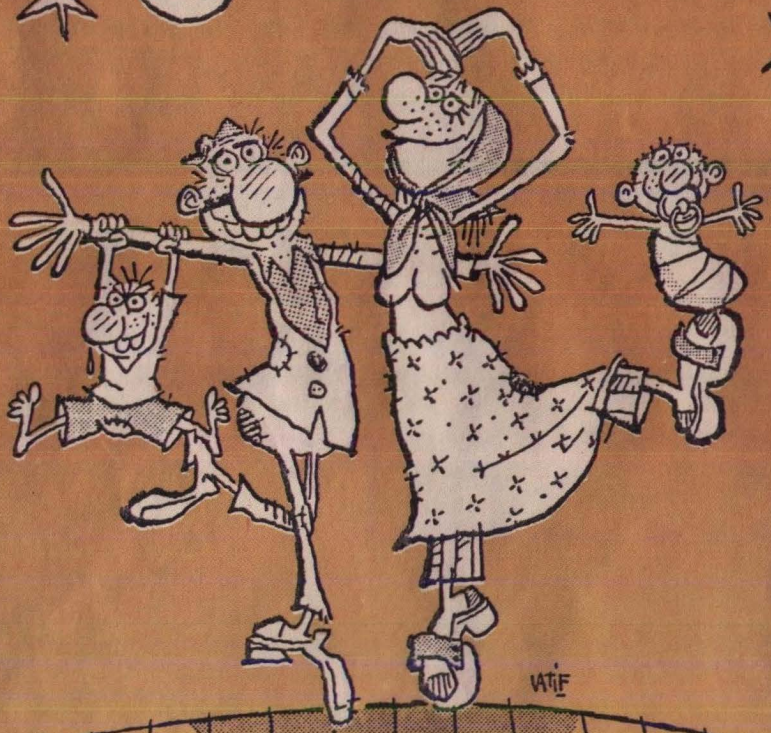
müziğini bestelediği "Göçmen" ve "Kentekondu", BÜFK oyuncularının, içinde yaşadıkları sosyal ortamı sanatsal bir formla yansıttıkları sahne gösterileri olmuştur.

1990'larla birlikte Türkiye'nin kültürel çeşitliliğine yönelik ilginin, BÜFK oyuncularını ve Boğaziçi Üniversitesi'nin akademik platformunu aşıp, Türkiye genelinde arttığı görülür. Bu dönemde azınlık kültürlerinden Kürt sorununa, Ermeni meselesinden popüler arkeolojiye kadar pek çok konu hakkında yapılan konferansların ve yayınların sayısında büyük artış olmuştur. "Kültürel çeşitlilik" teması, Birleşmiş Milletler'in İstanbul'da düzenlediği HABITAT toplantısının, Yekta Kara yönetiminde düzenlenen devlet törenininde dahi işlenmiştir. Kültürel çeşitliliğin araştırıldığı ve konuşulduğu bu bağlamda, BÜFK oyuncuları da son 15 yıldır hem müzik hem de dans gösterilerini "Kardeş Türküler" (ve belki de biraz "Kardeş Danslar") çerçevesi içinde sergiliyorlar. Kültürlerarası paylaşımın en önemli ritüel türlerinden Hıdırellez şenlikleri veya Nevruz gibi kutlamaların yanında, Balkanlardan Güneydoğu Anadolu'ya uzanan bir coğrafyada oynanan oyunları araştırarak sunuyorlar. Bu süreç onları bazen zeybeğe, bazen Trakya danslarına, bazen de Bitlis'e veya Diyarbakır'a götürüyor. 1970'lerin ağır kostümleri yerine, rahat hareket edebilecekleri yeni kostümler hazırlıyorlar. BÜFK'ün araştırma ve gösterim süreci her zaman kolay olmuyor. Bu anlamda geçtiğimiz yıllarda *Hürriyet* gazetesinin manşetine çıkan bir haberin nasıl sunulduğunu hatırlamakta fayda var. Konu vaktiyle Cumhurbaşkanlığının sorgusuna maruz kaldığından, burada etraflıca ele almak gerekiyor.

Hürriyet gazetesinin 16 Mayıs 2007 tarihli nüshasında, Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'nün, Meksika'daki bir üniversitenin öğrencileriyle birlikte düzenlediği gösteriye ilişkin haberinde dans kostümleri "peşmerge" kıyafetlerine benzetilmiş, haber bir gün önce Güneydoğu'da kaybedilen iki şehit haberinin hemen yanında verilmişti. Haberin semiotik anlamının kötü niyeti bir tarafa bırakılacak olursa, haberi yayına hazırlayan gazetecilerin

KENTEKONDU

çöp masalları dansı...

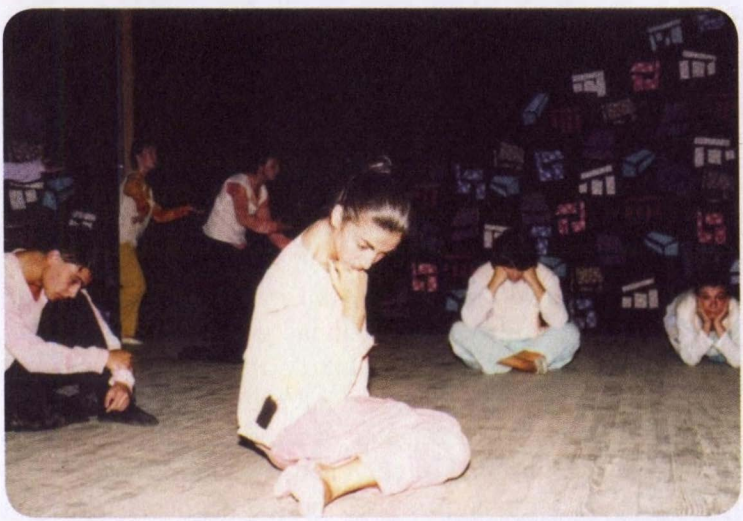


BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ FOLKLOR KULÜBÜ

tarih.



"Kentekondu" gösterisinden, Mayıs 1987.



Türkiye'deki halk oyunlarının sergileniş pratiğiyle uzaktan yakından alakaları olmadığı açıkça görülüyordu. Zira, halen Milli Eğitim Bakanlığı'nın veya Halk Oyunları Federasyonu'nun düzenlediği yarışmalar takip edilirse, en yerel formuyla "peşmerge" kıyafeti olarak anılan Güneydoğu Anadolu geleneksel erkek kostümünün yaygın olarak kullanıldığı görülür. Diğer bir deyişle, "peşmerge" kıyafeti, bugün sadece güncel politik anlamıyla gündeme gelen peşmergeler bu kıyafetleri giymeden yüzlerce yıl öncesinden beri giyilmekteydi. Habere konu olan etkinlikte, Halkevleri geleneğinden günümüzün Devlet Halk Dansları Topluluğu'na ve popüler Anadolu Ateşi gösterisine kadar Türkiye'de halk oyunlarının tarihsel olarak nasıl bir seyir izlediğine dair bir konuşma da yapılmıştı. Haberde aynı etkinlikte yer alan konuşmaya yer verilmeyerek, öğrencilerin düzenlediği sahne gösterisi, içeriği göz ardı edilerek ve sanatsal bağlamından koparılarak sunulmuştu.

Halbuki gösterinin sanatsal bağlamı üzerine düşünmek çok daha farklı açılımları beraberinde getirecektir. BÜFK oyuncuları, gösterilerini canlı müzik ve bir multivizyon gösterisi eşliğinde sergilemeyi seçmişlerdi. Her dönemde olduğu gibi içerisinde bulundukları toplumsal koşulları kendi bakış açılarından yansıtarak gösterilerinin temel bir parçası yapmışlardı. Folklor alanının tanınmış düşünürlerinden Dan Ben-Amos'un folklora getirdiği "topluluklar içindeki sanatsal iletişim" tanımının da gösterdiği gibi, kendilerini kuşatan dünyanın sosyal, politik, kültürel boyutlarının karmaşıklığını sanatsal bir bağlamda seyircileriyle paylaşmış oldular. Bu bağlamda bu gösteriye bakan gözün niyetine göre şunlar da pekâlâ görülebilirdi. BÜFK oyuncularının multivizyon panelinde sundukları görüntülerin arasında, yıllarca içinde prova yaptıkları Murat Dikmen Salonu'nun yıkılışı konusundaki hassasiyetleri ve o sene kaybedilen Hrant Dink'in hatırası da vardı. Bu imgeler esasında o yıl deneyimlenen pek çok toplumsal ve yerel olayın gösteri efekti olarak kullanılmıştı. Bu gösterim yaklaşık 60 kişiden oluşan bir

sanatsal prodüksiyondu ve öğrenciler bunu gerçekleştirebilecek yetkinliğe ve organizasyon becerisine sahiptiler. Müzik ve dans icraları 1970'lerin ve 1980'lerin kot pantolon ve botlarla ilkokul salonlarında yapılan halk oyunları çalışmalarını takiben müsamere havasında geçen, sene sonu gösterilerini kat kat aşmış bir formdaydı.

BÜFK'ün yeni folk dans anlayışına sanatsal bir eleştiri getirilecekse, bunu da yapmak pekâlâ mümkündür. Örneğin, kimi seyirciler gösterinin ritim temelli sunumunun seyirci açısından yorucu olduğunu söylediler; bir seyirci "neredeyse pagan" tabirini bile kullandı. Burada belki biraz gerilere giderek vurgulu ritim kadar dansın "ağırlığının" da kendine has bir cazibesi olduğu hatırlatılabilir. Sonuçta BÜFK kurulduğu yıllardan itibaren içinde yaşadığı kent folklorunun araştırıcısı olmuş, içinden geçtiği her tarihsel bağlamda topluluğun bir anlamda kendi folklorunu da ürettiği bir mekân haline gelmiştir. Bu bağlamda, Boğaziçi Üniversitesi öğretim üyelerinin büyük bir kesiminin son günlerde basında çıkan haberlere verdiği cevapla sözü tamamlamak yerinde olur:

> Boğaziçi Üniversitesi, sadece büyük kentlerden değil Anadolu'nun her köşesinden gelen gelir düzeyleri farklı öğrencilerine uluslararası standartlarda eğitim veren, onları dünyaya açık ve özgürlükçü-demokratik değerlere sahip bireyler olarak yetiştiren, sadece ders kitaplarından öğrendikleriyle değil, üniversite yaşamının ayrılmaz parçası olan öğrenci faaliyetlerine katılımlarından elde ettikleri birikimle de çağdaş dünyanın seçkinleri arasına yerleştiren, üstelik bu başarıyı devletin kısıtlı mali imkânlarına rağmen gerçekleştirebilen ülkemizin en önde gelen yüksek öğretim kurumlarından biridir. 38 öğrenci kulübünün bilim, sanat ve spor alanlarında gerçekleştirdiği yüzlerce faaliyetin, üniversitemizin haklı ün ve saygınlığında önemli payı vardır... Üniversiteler, şiddete çağrı içermeyen her türlü görüşün ifade edilebildiği kurumlardır, öyle olmalıdırlar. Üniversiteler, yasakların hüküm sürdüğü değil, gençlerin yeteneklerini, düşünce kapasitelerini, hayal dünyalarını geliştirebilecekleri, onları barışa, kardeşliğe, hoşgörüye davet eden 'açık' ortamlardır, öyle olma-

lıdırlar. Öğrencilerimiz bu ortama, derslere katılımları yanı sıra düzenledikleri sempozyumlarla, tiyatro, dans, müzik ve folklor gibi etkinliklerle katkıda bulunurlar.

Belki de bugün, Boğaziçi Üniversitesi'ni farklı kılan değerleri en kuvvetli şekliyle taşıması bakımından BÜFK'ün önemini vurgulamak gerekir.

EK - IV

Boş Beşik İçin Notlar

Afşar Timuçin

Halkbiliminin bütün sorunları halk kavramının genişliğinde çeşitlenmektedir. Düşünelim, duygucu bir tutumla «ben halkımı çok seviyorum» diyen insan kendini bu sevdiği şeyin içinde mi saymaktadır, dışında mı? «Ben halk adamıyım» diyen kişi zorunlu olarak halk adamı olmayan kişilerin varlığını duyurmakta değil midir? «Ben halktan gelmeyim» diyen kişi artık kendini halktan saymamakta mıdır? Ne garip, bir otobüs halkından da söz edebiliyoruz, bir semt, mahalle, bölge halkından da. Bir ülke halkından da söz edebiliyoruz, bir kıta hatta bir dünya halkından da.

Öyleyse halk değerleri, halk ürünleri üzerine, hatta halkın yaşayış biçimleri üzerine, bu yaşayış biçimlerinin özgün özellikleri üzerine araştırmaları öngören halkbilimi bu halklardan hangisine yönelecek? Şunu öncelikle sormamız gerekiyor: Halkbilimi her boydan insan toplumunu «halk» diye belirleyerek onu tüm değerleriyle araştırma konusu yapabilir mi? Evet, yapabilir. Biz genellikle ve elbette haklı olarak halk denildiğinde tabandaki insanları anlarız, yaşama verdiği emeğin karşılığını yeterince alamamış, bazen hiç mi hiç alamamış insanları. Elma şekeri yiyen çocukla elma şekeri satan çocuktan ille biri halktan olacaksa, elbette ikincisi olacaktır.

Zaten «ben halktan geliyorum» ya da «ben halk adamıyım» diyen insan da bu ikincisinin bağlı olduğu kesimden söz etmektedir. «Ben halktan geliyorum» sözü «ben Şişli'den geliyorum» sözünü kolay kolay çağrıştırmaz. İktisadi koşullar yaşam biçimimizi, yaşam biçimimiz de değerlerimizi belirlediğine göre, tabandaki insanların değerleriyle tabanda olmayan insanların değerleri

birbirinden çok ayrı olacaktır. Bu ayrılık istenmiş bir ayrılık olmaktan önce zorunlu bir ayrılıktır.

Buna göre «İstanbul'un Şişli ilçesinde kumar görenekleri» konusu elbette halkbiliminin konusu olabilir. Belki bir halkbilimi uzmanı «Kadıköylülerin vapur söyleşileri» konusunda bir araştırma yapmayı da düşünebilir. Halkbiliminin geniş belleği ve sağlam yüreği elbette bu konuları çok rahat kaldıracaktır. Ne var ki halkbilimi toplumbilim değildir, bir topluma tüm parçalarını kapsayacak biçimde bütünsel bir bakışla bakmak zorunda değildir. Halkbilimci toplumun herhangi bir kesimine yönelirken bir başka kesimini gözden uzak tutarsa kimse onu yan tutmaz olmamakla suçlayamaz. Tersine her halkbilimci yapacağı çalışmalarla ilgili olarak konusunu ve yöntemlerini belirlerken kendi dünya görüşüne bağlı olarak ya da en azından genel eğilimlerine bağlı olarak araştırma alanını da belirleyecektir.

Öyleyse biz halkbilimci olarak engin bir seçme gücüne sahibiz demektir. Toplumun herhangi bir katında, bu katın herhangi bir yerinde gönül rahatlığıyla araştırma yapabiliriz, yeter ki çalışma biçimimiz tutarlı olsun, bizi yalan yanlış sonuçlara götürmesin. «İstanbul'un Şişli ilçesinde kumar görenekleri» konusu da «Gaziantep'in Islahiye ilçesinde düğün görenekleri» konusu da halkbilimi için yasal olduğuna göre, bunlardan birini seçmek dünya görüşümüze ya da en azından kişisel eğilimlerimize bağlı olacaktır. Konusu alabildiğine geniş, yöntemleri alabildiğine değişken bir alanda sağlıklı sonuçlar alabilmek elbette bir kimya bilimindeki, bir matematik bilimindeki kadar kolay değildir.

Halkbiliminde bilimsel bilgi bilimsel olmayan bilgiye hızla karışıyor, gerçekten özgün olanın bilgisiyle gelişigüzellikte herhangi bir biçimde yansıtılmış olanın bilgisi kolay kolay birbirinden ayrılamıyor. Felsefe gibi, halkbilimi gibi, ruhbilim gibi, toplumbilim gibi alanlarda, çok kişinin kendini kolayca yetkili saydığı alanlarda yanlış adımlar ancak getireceği yanlış sonuçlarla belirlenebilecektir. Tartışmadan çok saptamaya dayanan, doğrulamadan çok karşılaştırmaya bel bağlayan halkbiliminde sağlıklı ya da sağlıksız sonuçların belirlenmesi epeyce güç bir iştir.

Halkbiliminin alanına girdiğimiz zaman gönüllülüğün ya da amatörlüğün hak olduğu bir alana girmiş oluyoruz. Derleme

konusunda da işleme konusunda da böyle bu. Diyelim falanca ortamda Boş Beşik masalını derliyorum, burada özgünü korumak ya da olanı olabildiğince bozmadan almak dışında belirleyici bir tutumum olabilir mi? Ya da Boş Beşik masalını işliyorum, yeniden yazıyorum, burada da masalın özünü korumak ve onu ileri bir bilinçle geliştirmek dışında bir kaygım olabilir mi? Her ikisinde de ister istemez kendimce bir iş yapmaktayım, ölçüleri biraz masalda biraz da bende olan bir işi gerçekleştirmekteyim. Halkbiliminde becerikliliği ve sanata yatkınlığı bilim adamlığından öne çıkaran ya da çıkarır gibi olan da budur.

İster hevesli olalım ister meslekten olalım, bu alanda çalışmalarımızın hep iki yönü bulunacak. Birinci yön halk değerlerinin saptanması ve değerlendirilmesi, ikinci yön halk değerlerinden yararlanarak özgün yaratılar ortaya konulmasıdır. Çok kesin olmamakla birlikte, birincisi bir bilimci tutumunu, ikincisi bir sanatçı tutumunu aratacaktır. Birincide daha çok bir yöntem kaygısını, bir ortaya çıkarma çabasını, bir sınıflandırma ve değerlendirme tasarısını, ikincide daha çok bir yaratma, bir yenileştirerek anlatımcı kılma, bir özgüne dönüştürme isteğini bulacağız. Halkbiliminde son amaç belki de bir özgünün daha yetkin bir özgüne dönüştürülmesidir. Sanırım Destanlar gibi Boş Beşik de böyle bir dönüştürme isteğiyle kaleme alındı. Evet, bu kaleme alma işi bilimsel bir öngörüyle, herhangi bir kuramsal belirlemeyle olmamıştır.

Halkbiliminde herkes kendi kafasına göre bir yere yönelirken ben çocukluğuma yöneldim. Gavurdağları'nın eteklerinde, eşkiyası ve çakallarıyla ünlü bir bucakta geçen çocukluğum beni halk masallarına yaklaştırmıştır. Halk masalları dilden dile dolaşıyordu, bir de esanscıların eliyle elden ele. O kötü baskılı kitaplarda Karacaoğlan vardı, Aşık Garip vardı, Ferhat ile Şirin vardı, Arzu ile Kamber vardı, Battal Gazi vardı, Köroğlu vardı. Orada, Gavurdağları'nın eteklerindeki o bucakta nice masal dinledim. O masallar hızla geriye çeker beni, anıları hiç sevmeyen, anılarla yaşamayı bilmeyen biri olsam da.

Bir masal binlerce, on binlerce, yüz binlerce defa anlatılır ve her anlatılışında bambaşka çeşitlilikler, bu çeşitliliklerle birlikte bambaşka anlamlar, bambaşka tadlar, hatta bambaşka dilekler ka-

zanır. Her masal yeniden kendine çeker bizi, bizden her seferinde değişik yorumlar beklercesine. Nasıl bir anıyı her ele alışımızda az çok değiştirirsek, buna göre değişik anlatırsak –anımsamak bu anlamda unutmaktır biraz da– bir masalı da her ele alışımızda bir başka yapıta dönüştürürüz. Masalı ele alışımızdaki duygu ve düşünce yapımızın özellikleri bu dönüştürme işinde başlıca rolü oynar. Hastalıklı ve sağlam yanlarımız, yoksunluklarımız ve doygunluklarımız, öfkelerimiz ve yatkınlıklarımız burada kesinlikle belirleyicidir.

Gavurdağları'nda dinlediğim, dinlemekten öte yaşadığım masallarda, varlığıma ince ince sinmiş olan masallarda, sonradan daha iyi gördüm, insan için sonsuz güzel dilekler vardı, her şeyden önce de uçsuz bucaksız bir insan sevgisi vardı. Aşklarda, direnişlerde, kavgalarda, bırakılmışlıklarda, yüceltmelerde, hor görülmelerde ve her şeyde bu insan sevgisinin şu ya da bu biçimde yansıdığını görüyordum. Kinlerin, öfkelerin, yıkılmışlıkların bile hiç değilse bir karşıtlığı yerine getirircesine insan sevgisini duyurması ne güzel şeydir. Bu masallarda çaresizlikleri sezdiren kırılmışlıklar, dönülmezi duyuran koyu bir yazgı inancı, iyileşmez gibi duran ezilmişlikler de vardı. Bu masallarda benim görmekle huzursuz olduğum şeyler oldu bu ikinciler. Hayır, şemacı bir gözle bakmıyorum dünyaya, efendiliğin karşısında edepsizliğin, insanlığın yanında köpekliğin olumsuzluğunu bilmek demek, aldatmaları, edepsizlikleri, köpeklikleri yok saymak demek değildir.

Ayrıca bildiğim bir şey daha vardı: Yaşam hiçbir olayın sonundan sorumlu değildir ve bütün iyi sonlar yalan yanı tuzak değilse raslantısaldır. Su testisinin su yolunda kırıldığıysa en büyük doğru. Evrende daha üst bir düzene doğru sürekli bir akışın var olması tek tek durumların ya da tek tek bireylerin varoluşunu ya da iyi sonunu güvence altında tutmaz. Tersine, bu evrensel akış, bazı şeyleri var ederek gelişebiliyorsa, bazı şeyleri yok etmeyi çok iyi bildiği içindir. Bir kötü son hatta bir acı son hiçbir zaman bir kötümserlik ya da en azından karamsarlık nedeni olamaz. Bir masalı yeniden yazma dileği bende yaşama doğru bir bakışla bakma dileğine bağlı olarak gelişti. Bir destanda iki sevgili birbirine kavuşamayabilir, bu hiç önemli değil, önemli olan onla-

rın birbirleri için duydukları duygulardır, ne ölçüde kendilerini iki kişilik bir dünyaya hapsetmeden dirençlerini bütün bir insanlık için kullandıklarıdır.

Esançcı kitaplarında kötü bir dille dağınık bir biçimde ortaya konulan aşk ve kahramanlık temaları büyük ölçüde direnen ve yaratan insanın başedilmez gücünü gösterecek biçimde değil de kötü sona uğramış insanın acıklı ya da oh dedirtici durumunu gösterecek biçimde işlenmişti. Ben burada kendimle, daha doğrusu inançlarımla ilgili bakış açılarımla ve bakış açılarımı belirleyen dünya görüşümle ilgili bir uzlaşmazlık noktası yakaladım ve soruna başka gözle bakmak gereği duydum. Bir sonucu kesin bir son gibi yaşamayan insanı, umutlu ve dirençli insanı, gerçek insanı, gerçekçi insanı bu masallardan bu destanlardan giderek yeni baştan arayacaktım.

Boş Beşik için bir kolaylığım vardı: «Konar göçer tutkunları doğanın — Kışlakların yaylakların güzel yaban çiçekleri — İnsan güzeli yörükler» o Gavurdağları'nda yakından tanıdığım insanlar oldular. Şimdi yerleşmişler midir bilmiyorum, o zaman göçebeydiler. Yanlarına sokulana güzel davranırlar, ayrıca yerleşiklere süt, yoğurt, peynir tereyağı satarlardı. Hep gözümün önüne geliyor: Çok temiz, çok ciddi, buna karşılık çok çalışkan ve güler yüzlü insanlardı. Gelişlerine alışırdınız, orada bulunuşları bir doğallık olurdu, tam siz onlarsız bir yaşam düşünmez duruma gelmişken bir de bakardınız ki çekip gitmişler. Şaşardım, nasıl bu kadar kolay bırakıyorlardı kaldıkları yerleri.

Huğ'larda yaşayan Abdalların yaşamı Yörüklerin yaşamıyla tam bir karşıtlık oluşturmaktaydı. Abdallar yerleşik insanlardı, yerleşiklikleri tam anlamıyla bir iğretilikti. Eşekten başka bir şey beslemiyorlar, kendilerini yormadan gerçekleştirdikleri küçük işlerle geçiniyorlardı. En önemli işleri üç gün üç gece süren düğünlerde davul zurna çalmaktı. Bayramlarda halay çekebilmek için Abdalların huğlarına gider, davulcu ve zurnacı arardık. Başımızı huğdan içeriye sokmaya kalmadan içeriden bir bağırtı gelirdi: «Girmeyin, bit sarar!» Abdalların yaşamı Yörüklerin yaşamını kavramakta bana büyük ölçüde yardımcı olmuştur.

O etkilerle ben, yıllar sonra, yaşamayı seven, ölümünü yaşamı kadar olağan sayan doğal insanı, belki de Stoa'cı insanı,

«doğuşuna ve ölümüne aynı ölçüde saygılı» insanı Boş Beşik'teki yörük insanında yansıtmaya çalıştım. Her şeyden önce doğayı tek bilgi kaynağı olarak koymak gerekiyordu, ben de öyle yaptım. «En doğru yazılmış kitap, Doğanın kitabıdır» dedim. Kaçamadığımız serüven, o önlü ve sonlu yaşam serüveni, bizim ortak serüvenimiz bilinçle yaşandığı zaman dirençlerin, ortaklaşmaların, gerçek sevinçlerin konusu olabiliyor. Bir insan araştırmasına buradan rahatça geçilebilirdi: Yörüklerin yaşamından genel anlamda yaşamın tartışmasına geçmek. Bu da göç konusunun simgesel değerini öne çıkardı. Öyle ya, yaşadığımız dünyada her şey düzenli bir akış fikrinde açıklık kazanır. «Göç yavaş yavaş gider ve bakmaz arkasına» motifi bu akışın zorunluluğunu ve dönülmezliğini duyuracaktır.

Simgesel olarak göç insanı diye belirlediğimiz gelişim insanı arkasına bakmayan insandır ve onun bu tutumu yaşadığı dünyanın dönüşsüz olduğunu bilmesindendir. «Çünkü geride kalan — Artık bizden değildi» gerçeği her zaman bir yasa kesinliğinde duyurur kendini. Kesinlik şurada: Biz doğruysak o yok olup gidecektir, o doğruysa biz yok olup gideceğiz. Öyle ya, yaşamın iki ayrı yönde gelişmesi, iki ayrı ya da karşıt gelişimin yasallık kazanması olanaksız. Gelişim süreçleri sonunda hesaplaşma süreçleridir. «Eksik yaşanmış sevgiler — yarım yamalak kavgalar» her zaman «geride kalmışlığın acımasız sularında» dağılıp gitmeye mahkumdur. Boş Beşik'teki çaba her eyleminde bütün bir dünyayı kucaklamak istercesine dışa açılan insanın çabasıdır. Böylesine geniş bakan ve geniş davranan insanlar, «İsterler ki her gerçekleştirdiklerine — Koca bir dünya sığsın».

Yörük beyinin karısı gibi düşünmek, «Doğanın tartışılmaz gücünü — Evrenin ölümsüz yargısını» bozmak diye almak doğru mu yörük beyinin istediğini? Yörük beyinin karısı burada elbette açık düşürülmez, onun yeri çok haklı olarak eksiklikten kalan acıyı dindirmeye çalışmayı gerektirir, çünkü doğa yörük beyine bir çocuk vermeyi olanaksızlaştırmış olabilir. Elbette bir benimseme rahatlığına değil de bir arayış umuduna bel bağlamak gerekecektir. Yörük beyinin karısı da bu aramaya karşı olmaz ki. Çünkü yörük beyinin isteği yaşamın kendini sürdürmesi için bir çocuk istemekten daha çok bir şeydir. Özlenen nedir? Herhangi bir ya-

şam sürdürücüsü değil insanı daha da insanlaştırmaya kendince katkıda bulunacak dirençli bir kişidir. Bu yüzden karısına şöyle der yörük beyi: «Bana bir çocuk ver menekşem — Umuda ve kavgaya benzesin.» Öyle ya, bir umut gerçekleşmemişse, bu eksiklik belki de o umutta sonuna kadar gitmemiş olmamızdandır. Obanın kızları açıkça koyarlar bunu: «...bilinmedik yerlerde — Bilinmedik umutlar çiçeklenir — Daha uzak yerlere gidelim.»

Umudun gerçekleşmesi de bir son değildir. İnsan gerçekleştirdiği şeyi çok iyi korumalıdır. Gerçekleştirmeyi bilmek elbette güzel: «Ne konmak korkudur bize ne göçmek — Biz gidişlerin insanıyız — Durup kalmalarda yerimiz yok bizim.» Gerçekleştirdiğimiz şeyler için, dünyaya getirdiğimiz çocuklarımız için, tanıdığımız tanımadığımız, yüzünü gördüğümüz görmediğimiz genç insanlar için güzel dilekler ortaya koyarız. «Yüreğin engin olsun ovalar gibi — Dağlar gibi yüce olsun inancın» deriz örneğin. Bunların hiçbiri yetmez, gerçekleştirdiğimiz şeyi elimizden geldiğince korumak ve geliştirmek" zorundayızdır. Bunu yapmadığımız yerde kuzgunların yolumuzu beklediğini bilmemiz gerekir. Kuzgunların ölüm türküsü bu tehlike için belirleyici olur: «Ne kalın tanırız ne ince — Gagamız ölüme kanca — Ne dayı biliriz ne amca — İçimiz ölüm çekince.» Ve yörük beyinin ikide bir o geçmiş olayı aklına getirmesi bundandır. Anıların büyüsüne sığınmak değildir bu, yapılmış bir yanlışı unutamamaktır. Güzel bir şeyi elden kaçırdıktan sonra nice güzel şey elde etmiş olursak olalım, elden kaçırdığımız o şeyi unutamayız ya da o elden kaçıran kendimizi unutamayız. Bizde herhangi bir boşluk bulunması korkusudur bu unutamayış biraz da.

Boş Beşik böylece halkbilimine katkı olmak isterken bir insan araştırması denemesi oldu. Oysa belki de ben yalnızca bir şiir olmasını istemiştim onun. Her şiir zorunlu olarak bir insan araştırması değilmiş gibi. Kendi toplumsal kaynaklarına bağlanmayan sanat, sanat olabilirmiş gibi.

Bitirirken
DANSTAN BEDENSELLİĞE: YENİ YAKLAŞIMLAR

Bir hareket sistemi olarak dans üzerine tartışırken Türkiye'de gündelik hayat içindeki bedensel farkındalığımız üzerine düşünmeden edemiyoruz. Dansla kurduğumuz ilişkinin temelinde kuşkusuz bedenselliğimizle kurduğumuz ilişki yatıyor. Beden dilimiz ve bedensel ifade biçimlerimiz, Cumhuriyetin ilk yıllarından bu yana çok değişti. Bunu o yıllardan bugüne ulaşan görüntülerden veya yaş almış kuşağımızın sosyal ortamlardaki hareket dilinden anlamak mümkün.

Osmanlı'dan bugüne Türkiye'nin modernleşme sürecinde dans olgusuna farklı anlamlar yüklendiği görülür. Dansın toplumsallığımızdaki konumu düşünüldüğünde, her şeyden önce başkası için dans edene kem gözle bakıldığını gözlemleriz. Daha meşru bir alan olarak düşünülen aile düğünlerinde bile kimin nasıl 'oynadığı' hemen fark edilir. Kadınlı-erkekli kamusal alanda görünür olarak dans etmeye 'modernlik' anlamı yüklenirken, kamusal alanda 'dans' etmek, Cumhuriyet döneminde Batılılaşmanın da en belirgin sembollerinden biri olmuştur. Bu bağlamda, Cumhuriyetin ilk yirmi yılında kentsel ortamda icra edilmesi teşvik gören pek çok dans türü oldu. Mesela tango, vals, çaça, tvist veya fokstrot gibi popüler danslar kulüplerde rağbet görürken, muallim mekteplerinde zeybek oyunlarını İsveç halk danslarından ilham alarak stilize eden Tarcan zeybeği öğretiliyordu. Ne var ki bu dans türleri ne denli teşvik edilirse edilsin, kamusal alanda çok da yaygınlaşamadı. Sosyal alanın temel dans formu karşılıklı 'oynamak', kamusal alanın en yaygın formu ise halk

oyunlarını 'sahnelemek' oldu. Cumhuriyetin ilk döneminde 'oynamaktan' pek haz etmeyen elitin, halk oyunlarını, sahnede icra edilen yeni bir kültürel form olarak benimseyip sahip çıkması düşündürücüdür.

Son yıllarda hızla artan Latin dans pratiğini gözlemledikçe aklımıza ister istemez 'Hangi Türkiye'deyim?' sorusu geliyor. Kent ortamının çalışan kadın ve erkeklerinin kendi bedenleriyle barışık olmaları ve yepyeni bir dans formunu benimsemeleri üzerine düşünmemiz faydalı olacaktır. Bu grubun özgür bedensel ifadesini aynı kentte yaşayan farklı topluluklar için tahayyül etmek mümkün değilse, o zaman tüm bu farklı toplulukların hangi bedensel biçimlerle kendilerini ifade ettiklerini de araştırmalıyız. 1990'lardan beri 'örtünme' olgusu bağlamında tartışılan kadın özgürlüğünün bir boyutu da kapanan kadının kamusal alanda daha özgürce hareket edip etmediği sorusu üzerineydi. Bu konuya kadın-erkek eşitliği ve iktidar bağlamında yaklaşan pek çok araştırma mevcut; ama yine bu çerçevede, örtünen kadının yeni ve farklı bedensel ifade biçimlerine daha yakından bakılması gerektiğini de düşünüyorum. Bunun yanında, 1970'lere kadar kol kola giren erkek görüntüsüne sıkça rastlanırken, bugün kafa tokuşturma gibi farklı selamlaşma biçimleri ortaya çıktı. Kısacası, en az dans kadar, farklı hareket sistemleri ve beden dilleri de toplumsallığımız üzerine önemli kırılma noktalarına işaret ediyorlar. Yeni hareket sistemlerinin kimi zaman dans yerine dinsel-ritüel formlar olarak gerçekleştiği söylenebilir. Türkiye toplumsallığında farklı şekillerde tezahür eden yeni beden dilleri ve hareket sistemleri esasında yakın dönemde değişen bedenselliğimizin de bir ifadesi. Yeni çalışmaların bu alana da yönelmesi dileğiyle.

KAYNAKÇA

"Ata Barı", *Çoruh* I, sayı 4, Ağustos (1938b), s. 37.

"Çoruh'un Milli Oyunlarından Sarı Çiçek", *Çoruh* I, sayı 2 (Nisan, 1938a), s. 8-9.

"Folklor Ekibimizin Ankara Seyahati", *Aksu* 5, sayı 50 (Nisan 1948), s. 1.

"Halkevi Haberleri", *Fikirler* 165 (1938), s. 16.

"Toplum Kalkınması Hamlemizde Halkevleri Semineri" (1966), Halkevleri Genel Merkezi, s. 111-112.

Ali Süreyya (1933), "Bir Köy Tetkiki: Alucra Kazası Gicora Köyü", *Aksu* 3-4-5-6, s. 29-30.

And, Metin (1976), *A Pictorial History of Turkish Dancing: From Folk Dancing to Whirling Dervishes – Belly Dancing to Ballet*, Dost Yayınları, Ankara.

_____ (1982), *Osmanlı Şenliklerinde Türk Sanatları,* Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

Araz, Nezihe (1954), Yapı ve Kredi Bankası özel yayını.

Artan, Tülay (1993), "Mahremiyet: Mahrumiyetin Resmi", *Defter*, cilt 6, sayı 20, s. 91-115.

Ataman, Sadi Yaver (1975), *100 Türk Halk Oyunu,* Yapı ve Kredi Bankası, İstanbul.

Atasoy, Nurhan (1997), *1582 Surname-i Hümayun: An Imperial Celebration,* Koçbank, İstanbul.

Atasoy, Nurhan ve Filiz Çağman (1974), *Turkish Miniature Painting*, (çev. Esin Atıl), R. C. D. Kültür Enstitüsü, İstanbul.

Atıl, Esin (1999), *Levni and the Surname: The Story of an Eighteenth-Century Ottoman Festival,* : Koçbank, İstanbul.

Bauman, Richard (1972), "Differential identity and the social base of folklore", Américo Paredes ve Richard Bauman (ed.), *Toward New Perspectives in Folklore* içinde, Austin, Texas: American Folklore Society; University of Texas Press.

Baykurt, Şerif (1976), *Türkiye'de Folklor,* Kalite Matbaası, Ankara.

Bent, James T. (ed.) (1893), "Dr. John Covel's Diary (1670-1679)", *Early Voyages and Travels in the Levant* içinde, Londra, s. 213-214.

Binney, Edwin (1979), *Turkish Miniature Paintings and Manuscripts from the Collection of Edwin Binney,* New York: The Metropolitan Museum of Art.

BÜFK-EÇY (Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü–Eğitsel Çalışmalar Yarkurulu, 1987), "Folklor Derneklerine Bir Bakış", *Folklora Doğru,* sayı 56, s. 33-40.

CHP İstanbul İl Gençlik Kolu (1963), Halkevleri, CHP İstanbul İl Gençlik Kolu Yayını, İstanbul, s. 4.

Çelik, Ülkü (1996), *Leyli vü Mecnun/Ali-şir Nevayi,* Türk Dil Kurumu, Ankara.

Demirsipahi, Cemil (1975), *Türk Halk Oyunları,* Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, s. 148.

Demirtaş, Adnan (1937), "Isparta'da Mahalli Oyunlar", *Ün,* sayı 35, s. 486-7.

Dinçer, Fahriye (1998), "Alevi Semahs in Historical Persective", *Folklora Doğru* (özel sayı): *ICTM 20th Ethnochoreology Proceedings,* Yaz 2000, İstanbul, s. 32-42.

_____ (2000), "The urban visibility of Semahs in Relation to the Alevi Identity", Crossroads of History: Experience, Memory, Orality: XIth International Oral History Conference, 15-19 Haziran, İstanbul, s. 750-755.

Erdem, Tarhan ve Selçuk İ. Erez (der.) (1963), Halkevleri, İstanbul, CHP İstanbul İl Gençlik Kolu Yayını, s. 4.

Evliyaoğlu, Sait ve Şerif Baykurt (1988), *Türk Halkbilimi,* Ankara Ofset Re-prodüksiyon Matbaacılık.

Falassi, Alessandro (ed.) (1987), "Festival: Definition and Morphology", *Time Out of Time* içinde, New Mexico: University of New Mexico, s. 1-10.

Foster, Susan Leigh (1995), *Choreographing History,* Bloomington: Indiana University Press.

Gazimihal, Mahmut R. (1946), "Ege Bölgesi Oyunları", *Fikirler* 314-315, s. 6-7, 18.

Goffman, Erving (1974), *Frame Analysis,* New York: Harper and Row.

Gök, Salim Süha (1934), "Alucra'nın 'Zil' Köyü", *Aksu,* sayı 13,

s. 13.

Güngör, Kemal (1941), "Halk Raksları", *Ülkü* 17, sayı 100, Haziran, s. 368-70.

Hebdige, Dick (1979), *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge.

Holbrook, Victoria Rowe (1994), *The Unreadable Shores of Love: Turkish Modernity and Mystic Love*, Austin: University of Texas Press.

Işıtman, Tarık Ziya (1941), "Bolu'da Milli Oyunlar: Meşeli", *Fikirler*, sayı 219-220, s. 19-20.

İnalcık, Halil ve Donald Quataert (ed.) (1994), *An Economic and Social History of the Ottoman Empire, 1300-1914*, Cambridge: Cambridge University Press.

Kaeppler, Adrienne L. (1967), "The Structure of Tongan Dance", doktora tezi, University of Hawaii, Antropoloji Bölümü.

_____ (1985), "Structured Movement Systems in Tonga", *Society and the Dance*, ed. Paul Spencer, Cambridge: Cambridge University Press, s. 92-118.

_____ (1986), "Cultural Analysis, Linguistic Analogies and the Study of Dance in Anthropological Perspective", Charlotte J. Frisbie (ed.), *Explorations in Ethnomusicologies: Essays in honor of David P. McAllester* içinde, Detroit Monographs in Musicology, sayı 9, s. 25-33.

_____ (1992), "Dance", Richard Baum (der.), *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments, A Communications-centred Handbook* içinde, Oxford University Press, New York ve Oxford, s. 196-203.

Kansu, Nafi Atuf (1941), "Halk Terbiyesi ve Halkevleri", *Ülkü* 17, sayı 97 (Mart), s. 3-6.

Karatal, Turgut (1944), "Bursa Halkevinin Tahtakıran Sistemi Kılıç-Kalkan Cenk Oyunu Hakkında Bir Kaç Söz", *Uludağ* 63, s. 9-17.

_____ (1945) "Bursa Köylerinden: Mürseller", *Uludağ* 74, Kasım-Aralık, s. 13.

Klebe, Dorit (2005), "Effeminate professional musicians in sources of Ottoman-Turkish court poetry and music of the eighteenth and nineteenth centuries", *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, cilt XXX/1-2.

Korkut, Rahmi (1934), "Köylü ve Köylerimiz", *Aksu* 11.

Kösemihal, Mahmut Ragıp (1938a), "Artvin ve Kars Havalisi Müzik Folkloru Hakkında", *Yeni Türk* 67, s. 253-255.

_____ (1938b) "Onbeş Yıllık Müzik Çalışmalarımız", *Yeni Türk* 71, s. 452-455.

Lebelski, George (1585), "A True Description of the Magnificall Tryumphes and Pastimes, represented at Constantinople at the Solemnizing of the Circumcision of the Soldan Mauhmet the sonne of Amurathe, the third of that name, in the Yeare of our Lorde God 1582, in the Monthes of Maie and June" François de Billerbeg'de yayımlanmış, *Most Rare and Strange Discourses of Amurathe, the Turkish Emperor that now is*, Londra: for Thomas Hackett.

Lopes, Dominic (2005), *Sight and Sensibility: Evaluating Pictures*, Oxford: Clarendon Press.

MacCannel, Dean (1976), *The Tourist*, New York: Schocken Books.

Mahir, Banu (2005), *Osmanlı Minyatür Sanatı*, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

Melikoff, Irène (1994), *Uyur İdik Uyardılar*, Cem Yayınevi, İstanbul.

Necipoğlu, Gülru (1991), *Architecture, Ceremonial, and Power: the Topkapi Palace in the Ffifteenth and Sixteenth Centuries*, Cambridge: MIT Press, 1991.

Nutku, Özdemir (1987), *IV. Mehmet'in Edirne Şenliği (1675)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ocak, Ahmet Yaşar (1996), *Türk Sufiliğine Bakışlar*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Ortaç, Hüsnü (1941a), "Bursa'da Halk Raksları", *Uludağ* 39-40, s. 53-7.

_____ (1941b) "Uludağ'da Halk Raksları", *Uludağ* 45-46, s. 26-32.

Özalgan, Haluk (1984), *Zaman-Mekân Eksenlerinde Halkbilimi*, Ülke Yayın Haber Tic. Ltd.

Özer, K. (1935), "Kalkan Oyunları", *Kaynak* 24, s. 507.

Öztürkmen, Arzu (1989), "A Survey of the Folk Dance Revival in Turkey", yüksek lisans tezi, Indiana University, Folklore Institute, Bloomington, IN.

_____ (1993), "Folklore and Nationalism in Turkey", yayımlan-

mamış doktora tezi, University of Pennsylvania, Halkbilim ve Halkyaşamı Bölümü.

_____ (1994), "The Role of People's Houses in the Nationalisation...", *New Perspectives on Turkey*, sayı 11 (Güz), s. 159-181.

_____ (1998), *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İletişim Yayınları, İstanbul.

_____ (2002), "I Dance Folklore", *Fragments of Culture: The Everyday Life of Turkey* içinde, der. Deniz Kandiyoti ve Ayşe Saktanber, Londra ve New York: I. B. Taurus, s. 128-146.

_____ (2005), "Staging the Ritual Dance out of its Context: The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah", *Asian Folklore Studies*, 64/2, s. 247-260.

Peirce, Leslie (1993), *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford: Oxford University Press.

Popescu-Judetz, Eugenia (1982), "Köçek and Çengi in Turkish Culture", *Dance Studies* VI, s. 46-58.

Reyhan (1934), "Akyoma", *Aksu*, sayı 9, s. 17-21.

Seebass, Tilman (1991), "Iconography and Dance Research", *Yearbook for Traditional Music*, cilt 23, s. 33-51.

Selma Selim Sırrı (1926), *Selma Selim Sırrı Hanımın Bedii Raksları*, Sevimli Ay Matbaası, İstanbul.

Sılay, Kemal (1994), *Nedim and the Poetics of the Ottoman Court: Medieval Inheritance and the Need for Change*, Bloomington: Indiana University.

Sözen, Muzaffer (1948), "Çandır Tüfekli Oyununa Dair!", *Aksu* 5, sayı 50 (Nisan), s. 2-4.

_____ (1941), "Halk Rakslarından Halaylar", *Ülkü* 17, sayı 98 (Nisan), s. 111-119.

Stout, Robert Elliott (1966), "The Sur-i Humayun of Murat III: A Study of Ottoman Pagentry and Entertainment", yayımlanmamış doktora tezi, The Ohio State University.

Süreyya, Ali (1933), "Bir Köy Tetkiki: Alucra Kazası Gicora Köyü", *Aksu* 3-4-5-6, s. 29-30.

Tan, Nail (1981), *Atatürk ve Türk Folkloru*, Folklor Araştırmaları Kurumu Yayınları, s. 7.

_____ (1988), *Folklor (Halkbilimi) Genel Bilgiler*, Halk Kültürü,

İstanbul.

Tansuğ, Sezer (1992 [1961]), *Şenlikname Düzeni*, Yapı ve Kredi Yayınları, İstanbul.

Tarcan, Selim Sırrı (1929), "Evlatlarımı Nasıl Büyüttüm? Bir Mürebbinin Tecrübesi", *Resimli Ay*, Mayıs 1929, s. 21-22.

_____ (1935), "Milli Müzik Nasıl Doğdu?", *Ülkü* 5, sayı 27 (Mayıs), s. 200-205.

_____ (1948), *Halk Dansları ve Tarcan Zeybeği*, Ülkü Basımevi, İstanbul.

Terzioğlu, Derin (1995), "The Imperial Circumsicion Festival of 1582: An Interpretation", *Muqarnas*, sayı 12, s. 84-100.

Timurtaş, Faruk K. (ed.) (1980), *Şeyhî ve Husrev ü Şîrin'i: inceleme-metin*, Edebiyat Fakültesi Basımevi, İstanbul.

TMTF (Türkiye Milli Talebe Federasyonu) (1966) TMTF tarafından düzenlenen 11 Ağustos 1966 tarihli Uluslararası Kültür Şenliği Bülteni, TMTF.

Toska, Zehra (1992), "Resimdeki Söz, Sözdeki Resim", *Sanat Dünyamız* 49, s. 49-58.

Toygar, Kâmil (1983), "Folklor Derneklerine Toplu Bakış: I", *Türk Halk Müziği ve Oyunları I*, sayı 6 (Nisan-Mayıs-Haziran), s. 255-257.

_____ (1988), "Halk Oyunlarımızın Tarihi ile İlgili Notlar", *Milli Kültür* 62 (Eylül), s. 78-80.

TRT (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) (1968), Merkez Program Dairesi Başkanlığı, Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Folklor Derlemesi (1), TRT Merkez Program Dairesi Başkanlığı, Ankara.

Türk Etnografya ve Folklor Derneği (1963), Türk Etnografya ve Folklor Derneği Tüzüğü, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

Türk Folklor Oyunları ve Estetik Danslar Kulübü (1952), Türk Folklor Oyunları ve Estetik Danslar Kulübü Tüzüğü, Ankara.

Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi (1955), Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi Senedi, İstanbul.

Ülgen, Kasım (1944), *Doğu Anadolu Oyunları ve Havaları*, Kars Halkevi Yayınları, Kars.

Yetkin, Suut Kemal (1970), *L'ancienne peinture turque: du XIIe*

au XVIIIe siècle, Paris: Klincksieck.

Yönetken, Halil Bedii (1964-5), "Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi'nin Hizmetleri", *Orkestra,* sayı 20, s. 4-9.

_____ (1966), *Derleme Notları-I,* Çeltüt Matbaacılık, İstanbul.

DİZİN

1924 Paris Olimpiyat Oyunları 117

Abdal Musa şenlikleri 182
akrobasi 59, 73, 97, 111
Aksan, Şebnem Selışık 12
Aksu 132, 135
alafrangalık 10
alaturkalık 10
Alevi 12, 70, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 190, 208
Anadolu 21, 46, 127, 128, 129, 148, 160, 177, 179, 191, 194, 195
And, Metin 11, 12, 46, 63, 70, 72, 75, 76, 132, 160, 181, 182, 190
Ankara Devlet Opera ve Balesi 36, 46, 55
Aşık Veysel 132
Atatürk, Mustafa Kemal 21, 42, 115, 116, 127

bale 10, 36, 37, 39, 43, 44, 48, 52, 53, 54, 55, 56, 147
balolar 32
Batılılaşma 32, 36
Baykurt, Şerif 128, 131, 138, 160
beden eğitimi 86, 104, 108, 112, 115, 116, 125, 131
beden terbiyesi 97, 99, 103, 112
Bedii Rakslar 86, 98
Béjart Ballet Lausanne Modern Bale Topluluğu 11
Bimeras Kültür Vakfı 13
Boğaziçi Üniversitesi 11, 12, 59, 159, 162, 168, 170, 173, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 186, 188, 191, 195, 196
Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (BÜFK) 159, 162, 168, 170, 173, 174, 175, 178, 181, 182, 188, 190, 191, 194, 195, 196

Cuma selamlığı 63
Cumhuriyet 51
Cumhuriyet baloları 21
Cumhuriyet dönemi 9, 10, 21, 23, 24, 27, 29, 32, 34, 42, 44, 84, 92, 123, 130, 176
Cumhuriyet Halk Partisi 10, 39, 128, 134
curcunabazlar 72, 78, 79
cülus törenleri 60, 63, 64

Çağdaş Gösteri Sanatları Girişimi 13
çengi 72, 75

Deleon, Jak 11, 12
Devlet Halk Dansları Topluluğu (DHT) 44, 53, 54, 150, 194
Duncan, Isadora 12, 46, 89, 90, 96, 98
düğün 10, 23, 24, 25, 31, 37, 39, 60, 127, 138, 140, 157, 198, 201

Erzurum barları 131, 132

Falassi, Alessandro 80
Faroqhi, Suraiya 63
fokstrot 12, 38, 88
folklor 11, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 52, 54, 55, 56, 123, 124, 128, 129, 137, 142, 143, 145, 147, 149, 153, 154, 159, 162, 163, 166, 168, 169, 170, 171, 173, 174, 175, 178, 179, 187, 188, 190, 191, 194, 196
Fransa 91, 95, 115

Gazi Terbiye Enstitüsü 115
geleneksellik 33, 35, 37
Graham, Martha 12
güldürü 78, 80

halayları 132, 134
halkbilimi 63, 197, 198
halk danslarının 125, 126, 127, 158
halkevleri 21, 31, 39, 40, 115, 123, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 147, 157, 158, 187, 188, 194
halk oyunları 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 68, 92, 97, 98, 123, 124, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 169, 171, 173, 174, 175, 178, 179, 180, 182, 187, 188, 190, 194, 195
Haunolt, Nicholas von 78
Hayat 25, 45
horon 131, 132, 148, 161
Hürriyet 191

ICTM Study Group on Ethnochoreology (Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi Etnokoreoloji Çalışma Grubu) 14, 15, 156, 161
II. Abdülhamit 98

İDANS Uluslararası Çağdaş Dans ve Performans Festivali 13
İstanbul 11, 12, 13, 29, 40, 42, 44, 47, 54, 56, 66, 70, 72, 86, 93, 97, 98, 129, 130, 136, 137, 138, 139, 140, 143, 146, 147, 159, 166, 173, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 187, 191, 198
İstanbul Festivali 11

jimnastik 86, 91, 93, 97, 98, 99, 111
Jön Türk geleneği 97, 107, 125

Kaeppler, Adrienne 15, 60, 65, 83, 123, 151, 153, 156, 157, 169, 170, 171, 173
Karacaahmet Derneği 179, 180, 181, 182
Karadeniz horonları 132
kaşık oyunları 131, 132
kinem 65, 151, 166
koreografi 11, 44, 46, 47, 64, 88, 89, 92, 126, 127, 136
köçek 72, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82
Köçeklerin 74, 82
Kurtuluş Savaşı 128

Lebelski, George 79
Levni 64, 65, 66, 68, 74, 76, 77
lonca sistemi 72

Macbeth 46, 88, 96
Madame de Pompadour 46, 88, 91
Matrak oyunu 72
McMillan, Geyvan 11, 12
Mélikoff, Irène 176
Mengi 182, 183
Merce Cunningham Dans Topluluğu 11
millilik 21, 23, 33, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 92, 97, 115, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 136, 138, 140, 142, 148, 149, 154, 157, 158, 161, 166
Milliyet 142, 143, 146
milliyetçilik 39, 124
minyatür 59, 60, 61, 63, 64, 66, 68, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 82
modern dans 11, 12, 13, 37, 38, 39, 46, 47, 49, 87
modernite 35, 44
modernleşme 14, 32
modernlik 10, 33, 34, 36, 38, 84
morfokin 65, 83, 151, 153, 166, 167, 168, 169
Muallim M. Sami 98, 100
Mudurnu kaşık oyunları 132
Murphy, Beyhan 47
müsamere 23, 49, 92, 127, 195
Müslüman 97

nakkaş 59, 60, 64, 65, 66, 68, 74, 76, 80, 82
Nakkaş Osman 64, 65, 66, 74, 76
Netherland Dance Theater 11

oryantal dans 13, 47, 49
Osmanlı dönemi 82
Osmanlı İmparatorluğu 9, 78
Osmanlılık 9
Osmanlı minyatürleri 63, 78, 82
Osmanlı şenlikleri 63, 74, 80, 124

Paris 9, 46, 89, 94, 117
Parnet, Max 103
Peçenek misketleri 132
piknik 27, 29

Resimli Ay 86
Rıza Tevfik 97, 124, 125
Rönesans 74, 82
Rus Devrimi 86

Sarı Zeybek 126
Selanik 72
Selma Selim Sırrı 46, 47, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 98, 107, 111
semahlar 72, 179, 184, 185, 186
Shakespeare, William 46, 88, 96
sosyalleşme 10, 11, 21, 32, 43, 89, 145
sosyal tesis 32
soytarı 72, 73, 74, 78, 79, 80, 83, 124
Sözen, Muzaffer 131, 132, 134, 136
Stockholm 125
Sultan Reşad 125
surname 61, 64, 65, 66, 68,

72, 73, 74, 75, 76, 77, 82, 97
Surname-i Vehbi 64, 65, 68, 74
sünnet düğünü 25

Şuenu, Mehmet Fetgeri 97, 98, 99, 100, 103, 104, 107, 108, 111, 112, 118

tango 10, 12, 13, 14, 37, 38
Tarcan, Selim Sırrı 21, 23, 43, 46, 47, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 97, 98, 107, 111, 116, 123, 124, 125, 127, 128
Tarcan zeybeği 23, 123, 124, 125, 127, 128, 136, 154
Techne Dijital Performans Platformu 13
Terbiye-i Bedeniyye Darülmualilmini 115
Trakya 83, 129, 191
TRT 49, 52, 151
tulumcular 64, 78, 80
Türkiye Folklor Kurumu (TFK) 42, 165
Türkiye İdman Cemiyetleri İttifakı 99, 116, 117
tvist 38

ulus-devlet 124, 130, 154
uluslaşma 36, 38, 44, 50, 124, 154

Ülkü dergisi 31, 130, 133, 134, 135, 136

zeybek 23, 42, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 136, 143, 148, 161

Osmanlı döneminden bugüne kadar dansla kurduğumuz ilişki, dansa yüklediğimiz anlamlar ve dans etrafında kurduğumuz söylemlerde tarihsel olarak önemli kırılma noktaları oldu. Cumhuriyet dönemi boyunca *oynamak* kırsal alanın veya kentleşmemiş bir nüfusun geleneksel eğlenme biçiminin hareket alanını temsil ederken, *dans* olarak nitelendirilen faaliyetlerden genellikle Cumhuriyetin modernleşme sürecinde icra edilen şehirli, Batılı kültürel formlar anlaşıldı. *Rakstan Oyuna,* bu bağlamda Arzu Öztürkmen'in son otuz yıldır sürdürdüğü dans araştırmaları çerçevesinde kaleme aldığı yazıların bir derlemesidir. Bu yazılar hem Osmanlı hem de Cumhuriyet dönemindeki dans icralarını tarihsel bağlamları içinde ele alıyorlar. Kitap, bir yandan 16.-18. yüzyıl arası Osmanlı şenlikleri ve 19. yüzyılda Jön Türk döneminin bedenselliğe ve modernleşmeye olan merakı, ve Cumhuriyet dönemi içinde halk oyunlarına olan ilgi çerçevesinde gelişen yeni hareket sistemlerine odaklanıyor. Osmanlı şenlik minyatürleri her türlü gösterinin yer aldığı festival ortamlarının neredeyse etnografik bir tasvirini verirken, halk oyunlarının kendi küçük yerelliklerinden Ankara Halkevi bayramlarına taşınırken sahne düzenine, ve adına 'folklor oynamak' denen yeni bir hareket sistemine doğru geçiş yapıyorlardı. *Rakstan Oyuna,* bu bağlamda, biraz da dansın Türkiye'deki eğlence kültürüyle olan yakın alakasını ortaya koymaya çalışmaktadır.

Arzu Öztürkmen 1965 yılında Beyrut'ta doğdu. Notre Dame de Sion Fransız Kız Lisesi'ndeki eğitiminden sonra, yüksek öğrenimini 1988 yılında Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü'nde tamamladı. 1991 yılında, Indiana University'den Türkiye'de halk oyunları hareketi konulu teziyle master, 1993 yılında da University of Pennsylvania'dan "Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik" başlıklı teziyle doktora derecesini aldı. 1994 yılından bu yana Boğaziçi Üniversitesi Tarih Bölümü'nde öğretim üyesi olarak Gösteri Sanatları Tarihi, Sözlü Tarih ve Tarihte Araştırma Yöntemleri derslerini vermektedir. Araştırma konuları kültür tarihi, gösteri sanatları tarihi, sözlü tarih, kadın çalışmaları ile Karadeniz ve Doğu Akdeniz çalışmalarını kapsar.

ISBN 978-605-4787-71-5

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ