



**T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü**

TÜRK HALK OYUNLARINDA OYUN YERİ

Yüksek Lisans Tezi

Gizem GÖNEN

Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı

**İZMİR
2019**

T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**TÜRK HALK OYUNLARINDA OYUN
YERİ**

Yüksek Lisans Tezi

Gizem GÖNEN

Tez Danışmanı: Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN

Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı

Türk Halk Oyunları Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum Türk Halk Oyunlarında Oyun Yerleri adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.


Gizem GÖNEN



T.C.EGE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS

TEZ SAVUNMA TUTANAĞI

ÖĞRENCİNİN

Adı Soyadı : Gizem GÖNEN
Numarası : 92120000501
Anabilim Dalı : Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı
Tez Başlığı (Türkçe) : Türk Halk Oyunlarında Oyun Yeri
Tez Başlığı (İngilizce) : The Places of Turkish Folk Dances
Tez Savunma Tarihi : 27.05.2019
Tez Başlığı Değişikliği Varsa Yeni Başlık:

JÜRİ ÜYELERİ

Jüri Başkanı

Unvan, Adı, Soyadı : Prof.Dr.Mehmet Öcal ÖZBİLGİN
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Doç.Dr.Ömer Barbaros ÜNLÜ
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

Jüri Üyesi

Unvan, Adı, Soyadı : Dr.Öğr.Üyesi Mehmet Alper KAZANCIOĞLU
Karar : ☒ Başarılı ☐ Başarısız ☐ Düzeltme
İmza :

TEZ HAKKINDA JÜRİNİN GENEL GÖRÜŞÜ

(Jüri Başkanı Tarafından Doldurulacaktır)

Tez savunması sonucunda öğrenci tarafından hazırlanan çalışma;

Oybirliğiyle ☒

Oy çokluğuyla ☐

Başarılıdır

Düzeltilmelidir

Başarısızdır

☒☐☐

- Bu tutanak üç (3) işgünü içerisinde jüri üyelerinin raporlarıyla beraber Anabilim Dalı Başkanlığı üst yazısıyla Enstitü Müdürlüğüne gönderilmelidir.
- Tezli yüksek lisans programlarında düzeltme alan öğrencinin 3 (üç) ay içerisinde yeniden savunmaya girmesi zorunludur.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın ana fikri, ilk olarak Norveç Trondheim Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Dans Bölümünde yürütülen, uluslararası katılımlı yoğunlaştırılmış Etnokoreoloji Yüksek Lisans eğitim programı boyunca gerçekleşen akademik deneyimlerin sonucunda belirdi. Bu süreçte, dans alanında alan-mekân üzerine önemli uluslararası çalışmalar yapıldığını gördük. Bu çalışmalarda sıklıkla karşılaştığımız ‘place’ ve ‘space’ terimleri, ‘Türk halk oyunlarında alan-mekân nedir? Uzam, uzay, yer... kavramları arasındaki fark nasıl betimlenir?’ gibi soruların cevaplanmasını gerektirdi. Bu yönde gerçekleştirilen literatür taramasından sonra ‘*Dans edilen alan*’ teriminin kullanım boyutlarının araştırılıp fiziksel ve sembolik anlamlarının açıkça ortaya konması ve sağlamlaştırmasının Türkiye’de etnokoreoloji alanına katkı sağlayacağı fikri, bilim öncülerimiz tarafından desteklenmiştir. Bu dayanakla, çalışmamız iki farklı temel üzerinden hareketle şekil bulmuştur. Bedenin hareketler yoluyla ulaşabileceği çok boyutlu bağlamı ‘uzam’ terimi kapsamında, dans edilen alan-mekân ise, “Oyun yeri” kavramı altında, inceleme konusu edilmiştir.

Çalışma belli bir çerçevenin içerisine oturtulurken, ‘-Türk halk oyunları için mekânlar nerelerdir ve dansla nasıl bir etkileşimi vardır?’ sorunsalı cevaplanmak istenmiştir. Araştırmalarımızda konu çeşitliliğinin belirlenmesi ve ortaya çıkan sonuçların değerlendirilebilmesi için kişisel ve kamu kurumları arşivlerinden seçilen dans örnekleriyle konu desteklenmiştir. Son aşamada, ‘Mekânların dans ile etkileşimini sağlayan sosyal psikolojik sebeplerin oluşum, işleyiş ve eylem durumları’ sorunsalına cevaplar aranmıştır.

Toplumsal bir olgunun, psikolojik yaklaşımla harmanlanması düşüncesi, çok disiplinli bakışın gereği, çalışmayı daha sağlam temellerle oluşturmamıza katkı sağlayacağı, benimsenen görüştür. Ekonomik, sosyolojik, psikolojik, kültürel vb. gibi pek çok etkileşimle yoğurulan insan, beğenilmek, takdir görmek, alkışlanmak, seçilmiş olmak, vb. durumlarda olduğunda haz duymaktadır. Dans alanında ihtiyaç duyulan sorunsallara cevap bulmak amacıyla hazırlanan ‘Türk Halk Oyunlarında Oyun Yeri’ adlı bu çalışma, geleneksel dans alanında kavramsal açıklamalarının yanı sıra, bu kavramların sosyal-psikolojik boyutuyla irdelenmesi bağlamında etnokoreoloji alanına katkılar sağlayacaktır.

ÖZET

Bu çalışma alan-mekân gibi kavramlar incelenerek, dans konusunda mekânın yere dönüşmesi olgusunu ele almaktadır. Alanın oyun yeri olarak mekâna dönüşmesi esnasında bedenin katkıları sosyal-psikolojik boyutuyla analiz edilmektedir. Dans eden beden ile dans yeri arasındaki etkileşimin hangi koşullarda nasıl olduğu irdelenmektedir. Birey ve toplumun alanla kurduğu ilişkiler çeşitliliğinin dansa yansması refleksif (düşünümsellik) açısından incelenmektedir.

Bu çalışmada “Oyun yeri” kavramının örneklem genişliği, Türkiye Cumhuriyeti fiziki sınırları içerisinde oynanan Türk Halk Oyunları oyun ortamlarıyla sınırlandırılmıştır. Örneklemeler için, Türkiye’nin coğrafi bölgelerinin çeşitliliği göz önünde tutularak, farklı yörelere ve farklı kültür guruplarına ait oyunların, oyun alanlarından örnekler verilmesine özen gösterilmiştir. Sanatsal gösterim amaçlı gerçekleştirilen halk oyunları sahneleme projeleri kapsamında kullanılan oyun mekânları da araştırmanın konusuna dâhil edilmiştir. Kentsel ve kırsal ortamlarda organize edilmiş Türk Halk Oyunları sunumlarının sergilendiği alanlar örneklerle betimlenmiştir. Diğer açıdan, dansçı ve dansın mekân belirleme şekli oyun yeri kavramı üzerinden sosyolojik boyutta ele alınmaktadır. Oyun yerinin dans ve dansçı üzerindeki etkisi bireysel ve toplumsal açıdan ele alınarak oyuncunun ve dansın oyun yerinden nasıl etkilendiği yorumlanmaktadır.

Sonuç olarak, bu çalışma geleneksel dansa yönelik örnek olaylar incelenerek karşılaştırmalı yöntemler aracılığıyla, “oyun yeri” kavramının oluşum ve uygulanış koşullarına odaklanmaktadır. Dans-yer etkileşiminin açıklanabilmesi için bireysel görüşmelere ve alanda yapılan saha çalışmalarına başvurulmaktadır. Türk Halk Oyunlarında Oyun Yeri kavramına açıklık kazandırmayı amaçlayan çalışmanın, bu konuda gelecekte geliştirilecek düşünceler için de yararlı bir kaynak niteliği taşıması hedeflenmektedir.

ABSTRACT

This study examines the concepts of ‘place’ and ‘space’ and discusses the process that the place of dance is transformed into a space. It analyzes the contribution of the body to the space as a ‘dance place’ using a social-psychological dimension. It investigates the conditions under which the interaction between the ‘dancing body’ and the ‘dance place’ occur, and explores the reflection of the diversity of relations between the individual and society within the field in terms of reflexivity.

In this study the sampling frame of the concept of ‘dance-place’ is limited by the physical boundaries of the Republic of Turkey. Taking into account the diversity of geographical regions of Turkey, care has been taken to provide examples from the field of dance that includes different regions and types of dances belonging to different cultural groups. This research also covers dance venues used for the purpose of artistic performances and examples are shown of the areas place where the presentations of Turkish Folk Dances are organized in urban and rural environments. The dancer and dancing are established in a sociological way through the concept of ‘dance-place’. This study deals with the effect of the dancing ‘place’ on the dance and dancer both individually and socially, and interprets the ways that the dancer and the dance are affected by the dance place.

This study uses comparative methods to focuses on the formation of the concept of ‘dance place’ and its application by examining case studies of traditional dance. It uses individual interviews and field studies in order to explain the ‘dance-place’ interaction. The aim of the study is to clarify the concept of ‘dance-place’ in Turkish folk dances, which will provide a useful source for these ideas to be developed in the future.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖNSÖZ.....	i
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
FOTOĞRAFLAR LİSTESİ.....	vii
KISALTMALAR.....	viii
GİRİŞ.....	1
LİTERATÜR.....	5
YÖNTEM VE BULGULAR.....	7

BİRİNCİ BÖLÜM

DANSTA BEDEN- MEKÂN İLİŞKİSİ

1.1. Beden- Dans Eden Beden.....	9
1.2. Yer Kavramları.....	12
1.2.1. Uzam.....	13
1.2.2. Mekân.....	14
1.2.3. Alan.....	14
1.2.4. Yer.....	15
1.2.5. Yer Mekân Terimlerinin Etimolojisi.....	15
1.2.6. Dans Sanatında Yer Terimleri.....	17
1.3. Beden Mekân İlişkisi.....	18
1.4. Mekân Dans İlişkisi.....	22

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK HALK OYUNLARINDA FİZİKİ OYUN YERİ MEKÂNI

2.1 Türk Halk Oyunlarının Gelenek Bağlamında Oyun Yeri- Mekânı....	30
2.1.1. Sabit Oyun Yerleri.....	31
2.1.1.1. Sabit Oyun Yerleri Kapalı Mekânları.....	32
2.1.1.2. Sabit Oyun Yerleri Açık Mekânları.....	34
2.1.2. Değişken Oyun Yerleri.....	37

2.1.2.1. Değişken Oyun Yerleri Kapalı Mekânları.....	37
2.1.2.2. Değişken Oyun Yerleri Açık Mekânları.....	39
2.2. Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yerleri....	39
2.2.1. Türk Halk Oyunlarının Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yerleri Kapalı Mekânları.....	44
2.2.1.1. Prosenyum (Sahne Önü) Sahneler.....	44
2.2.1.2. İleri Çıkıntılı (Baskılı) Sahneler.....	45
2.2.1.3. Çevreli (Dört Yönlü) Sahneler.....	46
2.2.2. Türk Halk Oyunlarının Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yerleri Açık Mekânları.....	47
2.2.2.1. Hipodromlar.....	47
2.2.2.2. Stadyumlar.....	49
2.2.2.3. Arena Tiyatro- Oditoryumlar.....	50
2.2.2.4. Açık Hava Sahneleri.....	51
2.3. Olgusal Süreç Bağlamında Halk Oyunlarının Mekânsal Değerlendirilmesi..	53

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HALK OYUNLARINDA BEDEN- OYUN YERİ İLİŞKİSİNİN SOSYAL VE PSİKOLOJİK BAĞLAMDA İNCELENMESİ

3.1. Toplumsal Olaylar Çerçevesinde Oyun Yeri ve Dans İlişkisi.....	56
3.1.1. Geçiş Dönemlerinde Oyun Yeri.....	58
3.1.1.1. Doğum.....	59
3.1.1.2. Sünnet Töreni- Düğünü.....	61
3.1.1.3. Evlilik.....	63
3.1.1.4. Askere Uğurlanma.....	70
3.1.1.5. Ölüm.....	71
3.1.2. Dinsel Törenlerde Oyun Yerleri.....	73
3.1.3. Şenliklerde/Bayramlarda Oyun Yerleri.....	76
3.2. Sanatsal Gösterilerde Oyun Yeri ve Dans İlişkisi.....	81
3.2.1. Dansçı- Oyun Yeri İlişkisi.....	82
3.2.2. Dansçının Diğer Dansçılarla Olan İlişkisi.....	85
3.2.3. Dansçının Seyirci İle Olan İlişkisi.....	87

SONUÇ VE ÖNERİLER.....	89
KAYNAKLAR DİZİNİ.....	95
EKLER.....	101
ÖZGEÇMİŞ.....	102
TEŞEKKÜR.....	103



FOTOĞRAFLAR LİSTESİ

Fotoğraf 1. Leonardo Da Vinci (1492), Vitruvius Adamı	21
Fotoğraf 2. Sheffield Lyceum	45
Fotoğraf 3. Gulbenkian, University of Kent	46
Fotoğraf 4. Stephen Joseph Theatre, Scarborough	46
Fotoğraf 5. Antik İstanbul Hipodromu	48
Fotoğraf 6. Elazığ Hipodrom Gece Yarışları	48
Fotoğraf 7. Elazığ Hipodrom Gece Yarışları	49
Fotoğraf 8. Trabzon 2011 European Youth Olympic Festival	49
Fotoğraf 9. Trabzon 2011 European Youth Olympic Festival	50
Fotoğraf 10. Antik Tiyatro Planı	51
Fotoğraf 11. The Open Theatre Regent's Park	52
Fotoğraf 12. İstanbul Harbiye Cemil Topuzlu Açıkhava Tiyatrosu	52

KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
bkz.	: Bakınız
Dr.	: Doktor
Doç.	: Doçent
g.b.i.b	: Geniş bilgi için bakınız
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
ss.	: Sayfadan sayfaya
vb.	: Ve benzeri
yy.	: Yüz yıl

GİRİŞ

Birey, bedende var olduğu maddesel yapısıyla dünya üzerinde konumlanmaktadır. İnsanoğlu, yaşadığı dünya üzerinde ruhsal bilinci ile kendine ait bilgileri ve sınırları belirlemekte, bulunduğu mekân içinde bedeni ile taşıdığı düşüncelerini görünür ve anlaşılır hâle dönüştürerek toplum içerisinde kendine bir yaşam alanı oluşturmaktadır. Yaşam alanı olarak belirlenen hacimde, pek çok farklı düzeylerde faaliyetler gerçekleşmekte ve bu faaliyet alanları toplumsal faktörlerin etkisi oranında psikolojik ve sosyolojik olarak farklı biçimlerde isimlendirilmektedir. Mekân isimlendirmeleri genişten dar doğru; yaşadığı dünya, kıta, ülke, bölge, il, şehir, ilçe, mahalle, ev, yemek odası, oturma odası,... gibi örneklendirilebilir. Daha pek çok mekân tanımlamalarıyla bu yer isimleri çoğaltılabilir. Beden genellikle, içinde bulunduğu mekânı, kendi yaşam standartları çerçevesinde şekillendirmekle kalmamakta, bununla birlikte bulunduğu mekâna, ruh anına göre farklı anlamlar yükleyebilmektedir. Örneğin; eşiyile birlikte gidilen bir mekân, o çifte her zaman keyif verirken, eşlerden birinin vefatından sonra aynı mekân sadece ızdırap kaynağı olabilmektedir. “Yer” olarak nitelendirdiğimiz herhangi bir alan, üzerine yüklenen değerler sayesinde, değişken sembolik anlamlar içeren mekân hâline dönüşür. Bireyin alanla psikolojik ve fiziki olarak kurduğu ilişki sonrasında duygu ve anlam içeren bir mekâna dönüşen bu hacim, kendi kişisel alanına dahil ettiği sosyal psikolojik yaşam ortamları hâlini alır. Mekân ve yer kavramları basitçe şu iki örnekle açıklanabilir: Boş bir arazi iki boyutlu hâliyle yer olarak algılanırken, kişinin orayı satın alıp, yaşayacağı evi hâline dönüştürmesi ile yer, mekâna dönüşmüş olacaktır. Bir kadının karın bölgesi fiziksel olarak vücudun bir parçasını oluşturan bir “yer” iken, hamile kalmasıyla o yerde oluşan canlıya hayati bir ortam oluşturmaya nedeniyle içerisinde bebeğinin büyüdüğü, doğmaya hazırlandığı mekân anlamını kazanmaktadır.

Bireyin, bedende can bulduğu andan itibaren, oksijen ihtiyacı, beslenme ihtiyacı vb. gibi, yaşam koşullarına uyum sağlayabilmesi için zorunlu olan pek çok temel mekânsal gereksinimi vardır. Böylesi zorunlu ihtiyaçların yanı sıra, birey özgün gereksinimlerini karşılayabilmek için zorunlu olmayan mekânlara da ihtiyaç duyabilir. Sosyal bir varlık olan insan farklı mekânlarda, gerçekleştirmek isteyeceği bazı alışkanlıklar edinir. Yemek, içmek, dinlenmek, gibi temel gereksinimler çevresel

koşullara uygun ortama sahip alanlarda gerçekleşir. Dans etmek, okumak gibi, sonradan benimsenmiş, yaşamsal zorunluluğu olmayan kültürel edinimler için, birey kendi isteği ile seçimlerinin gereği olan ortamlara yönelir. Böylece her birey, kimi zaman gereklilik kimi zaman ise seçimleri nedeniyle, temelde zorunlu ve zorunlu olmayan mekân olarak iki ana başlık altında tanımlayabileceğimiz ortamlarla aidiyet duygusuyla örülmüş bir ilişki kurmaktadır.

Günlük hayatta farklı amaçlar için kullanılan mekânlar geleneksel dans pratiklerinin gerçekleştirildiği uygulama alanları haline dönüşebilir. Örneğin; gündüz pazarın kurulduğu köy merkezinde bulunan alan, o mekânda gerçekleşecek düğün anında, gelin ve damadın mutluluğunu sevdikleri ile oynayarak kutlaması için yapılan düzenlemelerle düğün mekânı hâline dönüştürülür. Bu alanın ortasında dans edilmesi için bırakılan boşlukla birlikte; sandalyeler dizilerek, seyirci, müzisyen ve oynama alanının fiziki bölümler halinde düzenlenmesi, “*oyun yeri-mekânı*” sorunsalı olarak ortaya çıkar. Bu konu çalışmanın inceleme alanının temelini oluşturmaktadır. Burada önemli olan nokta, herhangi bir alanda yapılan düzenleme ya da niyet ile bedenin o ortamda dans etmesini gerektiren koşulların oluşması ve alan-birey etkileşimin oyuna yansması sonucu dans edilen mekâna dönüşmesi durumudur. Oynanan yerin beden üzerinde bıraktığı sosyal-psikolojik etkileşimler içinde, birden fazla durum oluşabilmektedir. Her bireyin oyun yerinden almış olduğu etkileşim, farklı sonuçlar meydana getirebilmektedir. Yapılan bu çalışmada mekân, yer, beden kavramları ele alınarak, aralarındaki ilişki sonucu ortaya çıkan *oyun yeri-mekânı* kavramı bağlamında *Türk Halk Oyunlarında Oyun Yeri-Mekânı* üzerine bir inceleme gerçekleştirilmiştir.

Dans sanatı üzerine yapılan araştırmalarda, beden, beden farkındalığı, beden-mekân kavramı gibi pek çok benzer konuda çalışmalar gerçekleştirilmiş olsa da geleneksel dans alanında beden ve mekân üzerine yapılan detaylı çalışma yok denecek kadar azdır. Oynanan oyunların, oynandığı mekâna göre farklılık göstermesi sonucu, bedenin etkilenmesi ile mekânın anlam kazanmasına dayanan değişken duygu durumları üzerinden mekân tanımlamaları tezin temel inceleme konusunu oluşturmaktadır. Türk halk oyunlarında *Oyun Yeri* kavramının çok geniş bir anlam dağarcığını kapsaması nedeni ile bu çalışma sadece Türkiye Cumhuriyeti fiziki sınırları içerisinde yer alan

geleneksel dansların oynandığı alanlar olarak yer-mekân kavramları üzerinden örneklerle sınırlandırılmıştır.

Temel olarak tezin öngörüsü;

1- Oyun yeri çeşitlidir.

2- Oyun yeri değişken bir semboller sistemi içerir.

3- Oyun yerleri dans eden bedeni etkiler.

Bu bağlamda ‘Oyun yeri nedir?’, ‘Beden oyun yerinden nasıl etkilenir?’ sorularına psikolojik sosyolojik bağlamda cevap aranacaktır. Bu çalışmada oyun yeri mekânlarının toplum açısından taşıdığı önem, bireysel dansın toplumsal değerler bütünüyle birleşmesi sonucunda, asgari düzeyde hemfikir olunmuş ortak bir bakış açısı içerisinde anlamlandırılmasıyla ortaya çıkan kabuller çerçevesinde değerlendirilerek yorumlanacaktır. Araştırma, ‘oyun yeri’-‘beden’ ilişkisinin birbirileri ile olan etkileşim sürecinde, döngüyü tamamlamaya katkı sağlayan ve altta yatan sosyal-psikolojik olguların *oyuna* ve *yere* gizil ve açık etkilerinin saptanmasının önemini vurgulamaktadır.

Çalışma üç bölümden oluşmaktadır: Dansta Beden-Mekân İlişkisi isimli birinci bölümde, öncelikle dans ve bedenin temel tanımlamaları ışığında dans eden beden kavramı incelenmektedir. Bedenin devinimi esnasında kendine çizdiği sınırların ve hatta içinde var olan sınırsızlıkların kavramsal açıklamalarına değinilmektedir. Salınım esnasında bedenin içinde bulunduğu yer neresidir? Bedenin devindiği boşluğu nasıl adlandırabiliriz? Tek bir terim ya da bakış yeterli olacak mıdır? Konuyla ilgili cevap oluşturabilecek başvuru kavramları hangileridir? Sorularına cevap aranmaktadır. Bu sorulardan yola çıkılarak; Uzam-Boşun-Mekân-Alan-Yer gibi kavramların farklı disiplinlerdeki karşılıklarına yer verilmiştir. Bu açıklamalar ışığında geleneksel dans için her biri birinci bölüm altında tek tek yeniden tanımlanmaktadır. Tüm bu kavramsal açıklamalardan sonra bedenin mekân ile olan ilişkisi sonucu, mekânın dansa etkisi konusunda yapılan araştırmalar sistematik bir sınıflama altında aktarılmaktadır.

İnsan için mekân, duygu ve düşüncelerin kendine göre şekil aldığı bir olgudur. Ruh ve beden, mekâna göre kendini yansıtmaktadır. İnsanoğlu, var olduğu günden bugüne, yaşadığı ve yaşayacağı mekânlar için savaşıp yaşam sürdüğü mekâna göre geleceğini inşa etmekte ve yine o mekâna göre sosyalleşip kültürlenmektedir. Dans ise

kültürün en belirgin alt başlıklarından biri olarak hemen hemen tüm dünyada karşımıza çıkmaktadır. Tarihte ilkel kabilelere ait kalıntılarda bile resmedilmiş olan dans olgusu, çeşitlenerek devamlılığını korumaktadır. Dans olgusunun maddi veya manevi gereksinimlerini karşılamak için ruhun içinde devinimini gerçekleştirebileceği bir bedene ve bu bedenin de bir mekâna ihtiyacı bulunmaktadır. Bu iki kavramın birbiri ile olan etkileşimleri ise birinci bölümün son iki başlığı altında Beden Mekân İlişkisi ve Mekân-Dans İlişkisi olarak yer almaktadır.

Türk Halk Oyunlarında Fiziki Oyun Alanları adlı ikinci bölümde, Türk halk oyunlarının üretildiği ve sergilendiği gelenek bağlamında ele alınan oyun alanları incelenmektedir. Geleneksel bağlamlı oyun yeri ve mekânları, sabit ve değişken oyun yeri ve mekânları olarak ikiye ayrılmış, kapalı ve açık oyun yeri-mekânı olarak iki temel alt başlıkta sınıflandırılmıştır. Örneğin; kentsel ve kırsal yaşamda yer alan düğün, kına gecesi, barana geleneği, erkeklerin özellikle kırsal kesimde çalgılı türkölü gerçekleştirdikleri gece sabaha değin süren ev eğlenceleri, asker eğlenceleri, dini ibadetler arasında yer alan cem törenleri gibi, geleneklerin gerçekleştirildiği evler, odalar, açık-kapalı salonlar, sokaklar, meydanlar, parklar, bahçeler ikinci bölümün ilk başlığının altını dolduracak mekânsal bilgileri oluşturmaktadır. Bu mekânlar kimi zaman önceden belirlenmiş sabit mekânlar olarak tezde yer alırken, oyunun nerede sergileneceğinin belli olmadığı ve süreç içerisinde şekillenen değişken yerler olarak da aktarılmaktadır. Kimi zaman planlı değişken diye aktarabilecek genel bir yerden bahsedilmekte fakat tam mekânın süreç içerisinde belirmesi sebebi ile bu betimleme uygun görülmektedir.

20. yüzyılda sahneleme sunumları haline dönüşmüş Türk halk oyunları sunumları için kullanılan gösteriye yönelik mekânların oluş ve kullanım biçimleri de ikinci bölümde konu edinilmektedir. Geleneksel dansların yalnızca gelenek içerisinde kalmayıp, sanatsal çalışmalar olarak sahneye aktarılması nedeni ile Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yeri-Mekânı, yine kapalı ve açık oyun yeri-mekânı olarak örneklerle betimlenmektedir. İkinci başlık altında gösteri amaçlı sahnelenen sunumların yer aldığı; Tek Yönlü Çerçeve Sahneler, İleri Çıkıntılı Baskılı Sahneler, Çember (çevreli) Sahneler, Arena Sahneler, Stüdyo Sahneler, Platform

Sahneler, Hipodromlar, Açık Hava Sahneleri, Amfiteyatrolar, Alana Özel Sahneler, Gezgin Sahneler gibi ‘oyun yeri-mekânı’ açıklamaları yer almaktadır.

Türk Halk Oyunlarında Beden-Oyun Yeri ilişkisinin Sosyal Psikolojik Bağlamda İncelenmesinin yapıldığı tezin son ve üçüncü bölümünde, Türk Halk Oyunlarında bedensel devinimlerden yola çıkılarak ortaya atılan Oyun Yeri kavramı ve bu kavramın Beden ile olan ilişkisi ele alınmıştır. Geleneksel Bağlamda ve Sahneleme Sunumlarında Oyun Yerinin bireysel olarak oyuncu/dansçı üzerindeki etkisi incelenmiştir. Yanı sıra toplumsal oyun yerlerinin, toplu gerçekleştirilen törensel uygulamaların oyuncuya/dansçıya bıraktığı etkiler araştırılmış örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır.

Geleneksel törenlerde; doğum, düğün, ölüm, askere uğurlama, dinsel ibadetler gibi törenlerin gerçekleştirildiği mekânlar ele alınarak mekânın ve mekândaki olguların bedene ve dolayısı ile geleneksel dansa olan etkileri araştırılmıştır. Türk Halk Oyunlarında, mekânlar ve olgular nelerdir ve birbirleri ile olan etkileşimleri nasıl ortaya çıkar sorularına örneklerle yanıt aranmaktadır.

Sahneleme sunumlarında, dansçının performansını gerçekleştirdiği mekânla ilişkisi, diğer oyuncularla-dansçılarla ilişkisi ve seyirci ile olan ilişkisi sahneleme sunumları bağlamında ele alınmaktadır. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü tarafından Türk Halk Oyunları sahnelemeleri üzerine yapılan detaylı çalışmalardan yararlanılarak geniş bir örneklem uzayı içerisinde elde edilen bilgiler sistematik bir şekilde incelenmiştir.

LİTERATÜR

“Türk Halk Oyunlarında Oyun Yeri” başlıklı tezin oluşmasında temel esin kaynağı, Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Öğretim Görevlisi Abdurrahim KARADEMİR’dir. Çok yönlü dans araştırmaları, öğrencilerine birçok yeni ufuk açmıştır. Karademir, kırk yıldır Anadolu’nun hemen her coğrafyasında yaptığı alan araştırmalarına beni de dahil etmesinin yanı sıra, öğrencisi olduğum dönemde, Anadolu danslarının zenginliğine ait arşivini akademik bilgileri ile destekleyerek önümüze sermesi, büyük bir kültürel mirasa sahip olduğumuzu görmemizi sağlamıştır. Zengin arşivinde geleneksel dansları kayıt altına alırken Etnometodolojik bir yol izlediği görülür. Arşivinin en önemli özelliği, dansın yapısal analizine yöneldiği çalışmalarında

“dans geleneği”ni bağlamsal boyutuyla incelemiş olmasıdır. Karademir arşivi üzerinden gerçekleştirilen ve bu çalışmanın dayanağını oluşturan örneklemeler, karşılaştırmalı anlatımın sağlanması ve konunun aktarılması açısından başat unsurlar olarak çalışmada etkin rol almıştır.

Prof. Dr. Mehmet Öcal ÖZBİLGİN’in Türk Halk Oyunları üzerine yaptığı bilimsel yazıları, “İzmir Zeybek Oyunları” kitabı, “Anca Giurcescu ve Etnokoreoloji” kitabı (editörler M. Öcal Özbilgin, Belma Oğul Kurtişoğlu), “The Cultural Development of Folk Dance Festivals and the Sustainability of Tradition” kitabı (editors: M. Öcal Özbilgin, Liz Mellish) ve Türk Halk Oyunları Tarihi ders notları bu çalışmanın akademik temele oturtulmasında temel literatür olarak takip edilmiştir.

Birinci bölümde gerçekleştirilen alan ve mekân ve ilişkili terimlerin tanımlamaları, tezin diğer disiplinlerle bağlantısını oluşturan temel kavramlardır. Mekân-yer kavramlarının çok bağlamlı biçimde aktarılması için sosyoloji, antropoloji ve özellikle mimarlık alanında taramalar gerçekleştirilmiştir. I.C. Schick’in ‘Batının Cinsel Kıyısı Başkalkı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık’ eseri, Lefebvre’nin ‘Mekân Üretimi’ üzerine yazıları, Hasol’un ‘Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü’, ‘Kılıç’ın ‘Uzam mı? Uzay mı? Peki Mekân Ne?’ çalışması yer ve mekân kavramının açıklığa kavuşması açısından önem arz etmektedir.

Oyun yeri kavramının tanımlanması ve Türk halk oyunlarındaki oyun yerlerinin sınıflandırılması çeşitlerinin belirlenmesinin ardında, tezin esas inceleme noktası olan ‘Mekân ve Dans’ olgularının arasındaki ilişkidir. Toplum ve mekân arasındaki ‘Sosyal Psikolojik’ ilişkinin sosyoloji açısından çözümlenmesi için Prof. Dr. Nuri BİLGİN’in ‘Sosyal Psikoloji’ ve ‘Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar Yaklaşımlar’ kitapları, başat eserler olarak kullanılmıştır. Engin bir donanıma sahip sayın BİLGİN’i kaybetmeden önce, kendi düşüncelerinden yüz yüze faydalanabilmek bu çalışma sırasında elde edilmiş en büyük kazançlardan birisi olarak nitelendirilmelidir. Sosyal bilimlere adına gerçekleştirilen çalışma öncesinde ve sırasında araştırma yöntem ve teknikleri bağlamında yardımcı kaynak olarak Prof. Dr. Ali YILDIRIM ve Prof. Dr. Hasan ŞİMŞEK’in iş birliği ile yazılmış olan Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri kitabından yararlanılmıştır.

YÖNTEM VE BULGULAR

Çalışma esnasında, Türkiye haritasında yer alan farklı bölgelere ait illerde yapılmış araştırma çalışmalarında kayıt altına alınan yerel halk örneklem olarak incelenirken, farklı yörelerden belirlenmiş kaynak kişi vasfına sahip bireyler ve konservatuvar halk oyunları bölümü öğrencisi, mezunu, akademisyen, öğretmen, dansçı, vb. gibi katılımcılar ile iş birliği yapılarak gerçekleştirilmiştir. Örneklem evreni, Türk halk oyunları tür çeşitliliği gözetilerek, farklı oyun mekânları bağlamında görülen uygulamaların her birini temsil edecek bir çoğunluk grubundan, yeterli ve sınırlı sayıda örnekler seçilerek oluşturulmuştur. Örneklem uzayında yer alan kişiler, halk oyunları pratiklerine eğitilmiş veya alaylı olarak katılım gerçekleştiren bireylerden oluşmaktadır. Çalışma içerisinde gözlemlenen ve görüşülen katılımcılar, yetişkin topluluklarının farklı cinsiyet, yaş ve meslek gruplarının sosyal üyeleridir.

Yapılan araştırmalarda mekân ve oyun ilişkisi konusundaki edinim ve deneyimleri betimlemeli ve karşılaştırmalı yöntemler ışığında gözlem ve görüşme tekniklerine dayanılarak analiz edilmiş ve teze aktarılmıştır. Gözlem çalışması, yapılandırılmamış doğal ortamında (araştırmacı katılımcı gözlemci) araştırma çalışmaları olarak gerçekleştirilirken, görüşmeler ise; mümkün olan en yansız ve ‘empatik’ teknikler kullanılarak açık uçlu sorularla gerçekleştirilmiştir. Yanı sıra doküman incelemesi ve internet aracılığı ile yapılan taramalar sonucu edinilen bilgiler, farklı kaynaklarla desteklenerek yorumlayıcı ve eleştirel bir yaklaşımla teze aktarılmıştır.

Veri deseni olarak öncelikle olgubilim (fenomenoloji) çalışması yapılmış ve betimsel analiz yolu ile bulgular yorumlanmıştır. *Dans* ve *oyun yeri* etkileşiminin birbirleri üzerinde yarattıklarını ve bu bağlamda diğer değişkenlerle hem sosyal hem psikolojik açıdan ikisine olan etkisi ve bağıl bir durum oluşturması olgusu yapılan gözlem-görüşme çalışmaları sonucunda betimsel bir şekilde yorumlanmıştır. Konu üzerine önceden yapılmış çalışmaların verileri incelenerek alıntılarla desteklenmiştir. Yanı sıra durum çalışması aracılığı ile geleneksel ortamda ve sahneleme sunumlarında belli sınırlar çerçevesinde bireyleri analiz ederek ve görüşmeler gerçekleştirerek betimlemeler yolu ile bulgular aktarılmıştır. Yapılan görüşmelerde 30 kişi ile görüşülmüş, her bireye 18 açık uçlu soru yöneltilmiştir. Sorular ekte verilmiştir. *Dans*

alanı adı altında oyun yerinin fiziksel analizine yönelik sorularda genellikle sahne sınırları mekânsal bakımdan değerlendirildiğinde, görüşmecilerin kurulan sahnenin sınırlarını baz alarak soruları yanıtladıkları dikkati çekmektedir. Çok az kimse beden sınırlarını geniş tutarak mekân kavramına bütünsel yaklaşım sahne çizgilerinin dışını da temsil yeri olarak betimlemektedir. Açık alanda yapılan kortej yürüyüşleri, sokak sunumları gibi sahne sunumları için oyun yeri sınırları izleyici ve dansçılar arası gizil anlaşmalar sonucu kendiliğinden beliren mekânlar algısı ön plana çıkmaktadır. Kimi zaman ise bu sınırlar belirlenerek, kişilerin mekândaki yeri önceden belirtilmektedir. Oyun yerinin sosyal psikolojik bağlamda analizine yönelik sorulan sorularda alınan cevaplar ise genel olarak mekân algısı üzerinden bireylerin sosyolojik ve psikolojik etkileşimlerinin yoğunluk derecesini ön plana çıkarmaktadır. Özellikle nitelikli sahnelerin dansçı üzerindeki etkisi, dansına olan olumlu yansıması etkin bir şekilde aktarılmaktadır. Aksini ifade eden biçimde imkanlar bakımından oldukça eksik kabul edilen, oyun mekânları için bireylere ve danslarına olan olumsuz etkileri dile getirilmiştir. Solo performans yapma gereksinimi ve göz önünde olma isteği ile beğenilme algısının kendini açığa çıkarması, bireylerin psikolojik ve sosyolojik etkileşimlerinden kaynaklı ortaya çıkan bir olgu olduğu görülmektedir. Seyirci ve dansçı etkileşiminin önemi ve dansa olan pozitif yansımaları kişiler tarafından verilen cevaplarda açıkça belirtilmektedir. Sorulan soruların genel analizinde oyun yeri-dansçı-dış etkenler üçlemesinin birbirleri ile olan sarmal yapısı dikkat çekici ifadelerle açıkça belirtilirken, mekânın bireyler üzerindeki kültürel, ekonomik, sosyolojik, psikolojik vb. pek çok dış faktörün temelde oluşturduğu etki, dans aracılığı ile kendini göstermektedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DANSTA BEDEN-MEKÂN İLİŞKİSİ

Beden, hareketlerini sergileyebilmek adına bulunduğu ortamı değerlendirir. İçinde bulunduğu ortamı değerlendirirken hem fiziksel, hem de psikolojik bağlamda bir imgelem ve ardından harekete geçme söz konusudur. Bu bölümde dans pratiklerinin gerçekleştirildiği mekan kavramının ve ilintili diğer kavramların tanımlamaları yapılarak, beden algısı üzerinden bütünlük bir biçimde ele alınmaları değerlendirilecektir.

1.1. Beden-Dans Eden Beden

İnsan; soyut düşünceleri ile yeryüzünde bulunan somut bir varlıktır. Ruhun bedenle birleşmesi sonucu meydana gelen fert; düşünen, üreten ve yorumlayan bir canlı olarak karmaşık semboller sistemi içeren bir yapı sergiler. Fert kendini fıkırsel simgeler örüntüleriyle geliştirir, tamamlar ve kendine, bedenine özgün nitelikler yükler. Ancak neler hissettiğinin, ilgilerinin ve düşüncelerinin farkına varmak dışarıdan bakıldığında genellikle çok kolay olmamaktadır. Tüm bu somut olmayan kavramlar ancak bedenle eylem olarak harekete geçmesiyle somutlaşıp simgeler halinde duyuyla anlaşılabilir duruma dönüştüğünde kavranabilmektedir. Aksi takdirde beden, cisimsel varlığını kanıtlamış ancak ifade içermeyen bir madde olmaktan ileriye gidemez.

“Spinoza da, Descartes’te olduğu gibi, “Cisim, sadece yer kaplamadan, ruh ise düşünceden ibarettir.” demektedir fakat cismi, düşüncenin yahut ruhun mekânı (objesi) kabul etmekte, cisimsiz düşünce, idrak, ruh yoktur demektedir (İmamoğlu, 1995, s. 347).”

Bu doğrultuda beden; Türk Dil Kurumuna göre, ‘canlı varlıkların maddi bölümü, vücut’ (Eren, 1988, s. 162) olarak tanımlanmaktadır.

“Heidegger’a göre; yaşayan bir organizma ve aynı zamanda ‘ruh’ ile donatılmış makineden farklılaşmış bir yapı, Shontz’a göre; kişiliğin bir ifadesi, Fenichel’ e göre; benliğin aynası, kişinin gerçekliği, iç ve dışın bütünlüşmesi, iletişimin vazgeçilmez ögesi olarak kavramlaştırılmıştır (Ertürk, 2006, s. 104).”

Ertürk'e göre beden; görünüşümüz, duruşumuz, tarzımız, rengimiz, boyumuz, hacmimiz, dilimiz, sesimiz, varlığımızın biricik mekânsal göstergesi, gerçekliğimiz ve kişiliğimizin bir ifadesidir (2006).

Fahri Çakı'ya göre beden; biyolojik bir kavrama indirgenemeyeceğini, sosyal ve kültürel bir boyutla ele alınması gerektiğini fakat bunların yanı sıra yemek yiyen, uyuyan, acı çeken, şiddet gören, sömürülen, dışlanan biyolojik bir varlık olduğunu unutmamamız gerektiğini bu nedenle beden çok boyutlu bir perspektifle ele alınması gerektiğini belirtmek yerinde olacaktır (2011).

Bedenin cisim kavramından çıkıp soyut bir kavram olan ruhla birleşmesini, sosyal boyutta ele aldığımızda, karmaşık bir sistematik yapıya sahip olduğu göze çarpmaktadır. Bireylerin, duygu ve düşünceleri, toplum içerisindeki duruşları, onları beden içsel yapısından ayırıp dışarıya olarak nitelendirilen 'çevreyle' olan ilişkilerini yansıtan kimlik olarak beden algısını vurgular. Dış dünya ile olan ilişkileri ve içe dönük hesaplaşmaları, beden yardımı ile kavramak mümkündür. Bireysel ve toplumsal tüm iletişimimizi beden yardımı ile gerçekleştirdiğimiz için, beden, en iyi ifade araçlarından biri olduğunu belirtmek yerinde olacaktır.

Beden ve ruh birbirinden ayrılmaz bir bütündür. İngilizcede bunu çok güzel ifade eden sözcükler "somebody" birisi, "nobody" hiç kimse' dir. Bedenimiz olmaksızın bizler hiçbir ve benlik kavramı da anlamsızdır. Biz ne isek bedenimiz sayesinde oyuz. Bedenimiz ruhumuzun eldivenidir. İçimizdeki tüm kıpırtılar, duygular, heyecanlar, arzular bedenimiz sayesinde kendilerini ifade ederler. Bedenimizin ifadeleri olarak adlandırdığımız aslında içsel hareketlerimizdir. Kendimizi ve çevremizi sadece bedenimiz sayesinde algılayabiliriz (Çalışkan & Karadağ, 2005, s. 25).

Birey dünyaya geldiği andan itibaren kendini bedeni ile ifade etmektedir. Bu ifade ediş şekli anne karnında başlar. Halk arasında, bebeğin sıkça attığı tekmelerle gelecekte hareketli olacağına dair yorumlamalar yapılmaktadır. Bebek ilk yıllarındaki gelişim döneminde konuşmaya başlamadan önce en iyi anlatım yöntemi olarak, beden dilini kullanmaktadır. Beden dili konuşma dilinden önce gelir. Sonraki dönemlerde ise konuşma diline büyük ölçüde katkı sağlamakta ve ifade biçimini destekleyici bir nitelik taşımaktadır.

Z. Baltaş ve A. Baltaş'a göre; insanlar, maddi-manevi ihtiyaçlarını, duygularını, düşüncelerini, isteklerini, beden dilleri aracılığı ile başka insanlarla paylaşmışlardır (2001).

Mehrabian; insanların yüz yüze kurdukları ilişkilerde, kelimelerin %10, ses tonunun %30, beden dilinin %60 önem taşıdığını öne sürmüştür (Ertürk, 2006, s. 110).

İnsanların birbirlerini anlamaları için sözlü ve sözsüz olmak üzere iki iletişim şekli bulunmaktadır. Beden dili sözsüz iletişim olarak ele alınırken yukarıda bahsedildiği gibi, beden dilinin sözlü iletişimin en yakın destekçisi olduğu görülmektedir. Kişinin duygu ve düşüncelerini, ruh halini, tüm doğallığı ile ortaya koymasına yardımcı olan beden, iyi-kötü, güzel-çirkin, mutlu-mutsuz, aşk-nefret vb. hisleri bazen kelimesiz bir şekilde yansıtmaya destektir. İnsana özgü temel dürtülere yönelik davranış biçimleri, tüm dünyada aynı anlamı ifade etmekte ve farklı dili konuşan iki kişinin bu şekilde anlaşmasına olanak sağlamaktadır.

Kültürel katmanlar içerisinde oluşan davranış kalıpları, her topluma göre değişiklikler gösterebilmektedir. "Her insanın kendi gerçeğinin özeti olan beden dili, değişik insanlar için farklı sembolik anlamlar ve benzer toplumsal-kültürel kodlar taşıyabilmektedir. İletişim kişisel bir süreç olduğu için sembollerin paylaşılan kodları, kişilerin birbirlerini anlamaları için gereklidir (Ertürk, 2006, s. 109)." Bireyin, kendine özgü davranış kalıpları ancak toplumun ortak hafızasında yer alan semboller sistemi ile örtüştüğü takdirde anlaşılabilir bir dil haline dönüşür.

Toplumsal ifade sistemlerini sadece kültürel kapsamda ele alıp belli sınırlandırmalarla incelemek, toplumlar arası değişikliklerin ne olduğunu görmemizi sağlayacaktır. Fakat keskin çizgilerle bunu belgelemek, genellemek ve sınırlandırmak mümkün değildir. Örneğin; beyaz bayrak göstergesi toplumlar arasında barış deklarasyonu olarak ele alınırken, her kültürde veya tüm dünyada bunun böyle bir genel kural olduğunu söylemek için tüm dünya toplumlarının bu konudaki kültürel bilgisinin detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Birçok toplumda, selamlaşma ritüelinde görülen öpüşme sayısının ülkeler arasında değişiklik göstermesi de beden dilinin kullanımında toplumsal farklılıkların yarattığı değişiklikleri gösteren yaygın bir örnek olarak verilebilir.

Beden, kendini ifade ederken farklı yöntem-tekniklerden yararlanmaktadır. Sanat, en güçlü iletişim araçlarından biri olarak bu noktada konuya dâhil olmaktadır. Sanatta sözsüz iletişim yöntemlerinden örnek verebileceğimiz fotoğraf, resim, dans, pandomim... gibi birçok alanda bedenin bir ifade dili olarak kullanıldığını görmek mümkündür. Performans sanatlarında beden, bu sanatı sergileyeceği bir mekâna ihtiyaç duyar. Bir anlamda sanat; bedenin zaman içindeki devinimidir. Beden, önce evrende kendine bir yer edinmelidir. Daha sonra bulunduğu alan içerisinde kendini merkez alarak, farklı boyutlara yönelip, daha farklı alanlar edinerek kendine farklı yerler ve mekânlar oluşturmaktadır. Sanatta mekân kavramı kabaca iki düzlemde ele alınır. Egosantrik (ben merkezli) bakış açısıyla içeriden bakıldığında bireyin bir bütün olarak gördüğü çevresini ‘benim dünyam’ diye tabir ettiği alandır. Seyirci açısından ise dışarıdan bakıldığında ‘dünya ve üzerinde var olan bir bedenin mekândaki konumu’ hâlini almaktadır.

İnsanoğlunun bedensel varoluş süreci geçmişten bugüne tartışılacak bir konudur. Bilimsel, felsefi ve inançsal farklı yorumlamalar, görüşler ışığında beden ve ruh ilişkisi konusunda Aristo ve Platon’ un öncülüğünü yapmış olduğu çok çeşitli çalışmalar bulunmaktadır. Birbirinden farklı söylemlerin art arda sıralandığı ve geliştirildiği düşünceler, günümüz postmodern görüşleri bağlamında, ruh ve beden kavramı uç noktalara varabilen çeşitlilikte birçok farklı düşünce altında ele alınmaktadır. Dans sanatında da günümüzün modern sonrası düşünce akımları beden olgusunu apayrı bir yere konumlandırmaktadır. Dans için bedene ihtiyaç var mıdır? Eğer varsa bu sanatın mekânı neresidir? gibi sorular günümüz koreograflarını arayış içerisine sürükleyen derin kavramsal düşüncelere yöneltmektedir. Bu nedenle dans alanında beden-mekân ilişkisi sorunsal bir durum olarak çözümlenmesi merak uyandıran bakir bir alan olarak ilgi çekmektedir.

1.2.Yer Kavramları

Yer kavramları olarak nitelendirilen uzam, mekân, alan ve bunun gibi pek çok terim, anlamsal çıkarımları açısından birbirleriyle çok girift ve yakın anlamlar içeren bir şekilde kullanılmaktadır. ‘Dans sanatı için yer nedir?’ sorusuna cevap olarak başlangıçta

mekân olgusunu incelemek ve ilintili kelimeler arasında dil yapısından, yaşanan kavramsal karmaşalardan bahsetmek yerinde olacaktır.

Yabancı dilden Türkçeye çeviri yapıldığında anlamda karmaşa yaratan uzam, boşun, alan, yer, mekân kavramları araştırıldığında farklı tanımlamalar karşımıza çıkmaktadır. Bu kavramları tek tek açıklamak ve halk dansları için bu terimlerin epistemolojik olarak kullanım alanlarının belirlenerek sınıflanması, tezin hipotezlerinin anlaşılabilir bir düzeyde cevaplanmasına temel oluşturacaktır. Bu bölümde öncelikle bugüne kadar farklı disiplinler altında yer kavramlarıyla ilgili yapılan tanımlamalar, terim başlıkları altında aşağıda sunulmaktadır.

1.2.1. Uzam

“Matematik ve doğa bilimlerinin tasarlanmış boşluğu (Kılıç, 2009, s. 59).”

“Uzay: Feza, uzay boşluğu, fiziğin yerkürenin dışında bulguladığı gerçek boşluk (Kılıç, 2009, s. 59).”

Kılıç’a göre; uzam ile uzay arasında söze dökülmemiş ama gözle görünür bir alan paylaşımı söz konusu. Sosyal bilimler ve yakın felsefe uzam terimini tercih ederken, geometri ve doğa bilimleri uzay terimini kendilerine uygun görüyor. Dolayısıyla güçlük ve karışıklıktan çok, Türkçeye özgü bir nüans kazanma olgusundan söz edilebilir fakat Türkçe terimlerin kolayca yer değiştirildiği düşüncesi de akla gelmektedir (Kılıç, 2009, s. 48).

Bedia Akarsu *uzay* tanımını beş şekilde yapar. Tanımlarının, yer kavramlarının ayırt edilmesinde ve bağdaştırılmasında etkili olduğu düşünülmektedir.

Günümüzün felsefe, matematik-doğa bilimi ve ruh bilim tartışmalarında değişik uzay kavramları ortaya çıkmıştır: 1-Matematiksel uzay: Algılanmaya gereksinme göstermez, yalnızca kavramlarla düşünülebilir, boyutları üçten çok olabilir. 2-Fiziksel uzay: Gerçek nesnelerin düzenlenme biçimi. 3- Algı uzayı: Algının koşulu. 4- Yaşantı uzayı: Somut ben'le ilgili ve kişisel değerlemelerle belirlenmiş. 5- Fizik ötesi uzay: Bilimlerden önce var olan ve uzay algımızın, uzay yasantımızın bağlantılı kavramı (Akarsu, 2017, s. 186).

‘Yaşantı uzayı’ tanımlamasında bahsedilen, ‘somut ben ile ilgili- kişisel belirlemeler’in zamanla, terimsel olarak, yerini uzam ve mekân kelimelerine bıraktığı düşünülmektedir. Kılıç makalesinde ‘feza, gök boşluğu’ kelimelerinin dışında kalan bölümlerin yaşantı uzayını çağrıştırdığını düşünerek yerini uzam ve mekâna bırakabileceğini aktarır.

Fiziğin yeryüzüne özgü olan ve geometrinin soyut mekân canlandırmaları için uzam kelimesinin daha uygun olduğu belirtilmektedir (2009).

Akarsu Felsefe Terimleri sözlüğünde görüşlerini şu şekilde desteklemektedir: “1-Yer kaplama; algılanan cisimsel nesnelerin temel niteliği; uzayda yerleşmiş olan ve uzayın bir bölümünü dolduran cisimlerin niteliği. 2- Descartes, cisimsel varlığı, düşünen varlık (res eogitans) olan ruhun karşısında, yer kaplayan gerçek (res extensa) olarak belirlemiştir (Akarsu, 2017, s. 186).”

Orhan Hançerlioglu *Felsefe Sözlüğü'nde* terimin içerigini şu şekilde açıklamaktadır;

Yer kaplayan nesnelerin kapladıkları yerle ilgili durumları ... Felsefe tarihinde, özellikle idealist alanda, yer kaplama sorunu önemli bir sorundur. Bu bakımdan, ölçülebilen uzay anlamındaki uzam, nesnelerin yer üstündeki yayılmalarını belirtmektedir. Uzaya göre uzam, zamana göre süre gibidir. [...]Descartes'in anlayışında uzam, sadece yer üstündeki yayılmayı değil, uzay gibi uzunluğu, derinliği ve genişliği de kapsar (Hançerlioğlu, 1975, s. 330)Akt. (Kılıç, 2009, s. 53).

1.2.2. Mekân

“*Mekân*: insani, toplumsal, varoluşsal olarak düzenlenmiş dolu alan (Kılıç, 2009, s. 59).”

“*Mekân* insanın, insan ilişkilerinin ve bu ilişkilerin gerektirdiği donatıların içinde yer aldığı, sınırları kapsadığı örgütlenmenin yapı ve karakterine göre belirlenen bir boşundur. Bu anlamda çevre, yer, egemenlik alanı (territory) ve konumdan (setting) farklıdır (Gür, 1996, s. 44).”

Hisarlıgil makalesinde Heidegger, “mekân içerisinde var olduğumuzu değil, mekânsal olarak var olduğumuz gerçeği üzerinde durarak mekânın algılanan ya da kavranan bir şey olmadığını aksine var olma biçimimiz olduğunu” düşünür (Hisarlıgil, 2008).

1.2.3. Alan

Türk Dil Kurumuna göre;

1. *İsim* Düz, açık ve geniş yer, meydan, saha. 2. Orman içinde düz ve ağaçsız yer, düzlük, kayran. 3. Yüz ölçümü. 4. Eski Roma’da açık hava gösterileri yapılan yer. 5. Bir çalışma çevresi ‘*Sanat kapalı bir alan değildir; sanat eseri herkes için, bütün toplum için yaratılır.*’ – N. Ataç. 6. Fizik içinde bir takım kuvvet çizgilerinin yayılmış

bulunduğu varsayılan uzay parçası ‘*Yer çekimi alanı. Mıknatıs alanı. Elektrik alanı.*’ 7. *Sinema, Tv(***)* Bir alıcı merceğinin net bir görüntü sağlayabileceği derinlik ve genişliğin bütünü. 8. *Spor* Yarışmaların, karşılaşmaların ve oyunların yapıldığı yer, saha.

1.2.4. Yer

Türk Dil Kurumuna göre;

1. *İsim* Bir şeyin, bir kimsenin kapladığı veya kaplayabileceği boşluk, mahal, mekân “*İzinsiz bir yere gitmek ne haddime?*” - M. Ş. Esendal. 2. Gezinilen, ayakla basılan taban “*Ayıp bir şey gördü mü kulaklarına kadar kızarıyor, gözünü yerde bir noktaya dikip öylece kalakalıyor.*” – H. Taner. 3. Bulunulan, yaşanan, oturulan bölge “*Anadolu’nun bazı yerlerinde eski bir kocakarı itikadı vardır.*” – R. N. Güntekin 4. Durum, konum, vaziyet “*Türkiye stratejik bakımdan önemli bir yerdedir.*” 5. Ülke. 6. Görev, makam. “*Askerden gelirse bakalım bir yere yerleştirebilecek miyiz?*” – M. Ş. Esendal. 7. Önem “*Uçağın yurt savunmasındaki yeri.*” 8. İz. 9. Üzerine yapı kurulmaya elverişli arazi, arsa “*Deniz kıyısında bir yer aldılar, ev yapacaklar.*” 10. Ekime elverişli toprak parçası, arazi “*Çorak yerde ot bitmez.*” 11. Bir olayın geçtiği veya geçeceği bölüm, alan, mahal “*Toplantı yeri. Kaza yeri.*” 12. Otel, motel vb.nde kalınacak oda “*Yeriniz var mı?*” 13. Coğrafya yerküre. 14. Durum, konum “*Sen benim yerimde olsan ne yapardın?*”

1.2.5 Yer Mekân Terimlerinin Etimolojisi

Yukarıda verilen kelimelerin açıklamaları dil sebebi ile farklı anlamları içerebilmektedir. Türkçenin esnek bir dil yapısına sahip olması nedeniyle mekân-yer olguları çok yönlü bir şekilde, neredeyse anlamdaş bir manada kullanılmaktadır. Günlük yaşam konuşmalarında uzam, uzay, boşun çoğu zaman iç içe geçerek kullanılmakta, mekân-yer-alan kelimeleri ise aynı şekilde birbiriyle anlamdaş olarak kullanılmakta, ayrıntıları günlük dilde karşılığını bulamamaktadır. Bunun nedenleri bu kavramların sosyal boyutlarıyla ele alınarak anlam kazanması terimlerin farklarının daha anlaşılır olarak anlamlandırılmasında tartışılabilir bir ortam sağlayacaktır.

İngilizce (space) ve Fransızcası (espace) kelimesi için Kılıç beş temel anlam belirtmiş. Buna göre 1. (genel) boşluk. Tıpkı klavyenin boşluk tuşunun İngilizce space olarak adlandırılması gibi. 2. (genel) yer, boş yer. Bu ikinci anlam birincisine oldukça yakın olduğu halde, arada hissedilir bir fark var; örneğin “yeterince yerin var mı?” (have you got enough space/room?). Burada birinciden farklı olarak, gelişigüzel bir boşluk değil, insan kullanımına elverişli bir boşluğu anlatır. 3. (genel) mekân, alan. Bu anlam, ikincisinden yalnızca daha genel ve çoğunlukla dolu olmasıyla ayrılabilir. “insan düzenlemesiyle şekillenmiş ve insan kullanımına yönelik dolu alan” diye tanımlanabilir: yaşam alanı (living space) ya da reklam alanı (advertising space). 4. (geometri ve felsefe) mekân, uzam, uzay. Geometrik şekillerin içinde tasavvur edildiği varsayımsal boşluk, alan: Öklid Uzamı (Euclidian Space). Uzam ve/veya uzayın Osmanlıca karşılığı olan mekân, bu anlamda artık hiç kullanılmıyor gibi. 5. (astronomi ve fizik) uzay, feza. Gök cisimlerinin içinde bulunduğu uçsuz bucaksız boşluk: uzay mekiği (space shuttle) (Kılıç, 2009, s. 49).

Bu açıklamalardan yola çıkarak bedenın varsayımsal boşluk denilen uzamda kapladığı alan, bir bakımdan insan düzenlemesiyle şekillenmiş mekânda ya da dokunulmamış doğa ortamı diye tabir ettiğimiz yerde vücut bulmakta ve ruhla bütünleşerek sosyal kimliği ile devinimini gerçekleştirmektedir. Yapılan önceki çalışmalarda kavramların açıklamaları değişiklik gösterse de uzlaşma sağlandığı görülmektedir.

Kılıç’ın aktarımına göre; kelimelerin nereden geldiğini inceleyecek olursak ilk olarak ‘yer kaplama’ *etendue* kelimesinin Fransızca kelimenin Latince köken anlamı göze çarpmaktadır(-uzam). İngilizce olarak ise *extension* çevirisi yapılmaktadır. Osmanlıca karşılığı *hayyiz*(mekân) ve Fransızca *espace* kullanılmaktadır (2009).

Bu kavramsal açıklamaların sonunda mekân ve yer kelimelerinin genel olarak aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir. İki kavram arasında görülen ayırt şu şekilde açıklanabilir. Yukarıda bahsedildiği üzere yer sözcüğü insan hayatının dokunmadığı temelde kendiliğinden yaratılmış olan alandır. Mekân ise, insan elinin değdiği alan olarak tasvir edilmektedir.

Örneğin; insanların yaşadığı “yer”lerde gerçekleşen doğa hareketlerine deprem ya da afet gibi sözcüklerle karşılık verirken, insanların bulunmadığı ortamlardaki doğa olaylarına ‘yer hareketi’ deriz. Schick’in dikkat çektiği üzere, mekân sözcüğü hem kökeni hem de kullanımı bakımından insan kavramı ile yoğun bir biçimde iç içedir. Kılıç da bu çerçevede verdiği örneklerle mekânın “insanın damgasını vurduğu yer” tanımına vurgu yapmıştır: “...fırsat buldukça kaçtığımız ağaçlık ve deniz kenarındaki alanlar, gezinti yeri’dir, ama hafta sonları hınca hınç doldurduğumuz özene bezene hazırlanmış, süslenmiş, barlar, kafeler, restoranlar eğlence mekânları’dır (Kılıç, 2009, s. 51).

1.2.6 Dans Sanatında Yer Terimleri

Yukarıda açıklanan yer terimlerinin etimolojik incelemelerinin ardından terimler arası büyük anlam karmaşıklığının olduğu görülmektedir. Var olan iç içe geçmişliği dans alanı için ayırtırmak gerekmektedir. Uzak olarak adlandırılan, gök boşluğunun bilimsel gerçekliği yadsınamaz bir konumdur. Beden, onun içerisinde konumlanmış bir cisimdir. Bu noktada, yukarıda yapılan açıklamalarda olduğu gibi beden derinliği, yüksekliği ve genişliği ile hacim niteliğinde kapsadığı alan olarak ‘uzam’ terimiyle açıklanmaktadır. Uzam, uzak tanımlaması içerisinde bir alt alan olarak karşılık bulmaktadır. İnsan bedeninin boşluktaki devriminin sınırları bedenin kendi uzamını belirler. Bedenin evren içerisinde koordinat konumlanması, geniş perspektifle bakıldığında ‘beden yeri’ olarak tanımlanabilir. Bedenin konumlandığı yere beşerî sebeplerle bir anlam yüklenmesi ile oluşan durum değişikliği (şekilsel ve duygusal) ise o alanın mekân olarak tanımlanmasına olanak sağlamaktadır. Alan, saha terimi ise Türkçenin dil olarak geniş anlam yelpazesi içerisinde çeşitli anlamlara karşılık gelmektedir. Bedenin evren içerisindeki hareket ettiği (dans ettiği) fiziksel düzlem, dans çalışmaları içinde ‘alan’ terimi olarak nitelendirilebilir.

Dans alanı çok çeşitli sınıflandırmalar içermektedir. Modern dans, geleneksel dans, klasik dans gibi birçok farklı dans branşı için dans yeri-mekânı kavramı farklı biçimlerde açıklamalara karşılık gelmektedir. Bu çalışmanın hazırlanışında, karşılaşılan en büyük güçlük oyun yeri kavramının genel dans tanımlamaları ışığında, ‘Geleneksel dans için oyun yeri nedir?’ sorusunun karşılığını vermek isterken çıkmıştır. Dans esnasında bedenin yer kaplama konusunda bir sınırı var mıdır? Fizyolojik olarak hareket algımızın açıl sınırları nereye kadardır? Halk oyunlarının uzak içerisinde yerçekimi ile doğru orantılı yayılım ve derinlik içeren konumlanmaları hangi birimlerle açıklanabilir? Tüm bu sorular geleneksel dans sanatı için ‘mekân’ neresidir sorusunun cevaplanmasının ne denli zor olduğunu tekrar akla getirmektedir. Mimarlık ve felsefe alanında, doğal insan eli değmemiş bir toprak parçası yer; ancak, insanoğlunun kendi arzu ve istekleri doğrultusunda belli sınırlamalarla değiştirilip yarattığı ve içinde salınımın gerçekleştirileceği alan ise mekân terimi ile karşılık bulmaktadır. Geleneksel dans alanı için ise yer ve mekân olgusunun hem geleneksel ortam kullanıcıları hem de geleneksel dans üzerine çalışan bilim adamlarınca anlamdaş bir terim olarak kullanıldığı

belirlenmiştir. Yer teriminin Türkçe kökenli bir kavramı olması nedeni ile bu tezin adı Türk Halk Oyunları'nda Oyun Yeri olarak seçilmiştir. Tezin içeriğinde ise oyun yeri, mekân terimleri eş anlamlı olarak kullanılmaktadır.

1.3. Beden Mekân İlişkisi

Mekân kavramıyla ilgili yapılan araştırmalarda ve buraya aktarılan bilgilerde görülen odur ki mekân, içinde büyük ölçüde *insan* olgusu barındırmaktadır.

İnsan mekân ilişkisine göz atılacak olursa:

“Coğrafya bilimci Yi-Fu Tuan, ‘**topophilia**’ kavramıyla insan ile mekân arasındaki bağı vurgulamaktadır. Mekânın hayatımızda nasıl düzenleyici bir unsur olduğundan bahseder ve insan olarak bizim kendimizi onunla açıklayışımız üzerinde durur (Arın, 2007, s. 22).”

“Fransız şehir teorisyeni Henri Lefebvre ise insan ile mekân arasındaki ilişkiyi, insanın “mekân üretimi”ne olan katkısı üzerinden ele almaktadır (Lefebvre, 1999, s. 42).”

Doğa ve ruh bilimi tartışmalarında, mekân kavramı ‘yaşantı uzayı’ olarak açıklanmaktadır. İnsanoğlunun benlik kavramındaki aidiyet duygusu, bedenın yer ile bir bütün içerisinde olduğunu sergilemektedir. Beden ‘benim’ diyebileceği bir yeri tanımlamak ister. Hedefleri ve ihtiyaçları doğrultusunda o yer-de kendi mekânını üretir.

İnsanın en temel gereksinimlerinden biri, yaşadığı evrende kendisini konumlandırmaktır. Varoluşumuz Merleau-Ponty'nin deyimiyle mekânsal olduğuna göre, insanın kendini ifade edişı de daima mekânlar aracılığıyla olmuştur. Maddesel bir varlık olan insan, mekân içinde yer kaplar, mekân içinde hareket eder. O halde insan bedeni, mekânsal bir cisim olarak mekâna aittir. Sadece beden değil, insanın duygu ve düşünceleri de mekâna bağılı ve bağımlıdır. Varoluş sadece maddesel yanıyla değil ruhsal tarafıyla da mekânsaldır. Yeryüzü, mekânlara ayrılmış bir bütün olarak düşünüldüğünde, sonu gelmez savaşların çıkma nedeni mekândır diyebiliriz. O halde mekân, toplumları ve bireyi belirleyen temel etkidir (Çetindoğan, 2009, s. 138).

Mekân sadece toplumsal ilişkileri yapılandırmakla kalmayıp bu ilişkiler sayesinde de kendi içinde bir yapılanma gerçekleştirmektedir. *Burası ve orası, ben ve öteki* gibi karşıt kavramların mekânsal tarifidir. Bu nedenle kimlik asla tamamlanamayan, sürekli değişimi ve gelişimi içinde barındıran bir olgudur. Bedensel kimlik sınıf, ırk, din, ulus, cinsiyet gibi toplumsal kavramlardan oluşurken, kendine bu

ve bunun gibi kavramlara özgü anlamlar yükler. Mekân varoluşun dolayısıyla da kimliğin temel bir ögesidir. Benlik mekânda serpilir ve o nedenle burası dediği yerin silinmez izlerini taşır (Schick, 2002).

Bir başka perspektiften Suha Arın, George Lakoff ve Mark Johnson'un *Metaforlar* kitabından aktardığı *Tecrübenin Üç Farklı Alanı* olarak tanımlanan *Mekân Alanı*, *Sosyal Alan* ve *Duygu Alanı* kavramlarını şu şekilde açıklamıştır: İnsanın mekân alanı kendisini güvende hissettiği alandır. Sosyal Alanı, en yalın tanımlamayla insanın diğer insanlarla bir araya geldiği, onlarla iletişim içinde bulunduğu yerler olarak açıklamaktadır. Duygu Alanını ise ben merkezli ve çevre merkezli kavramların oluşturduğundan bahsederken bu kavramlarda *aidiyet* olgusunun önemini vurgulamak istemiştir (2007). "Üstte gök altta toprak vardır. Gökle toprak arasında da ince ayırıcılar yaşama çevresini oluşturmaktadır (Küçükerman, 1996, s. 92)." ifadesinde ince ayırıcılar demekle insanın kendisini güvende hissettiği maddi-manevi yaşam sınırlarını kastederek, Arın'ın mekân alanı tanımlamasını desteklemektedir.

Mekân, Dekartçı anlamda koordinatlar sistemiyle ifade edilen homojen bir yayılım olmaktan öte, yaşanan bir gerçekliktir. Birey veya grupların davranışlarında gözlenen temel çerçevelerden biridir. (...) Göçebe veya yerleşik, geleneksel veya modern olsun, her toplumda insanlar bir mekân içinde bulunur; sınırları, bölmeleri bulunan bir yer çizer, yaşadığı alanı işaretler; kişiselleştirir; eşyalarla somutlaştırır, her insanın bir yer kimliği (place identity) vardır. İnsan ve gruplar, yaşadıkları mekâna taşmakta ve yansımaktadır (Bilgin N., 1993, s. 38).

Bu alıntıya ek olarak yer kimliği kavramını daha net açıklayabilmek için, Prof. Dr. Nuri Bilgin ile yapılan röportaj doğrultusunda, onun *terituvur* kavramından bahsetmek konuya yarar sağlayacaktır.

Terituvur hayvan veya insan sakinleri tarafından işaretlenmiş, kendilenmiş ve hemcinslerine karşı savunulan yaşam alanı olarak tanımlanabilir. Hayvan davranışlarının incelenmesinden hareketle geliştirilen terituvur kavramı, çevre psikologlarının gözlemlerine göre, insanların mekânla ilişkilerinde de geçerliliğini korumaktadır. Bireylerin yalnız veya çeşitli gruplarda (formasyon grupları, aile, işletmeler, örgütler, vb.) yaşam alanını yapılandırmaları ve işaretlemeleri (mekânın değişik noktalarına elbise aksesuarları ve eşyalar konması, mekânın yazı veya resimle işaretlenmesi, kapı-duvar ve paravan türü vasıtalarla mekânın yapılandırılması) ve böylece başka yerlerden farklı güvenli, tanıdık bir yer kurmaları, bir bakıma terituvur oluşturma olarak nitelendirilebilir (Bkz. Alan s.21-22) (Bilgin N. , 2003, s. 386-387).

Bu görüşmeden yapılan çıkarımla, yaşam içerisinde var olan sınırlamalar geleneksel halk oyunları pratiklerinde de terituar olarak karşımıza çıkmaktadır. Oyun yerini-mekânsal olarak sınırlayan ve belirleyen kişi ve unsurlar bulunmaktadır. Mutlak surette bir sınır olmasa dahi kendiliğinden beliren oyun yerinde toplumsal normlar doğrultusunda bilinçli-bilinçsiz, açık-gizli belirleyici etkenler bulunmaktadır. Köy meydanında yapılacak düğünde sandalyelerin dizilmesi ve oyunun sergileneceği ortamın sınırlarının çizilmesi, asker uğurlamada terminale gelince bir anda askeri ortaya alıp halay çekilecek dairenin kurulması, aynı şekilde kına gecesi eğlentilerinde gelinin ortada konumlandırılması gibi daha çoğaltılabilecek pek çok örnek gelenek içerisinde Türk Halk Oyunları terituar oluşturma pratikleri konusunda örneklem olarak gösterilebilmektedir. Bu sınırlama ile sadece dans edecek kişi değil, yanında oynayacak yakınları da önem sırasına göre kendi fiziksel ve bilişsel sınırlarını oluşturmaktadırlar. Misafir ve izleyicilerin yakınlık veya kıdem sırasına göre konumlanmaları da yine bağıntılı bir örnek olarak verilebilmektedir. Gösteri amaçlı yapılan sahne sunumlarında ise dansçının kendine belirli kurallarla (gerek kulis, gerek ışık, gerek dekor, gerek bir çizgi, vb.) oyun alanını yaratması kendine bir terituar oluşturma anlamına gelmektedir. Dansçı kendine tanıdık bir alan yaratarak, alanı benimsemekte ve kendini orada daha rahat sergilemektedir. Sokakta yapılan ani bir dans şovu ve öncesinde dansçının şapkasıyla para toplarken çizdiği alan onun için geçilmez bir set oluşturmaktadır. Seyirciye oyun alanını göstermekte ve durması gereken yeri benimsetmektedir.

“Mekân, beden için rahimdir.” Merleau-Ponty

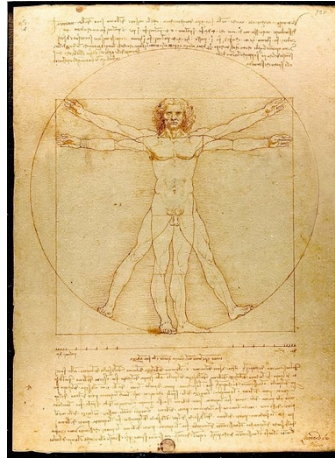
Dans kavramının bir sunuma dönüşmesi için kendini anlamlandırabileceği, içinde yaşayıp şekillenerek, ardından kendini dışa vurup gösterebileceği bir bedene ihtiyaç vardır. Bedenin kendini ifade etmekte faydalanacağı, hatta dansın ayakta durmasını sağlayan bir başka olgu vardır ki, o da yine mekân kavramının ta kendisidir. Beden-mekân, mekân-dans kavramları birbiriyle iç içe geçmiş kavramlardır. Dans kavramını açıklamadan önce beden mekân ilişkisi hakkında bilgi vermek bu tezin sağlıklı anlaşılması için bir gereklilik oluşturmaktadır.

Özge Can Balaban’a göre beden kendi var oluşu ile ilk insandan beri mekânı yönlendirmiş, oluş biçimini etkilemiş ve onunla ilişki içerisinde bulunmuştur.

İncelemesine göre, beden-mekân ilişkisinin sorgulanmaya başlanması Rönesans dönemi ile birlikte başlamaktadır. Rönesans dönemi, mekânı sayı ile tanımlar ve mimarlığı mekânsal birimlerle uğraşan bir matematik bilimi olarak kabul eder. Bu noktadan hareketle güzel sanatlar ve mimari için insan bedeninin kendi içindeki oranlarına başvurur. Bu durumda beden salt kendi ile ilişkili oran olarak ele alınmıştır ve mekânla matematiksel bir kurgu olarak ilgilenmektedir. Mekâni insan iki boyutlu hareketleri ile beden ve hareketin sınırlarını belirleyendir (2012).

Sanatın ilk görsel belirtileri olarak kabul edilen bireyin kendi kanı ile ellerini betimlediği mağara resimleri ilk insanların doğal bir alanı bedensel bir yaşam mekânına dönüştürmesine ilk örnek olarak verilebilir.

Beden ile mekân ilişkisinin ilk kez bilimsel olarak matematiksel bir biçimde ortaya konmasının Rönesans'la ortaya çıktığını söylememiz mümkündür. Leonardo da Vinci'nin 1492 yılında çizdiği, iç içe geçmiş bir daire ve bir karenin ortasına çizilmiş, kol ve bacakları açık ve kapalı pozisyonda olmak üzere üst üste çizilmiş bir çıplak erkeği betimlediği "Vitruvius insanı" vücudunun oranlarının araştırıldığı, beden ve mekân ilişkisindeki problemlerin çözülmesi adına oldukça önemli bir başlangıçtır. Çizim, Leonardo'nun insan ve içinde bulunduğu uzam arasındaki ilişkileri anlama adına başlattığı çalışmaların dönüm noktası sayılır (Aksoy, 2014).



Fotoğraf 1: Leonardo Da Vinci (1492), *Vitruvius Adamı*

Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Da_Vinci_Vitruve_Luc_Viatour.jpg Erişim Tarihi: 26 Nisan 2012.

Özbek'e göre; Ponty, beden mekân etkileşimini grift bir anlatımla açıklamaktadır. Varoluşu bedenle birlikte anlamlandırırken, mekân olgusunu insan üzerinden şekillendiren açıklamalara yer vermektedir. Uzaydaki bir cisim olarak tasvir edilen beden; mekâna anlam katan ve birlikte anlam kazanandır. Bunu sağlayan

harekettir. Bedenin yaşam içerisinde, yaptığı her devinim, attığı her adım, düşünceleri, edimimleri, ... mekânı yaratma süreci olarak düşünülmektedir. Hatta ‘Bedenim olmasaydı, benim için mekân da olmazdı.’ sözü beden-mekân algısının ne denli iç içe olduğunu en güzel açıklayan ifadesidir (2008).

Ponty, insanı bir beden ve bir ruh şeklinde iki ayrı parça olarak ayırmamış, vücut ile ruhun kusursuz bütünleşmesi olarak görmüştür. Ponty’e göre çevremizdeki evren ve her bir parçasını ancak beden yoluyla kavrayabilip ona erişebiliyoruz. Beden çevremizde kalan her bir varlığa algı yoluyla dahil olurken karşı taraftan evrenin her bir ögesi de bedene dahil olur. Bu açıdan bakarsak beden ne özne ne de nesne konumundadır, ancak uzamın anlamlı ve eyleyen bir parçasıdır. Ponty'nin bakış açısıyla, bir mekânın algılanmasıyla, o mekânın uzamsal hacmine dahil olduğunu ve bu bütünleşme çerçevesinde bedenin hem kontrol eden hem algılayan olarak önem kazandığını söyleyebiliriz (Aksoy, 2014).

“Mekânı; koku, ses, dokunma, görme, tat, iskelet ve kas sistemimizle aynı anda algılarız, ölçeriz ve şekillendiririz. Kas ve iskelet sisteminin mekânı deneyimleme şekli olan hareketle mekânın anlamı tamamlanmaktadır (Özbek, 2008).”

Mekânın üç boyutlu statik homojenliği bedenin hareketi tarafından heterojen bir yapıya dönüşmektedir. Bedenin hareketi, mekânda koordinat sisteminde sıfır noktasına denk gelen bağlantı noktasına karşılık gelmektedir. Böylelikle bedenin her hareketi ile bu koordinat sistemi yeniden yapılandırılarak sıfır noktası değişmektedir (Dodd, 2004; Casey, 1997). “Hareket eden bedenlerimiz farkında olalım ya da olmayalım sürekli mekân ile diyaloga girerek mekânları yeniden üretmektedir” (Adıgüzel Özbek, 2016, s.24). Bedenin hareketi, mekânın pusulası olmakta, mekânı orada-burada, yakın-uzak, yukarı-aşağı, üst-alt, sağ-sol gibi ölçeklerle düzenlemektedir (Casey, 1997).

Beden kendine uygun mekânı sınırları içerisinde hareket etmek için tasarlayandır. Hazırda var olan bir yeri dönüştürme çabasıdır. Kendi doğruları ile şekillendirir ve yarattığı alanda hareketini gerçekleştirir. Amaç harekete geçmek, eylem veya eylemsizlik durumunu kontrol edebileceği bir ortam yaratmaktır. Yarattığı bu ortamda uzamı doğrultusunda yaşar. Hedef, hayal gücünde var olan uzay boşluğunda, hareketi ile sınırsızlığın içinde var olan sınırı deneyimlemektedir. Bu sınırlar içerisinde gerçekleştirdiği eylemin artık bir anlamı bulunmaktadır.

1.4. Mekân Dans İlişkisi

“Mekân, bedenin ve ruhun arzuları, düşünceleri ve hayallerinin karşısında duran engellerin birer temsili olup performans esnasında hiç de varlığını hissettirmezken, performans sırasında varlığını giderek hissettirmeye başlar ve performans bitiminde ise

ezici bir güce sahiptir (Aksoy, 2014).”

Geleneksel yaşamda ekolojik faktörlerin insan hayatına etkisi tartışılmaz. Halk kültürü malzemelerinde, el dokuması halı, kilim, vb. folklorik ürünlerde doğada yer alan çiçek, kuş, vb. gibi tasvirler bulunmaktadır. İnsan hayal dünyasında, düşüncelerinde var ettiği ne varsa bunu sanatına ve zanaatine yansıtırken bulunduğu ortama ve kültüre ait olandan etkilenecek ürününü sunmaktadır. Örneğin yöresel mimariye bakıldığında işlevselliğinin yanı sıra, süsleme bakımından incelendiğinde kültürel görgü ile bunu tasarladığı fark edilmektedir. Bu durum dansa yansır. Geleneksel danslarda da bu örnekten yola çıkarak mekânın varlığını hissettiren performanslarla karşılaşmaktadır. Karadeniz yayla şenliklerinde horon tepenlerin sayısı giderek çoğalırken, havanın soğukluğu ve ortam koşulları karşısında dansçıların sıkışarak devam etmeleri ve bu işi sabaha kadar sürdürmeleri dans mekân ikilisine bir örnek oluşturabilir. Taklit oyunları da bu konuda iyi bir örnek teşkil eder. Sivas, Tokat ve Bingöl’de yer alan kartal oyunu yörede bulunan hayvanların kişiler üzerinde yarattığı etki ve bu etkileşimin dansa yansımalarının örneğidir. Oyunda gökyüzünde süzülen kartalın avını takip etmesi, avına sinsice yaklaşıp kapıp götürmesi gibi eylemler taklit yöntemi ile hareketlere dökülmektedir. Yansıtılmak istenen kavram güç ve mekânda bunu en iyi yansıtabilecek hayvanın temsili bir rol oynama durumudur. Geleneksel danslarda pek çok örnek verilebilirken, dansın sahneye aktarımında ve hareketin sunuma dönüşmesinde mekân dekorlarla desteklenmektedir. Fakat sunum esnasında salt dekor olarak görülmemelidir. Beden yine içinde bulunduğu uzama anlam yüklemekte ve bunu sunumuna yansıtmaktadır.

“Performans sanatında mekân salt dekor olmanın ötesinde beden ile birlikte bir ifade aracı olması açısından büyük öneme sahiptir (Aksoy, 2014).”

Dans içerisinde mekân, bir dekor olmaktan çıkıp, zamanla bedenin onu kavradığı bir yapı halini almıştır.

Pina, bedeni bulmuş. Doktrinler olanından ezoteriğine, tek tanrılısından bengi dönüşe dayananına dek bütün dinlerin tahakküm kurmaya çalıştığı “beden”i bir çırpıda, hiç zahmetsizce ele geçirebilmiş. Bir şeyle karşılığını göstermeden, beden olarak bedeni ortaya koymuş. Dansı, bir şeyin dansı olarak düşünmemiş. Bedenin bedenliliğinin kutlanması, mekânın beden tarafından kabul edilmesi ve mekân beden arasında hiç bitmeyen ilişki Pina’nın yaşamı olmuş belki de (Acar, 2011).

Pina Bausch’unda bahsettiği beden mekân ilişkisi bu nokta da iki kavramın birbirine girmiş bir şekilde düşündüğü görülmektedir. Anadolu inanç danslarında bu grift ilişki açıkça hissedilebilir.

Martha Graham için modern dans sanatında hareket eden dekorlar, sembolik araçlar, dans sırasında konuşma, farklı renkte ve ırkta dansçılar gibi yenilikler getirirken mekânı işleyişi ayrı bir haz vermektedir. Ona göre mekânı şekillendiren tüm bu dış etmenler bedeni merkez alan bir biçimde konumlandırılmıştır.

Graham şöyle der; *Sahnenin merkezi benim durduğum yerdir.*

Graham’ın yere düşmeleri bütün hareketlerinden daha dramatik bir özellik taşır. Baledeki gibi direnç göstermek yerine zemin dansçı tarafından kullanılabilir. Dansçının duygusal düzlemi için bir metafor yerine geçer. Dans alanı giderek anlamını değiştirmiş olur. Daha çok karşıya dönük sunulan bale temsiline yerine üç boyutlu mekânda var olan bir dansçılık anlayışı ortaya çıkar. Düşerken hiçbir şey engel olmaz dansçıya. Aksine düşme kolaylaştırılır hem dansçı tarafından hem de çağdaş temalar gereği... Graham için düşme işi zorunluluk değildir; dansa bir başka düzleme geçiş sağlar. Ayrıca her düşüş yeni bir doğuşu barındırır içinde (Göldere, 2002, s. 159) .

Modern dans zaman, mekân ve enerji kavramlarını içinde barındırmaktadır. Kişi dans ederken etrafta olup bitenleri benmerkezci bir anlayışla farkına varıp bunlar üzerine bedenle bütünlük oluşturmaktadır. Alan(yer) ile ilişki kurmak, mekânın farkına varmak ve zamanı enerjiyle kullanmak kişi üzerinde beden-mekân olgusunun farkındalığını yaratmaktadır.

Zeynep Günsur, beden-mekân ilişkisinde kültürler arası etkileşimlerin ve teknolojinin önemine atıfta bulunur:

“1962’de New York’taki bir dans atölyesinde bir araya gelen dansçılar, görsel sanatçılar, şairler; günlük yaşamın hareketlerini kullanarak, teknik mükemmellikten tamamen kopup, disiplinler arası çalışmalarını yeni mekânlarda yaratırlar ve buradan, 1970’lerin başlarında postmodern dansçılar yetişir (Günsur, 2002, s. 175).”

Günsur’a göre bu çalışmalara sadece Amerika’da değil, Avrupa’da yer verilmektedir. Dans tiyatrosu geleneğine sahip olan Avrupa, mekân araştırmalarına Amerika’daki meslektaşlarından çok daha önce başlamıştır.

Nasıl modern dans, balenin dışına çıkmak istediği için, dansı tiyatro binalarının dışına, başka tür binalara taşıdıysa, postmodernizmle beraber dansın her türlü mekânda, hatta mekânsızlıkta yapılabileceği ortaya çıktı. Suyun içi, dağların tepesi, çatılar, dikey bina cepheleri, hava boşluğu, mezarlıklar, parklar, depolar,

fabrikalar, kısaca beden hareket edebileceği her yer mekân olarak kullanılabilirdi. Bugün beden hareket edemediği, bir başka deyişle fiziksel mekânın olmadığı sanal ortamlarda bile koreografi yapılabiliyor. Buna iki örnek: İsveçli koreograf Asa Unander-Scharin'in sanal ortam için hazırladığı koreografileri ve Richard Lord'un Bigroom (Büyük oda) adındaki sitesinde seyredebileceğiniz çalışmaları (Günsur, 2002, s. 176).

Frankfurt Balesi'nden Wiliam Forsythe'ın sahne yerine büyük su dolu bir akvaryumun içinde gerçekleştirdiği eser, Japon kültürünün içinden doğan Butoh dansçılarından 'Sankai Juku' topluluğu dansçılarının büyük bir binanın çatısından yere doğru sarkıttıkları iplerde gösterdikleri performans, Prof. Aydın Teker'in 'Assos Gösterisi', Mehmet Sander'in 'Bireysel Alan' adlı koreografisi, Mustafa Kaplan'ın 'Kuş Gözlemcisi' çalışması beden-mekân ilişkisini sorgulayan başat eserler olarak örneklenebilir.

Kimi sanatçılar işlerinde mekânı bedeni sınırlayan bir olgu olarak değerlendirirken, bazı sanatçılar performanslarında mekânı dönüştürerek ya da mekânın belirlediğinden farklı biçimde hareket ederek yeni hareket olanaklarını araştırmış, bazı performanslarda ise sınırlar kabullenilmiştir ve sadece mekânın sınırlarının izin verdiği ölçüde hareket edilmiştir. Mekân, bedenin içinde bulunduğu bir uzam olarak değerlendirildiği gibi kimi zaman beden ile özdeşleştirilmiştir ve bedenin bir üst derisi olarak görülmüştür (Aksoy, 2014).

Hareket, bedenin mekânı keşfetmesi ile başlar. Özümseyerek anlam katar. Dans ise bedenin hareketlerini sergilediği uzamdan etkilenmektedir. Bugün sahne sunumlarında mekân, yüksek teknoloji sistemlerinden destek almaktadır. Bu destek yapay bir etkileşime sebep olabilirken; performansın izleyici açısından bir üst seviyeye taşınmasına destek olabilmektedir. Dansçı mekânda aldığı hazzı bedeni ile geri dönüştürmektedir.

Geleneksel ortamda mekân algısı ise başlı başına bir sahiplenme yaratmaktadır. Beden kültürü, coğrafyayı, sosyal ve psikolojik etkileşimlerin tamamını aksetmektedir. O anda içinde bulunduğu mekân, çevresindeki etmenlere göre şekillenir. Bulunduğu konumun düzlüğüne göre dansın hareketlerini yaratır. İklimine göre hızını belirler. Kültürel etkileşimine göre dizilimini belirler. Gelenek içerisinde izleyiciler, sosyal ve kültürel normlara göre dansçının etrafında yerlerini alırlar. Bunun üzerine dansçı mekânla bütünlüğünü sağlayarak hareketini gerçekleştirir.

Mekân, dans için karar merkezidir. Fakat bedenın mekâna kattığı anlam ve beraberinde kazandığı anlam ‘dans’ terimi ile derinden etkileşime girerek bu üç ifade biçimini birbirinden ayrılmaz bir şekilde sokmaktadır.



İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK HALK OYUNLARINDA FİZİKİ OYUN YERİ-MEKÂNI

Geleneksel bağlamda ve sahneleme bağlamında oyun yeri kavramının açıklanması, gelenek içerisinde oyununun sergilendiği mekânların tasniflenmesinde yarar sağlayacaktır. Bilimsel araştırmanın temel olgusu sınıflandırma olduğundan, geleneksel bağlamda oyun yeri kavramı üzerine yapılacak tasnif analizleri halk oyunlarının icra mekânlarının belirlenmesinde büyük önem teşkil etmektedir. Halk oyunları için yer sınıfları yapmadan önce dans ve Türk halk oyunları kavramlarının tanımlanması çözümlemelere katkı sağlayacaktır.

Oyun kavramı birçok anlamda kullanılmıştır. Fakat bu çalışmada oyun kavramı dans, oyun yeri kavramı ise dansın yapıldığı yer-mekân anlamına gelmektedir. Çalışmada oyun yeri, geleneksel açıdan inceleneceği için:

“Sosyal normların önemli ve güçlü bir bölümünü de gelenekler oluştururlar. Türkçe gelmekten türetilen gelenek sözcüğü an’ane ile aynı tutulmaktadır; dilimizde geleneksel = (ananevi), gelenekçi gibi sıfatları da kullanmaktadır. Bir toplumda kuşaktan kuşağa geçen kültür kalıtları = (mirasları), alışkanlıklar, bilgiler, beceriler, davranışlar vb. gelenekler içinde yer alır (Örnek, 2000, s. 126).”

İnsanın ilk iletişim aracı sayılan bedenle anlatım içerisinde, düzenli tekrarlanan devinimlerle ortaya çıkan dans kavramı, giderek toplumsal ve dinsel bir karaktere dönüşmüştür.

Asya’da yaşayan Türk halklarını birlikte yaşamaya önemli ölçüde değer veren, törenlerine bağlı ve yaratıcı olarak görüyoruz. Bugüne kadar yapılan araştırmalarda görülen o ki; Türk halkları gelenek içerisinde halk oyunları pratiklerine büyük önem vermektedirler. Belli başlı törenlerde, ritüellerde dans olgusunun görüldüğü söylenebilmektedir.

Çin kaynaklı bir belge olan, M.Ö. 200 yıllarında Türkler hakkında yazılmış mektupta şöyle ifade edilmiştir:

“davulu her gece durmaz döverler
ta güneşler doğana dek dönerler (Gazimihal, 1975, s. 10)”

Sedat Veyis Örnek'e göre; eski Türk kavimlerinin inanç sistemleri içerisinde yer alan Şamanizm; trans durumuna geçebilme kabiliyetine sahip kişilerin dans ve müzik aracılığı ile doğaüstü varlıklarla ilişki kurarak, onların güçlerini toplum yararına kullanmaları amacına yönelik olarak yapılan çeşitli dini törenler bütünüdür. “Şaman” kelimesi, “zıplayan, dans eden” anlamına gelmektedir. Şaman törenlerinde dans ederek transa geçen “kam”ların bedensel hareketlerinden esin alınan devinimlerin Türk halk oyunlarının temel yapısını oluşturduğu düşünülmektedir. Türklerde danslar daha çok kılıç-kalkanla, mumlarla, çeşitli kutsal araçlarla yapılırdı. İnanç gereği, uğur getirmesi amacıyla yapılan danslara da rastlamaktayız. Birçok yabancı toplumlarda günümüzde bile görülen ölüm dansı, eski Türk boylarının birçoğunda yapılmakta idi (1971). Örneğin Anadolu’da Alevi toplumlarında yakın geçmişe kadar yas danslarının yapıldığı bilinmektedir.

Konya’nın Çumra ilçesi Çatalhöyük kazılarında bulunan M.Ö. 5500-5600 yılları Neolitik çağa ait duvar freskinde görülen toplu dans betimlemeleri, Anadolu’daki halk oyunlarının derin mazisini gösteren ilk belgedir.

Anadolu’da yaşayanlar dil, din, tarih, yerleşik alan ve ekonomik ilişkiler bakımından çeşitli kültürlere bağlıdırlar. Yapılan çalışmalarda, Türk uygarlıkları; Asya’dan getirdikleri geniş kültür birikimleri ile eski Anadolu uygarlıklarının kültür ürünlerini kaynaştırıp yaşattığı görülmektedir. Türkler Orta Asya’dan getirdiklerini, Hitit, Frikya, İyon ve Bizans kültürü üzerinde; Selçuklular ve Osmanlılarla sürdürerek yüceltmişlerdir. Zamanla edinilen tecrübeler ve deneyler sonucu, dansların adım ve müzik yapısı farklılaşarak, toplumdan topluma değişik özellikler göstermeye başlamıştır. Anadolu’nun zengin birikimli kültürel kalıntılarının üzerine Türkler; yaratıcı gücü, sanat anlayışı, beğeni ve becerilerini de ekleyerek çok çeşitli zenginlikteki halk oyunlarımızı oluşturmuşlardır. Anadolu’ya yerleşen kavimlerinin oluşturdukları kültür katmanları sayesinde, Türkiye’de geleneksel dans kültürü yenilenerek süregelmektedir. Halk oyunlarının devinim biçimlerinde, sembolize ettiği anlamsal yapıda, dramatik unsurlarda, kökeni çok eskiye dayanan toplumsal inanç ve uygulamaların izlerini görmek mümkündür.

Günümüz halk oyunlarının birçoğunda, eski dansların izlerine rastlanmaktadır. Bu dansların zamanla kutsal yönlerinin ortadan kalkarak eğlence amacıyla yapıldığı görülmektedir.

Anadolu’da düğünler, dans için en önemli vesiledir. Ancak iki türlü dansı birbirinden ayırmak gerekmektedir. Bunlardan, birincisine katılanların düğünde halay gibi eğlenmek için oynadıkları danslar, ikincisi kökeni çok eskiye giden, kutsal bir anlam taşıyan ve evlenmeye kutsallık getiren danslardır: (...) Hemen şurasını da belirteyim ki çoğu kez, ikinci türe giren danslar da bugün oynayanların daha çok bir katılma sevinci duydukları, eğlence için oynadıkları danslar olup, eski kutsal anlamlarından sıyrılmışlardır (And, 1974, s. 57).

“Dans; düşünce ve duyguların bir amaç doğrultusunda zaman, ritim, mekâna bağlı olarak, kültürel form ve stil içeren estetik beden davranışlarıyla aktarıldığı bir dildir (Özbilgin, 2018).”

Dans sadece koreografik bir yapı değildir. Aynı zamanda folklor, inanç, sanat, eğitim, politika vb. birçok olgu içeren, karmaşık sosyal yapı içerisinde iletişim ve etkileşimi sağlayan bütüncül bir görev üstlenir.

“Giurcheuscu’a göre; dans güçlü bir semboldür. Tek başına dünyayı değiştiremez ama değişimin gerçekleşmesinin araçlarından biridir (2017).”

Dans, insanlar arasında veya insanlarla doğaüstü dünya arasında bağlantı kuran, sözsüz bir iletişim aracıdır. Sosyal bağlam içinde dansçı ve izleyici ortak bir anlam uyandırır.

“Halk oyunları, toplumun kültürel belleğinde anlamı olan; ritmik, ölçülü, düzenli, estetik hareketlerle ifade edilen, sosyal iletişimi sağlayarak bireyler arası bağı kuvvetlendiren bedensel devinimlerdir (Özbilgin, 2018).”

Önemli bir iletişim aracı olan geleneksel danslar, kültürel yaşam hakkında pek çok veriyi sağlayabilecek temel kaynaklardan biridir. Toplum belleğindeki bilgileri aktaran yapısı ile günümüz kırsal toplumların ve kent toplumlarının sosyal yaşamında önemli bir birleştirici rol üstlenmektedir.

Türk Halk Oyunları, ulaştığı akademik eğitim düzeyi ve geliştirdiği çağdaş sunum teknikleri ile 20. yüzyılın ikinci yarısında, performans sanatları içerisinde yüksek ilgi çeken önemli bir sanat kolu haline gelmiştir. Halk oyunları sanatına ait bilgiler akademik kurumların yönlendirmeleriyle, bilimsel bakış gözetilerek, önemle ele

alınmaktadır. Oluşturulan halk oyunları arşivlerinde konu ile ilgili pek çok veri, sınıflandırılıp analiz edilerek, bilgi hâlinde sunulmaktadır.

Cemil Demir Sipahi'ye göre; ulusal müziğimizin bünyesine göre bir oyun kuran kişilerle adları bilinmeyen halk sanatçılarının kurgularına dayalı düzenlilik (ritm) kurallarına bağlı olarak müzik eşliğinde yapılan tartımlı hareketlere *oyun* denir. Oyunlar bir ulusun duygu ve düşüncelerine dayalı ise *Ulusal Oyun*, (Halk Oyunları, Milli Oyun) adını kazanırlar (1975).

Türk Halk Oyunları, bir bakıma yanlış kullanılan bir terimdir. Doğrusu Köylü Dansları ve Oyunlarıdır. Her şeyden önce büyük kentlerdeki halkın oyunları bu köylü oyunlarından değişiktir. Daha çok seyirlik oyun niteliği taşırlar ve özellikle profesyonel paralı dansçılarca gösterilir. Öte yandan halk oyunu terimi bütün yurdu kapsayan yaygın, bütün halkın dans ettiği danslardır. Türkiye’de bu türlü bütün yurda yaygın danslar yoktur. Bunun yerine her bölgenin ve bu bölge içindeki bölge ve köylerin her birinin ayrı ayrı dansları bulunduğu köylü dansı ve köylü müziği demek daha yerinde olacaktır (And, 2002, s. 143).

And burada etimolojik olarak halk oyunları üzerine bir tanımlama yapmış olsa da konumuz olan yer kavramı perspektifinden baktığımızda geleneksel danslar ve sahneleme bağlamında yer alan dansların, farklı biçim ve mekânlarda ancak bütün yurt sathında yaygın bir şekilde oynandığı görülmektedir. Bu bölümde halk oyunlarının geleneksel ve sahneleme bağlamında sunumları mekânsal olarak iki ayrı başlık altında incelenecektir.

2.1. Türk Halk Oyunlarının Gelenek Bağlamında Oyun Yeri-Mekânı

Geleneksel uzun bir sürecin günümüze yansıması olan halk oyunları, süregelen kültürel bir olgu olarak halk kültürünün somut olmayan kültür ürünleri içerisinde önemli bir geleneksel dal olarak varlığını etkin bir şekilde sürdürmektedir. Gelenek bağlamında oyun yeri kavramı geleneksel uygulamaların mekânını işaret etmektedir. Diğer bir deyişle, geleneksel alan-saha, geleneğin yaşatıldığı yer-mekân anlamında kullanılmaktadır. Geleneksel uygulamalarda oyun yerlerinin sabit belirlenmiş mekânlar, ya da değişken (başka amaçlarla kullanılan sahanın geçici olarak dans mekânına dönüşmesi) mekânlar olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle çalışmamız sabit ve değişken mekânlar başlıkları altında incelenecektir. Yanı sıra bu başlıklar altında geleneksel oyun

yeri (oyun mekânı) kavramları alt başlık olarak açık ve kapalı mekânlar sınıflamaları altında iki kategoriye indirgenerek incelenecektir.

Açık kapalı fark etmeksizin oyuncunun bedenini hareket ettirebileceği sınırların; eşyalar, içgüdüsel-kültürel-inançlar-sosyal psikolojik normlar vb. yardımıyla belirlenmesi ve dansın bu belirteçler çerçevesinde gerçekleştirilmesi olgusu söz konusudur. Fakat bu mekânların bazıları sabit oyun yeri olarak değerlendirilirken, bazıları yukarıda sıralanan araç gereç ve normlar yardımıyla oyun yerine dönüştürülmektedir. İlk olarak kendiliğinden oyun yeri olarak belirlenmiş ortamlardan bahsetmek yerinde olacaktır.

2.1.1. Sabit Oyun Yerleri

Sabit oyun yerleri dans eylemini gerçekleştirmek amaçlı tasarlanmış mekânlardır. Bahsedilen saha her zaman oyun yeri olarak bilinmektedir. Geleneksel uygulamalar çerçevesinde dans etme ihtiyacı doğrultusunda tasarlanmış mekânlardır. Başka amaçlar için yaratılmış bir mekân düzenli olarak dans eylemi için kullanılıyor ise bu mekânlarda sabit oyun yeri olarak değerlendirilmelidir. Nereledir sabit mekânlar? Köy odaları, düğün salonları, bahçeler vb. gibi. Bu tür sabit mekânlar kapalı ve açık olmak üzere kendi içinde ikiye ayrılmaktadır. Macar geleneksel kültürünün geleneğinde köylerde sadece dans etme eylemini gerçekleştirmek için tasarlanmış kapalı mekânlar ‘*TancHaze*’ bulunmaktadır. Türkiye’de son yıllarda kırsal kesimde görülmeye başlayan düğün salonları bu tür mekânsal örneklemeye eşdeğer olabilir. Öncesinde bazı kırsal kesimlerde dans eylemi düğün ortamı içerisinde belirlenmiş alanlarda yapılmakta idi. Ancak Anadolu kültüründe sadece dans yeri olarak tasarlanmış mekânlar son 50 yıl içerisinde görülmektedir.

Köy odaları, gençler odası vb. gibi kırsal kesimin ortak mekânlarında diğer geleneksel eylemlerin yanı sıra dans eylemi de gerçekleşmektedir. Bu mekânlarda düzenli dans edilmesi nedeni ile tarafımızca kapalı sabit mekânlar kapsamı altına sokulmuştur. Örneğin; 2018 yılında İzmir Bergama Kozluca köyünde yapılan derleme çalışmalarında köy gençlerinin gençler odasında toplantılar düzenledikleri, şans oyunları oynadıkları ve geleneksel dans öğretiminin yapıldığı tespit edilmiştir. Geleneksel dansların gençler arasında koltuk yöntemi ile öğretilmesi eyleminin düzenli

olarak bu mekânda gerçekleşmesi nedeni ile bu mekân sabit oyun yeri olarak kabul edilmiştir.

Trakya bölgesi Hıdırellez şenlikleri, Karadeniz bölgesi yayla şenliklerinin genelinde bu tür dans içerikli festivallerin sabit alanlarda düzenli gerçekleştiriliyor olması, bu alanların sabit oyun mekânı sınıflaması altında açık mekânlara örnek olarak gösterilebileceği düşünülmektedir.

Kentsel kesimde ise, halk oyunları dernek çalışma salonlarında düzenli olarak geleneksel dansın yanı sıra başka birçok faaliyette gerçekleştirilebilmektedir. Çeşitli faaliyetler yer alıyor olmasına rağmen bu tür çalışma salonlarının düzenli olarak halk oyunları pratiklerine ev sahipliği yapması sebebi ile sabit oyun mekânı başlığı altında yer alması daha uygun olacaktır.

2.1.1.1. Sabit Oyun Yerleri Kapalı Mekânları

Kapalı mekân, gereksinimleri doğrultusunda insanın beşerî bilgisiyle tasarlayarak şekillendirdiği mimari hacimlerdir. Mimarlık alanında yapılan kapalı mekân tanımlamaları iç mekân terimi ile eş anlamlı kullanılmaktadır.

İnsanı çevreden belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk, boşun. Mimari bir mekân yaratmak, geniş anlamdaki doğan veya peyzaj mekânından insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlamaktır. Ünlü mimarlık kuramcısı B. Zevi'ye göre, İç mekânı, kentsel mekânı, ekonomik, toplumsal, entelektüel, teknik, işlevsel, mekânsal dekoratif değerleriyle coşku ve hayranlık yaratan yapı, mimarlık yapıtıdır (Hasol, 2005, s. 313) .

İç mekân (kapalı mekân), açık olmayan, kişiyi dışarı ortamdan ayıran mimari yapılardır. Spor salonu, sinema binası, ev veya sadece bir oda kapalı mekâna örnek verilebilir. Halk kültüründe geleneksel yaşam içerisinde iç mekân kavramı, genelde ev, oda, hamam gibi toplumsal olayların gerçekleştiği mimari yapılar olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu'da genelde *İç Mekân* kullanıcıları kadınlardır. Eskiden beri süre gelen gelenek, görenek, örf ve adetlerimize göre bayanlar çok göz önünde bulunmamakta ve genellikle eğlencelerini, törenlerini, ibadetlerini, vb. olguları kapalı bir mekânda (iç mekânda), kendi aralarında gerçekleştirmektedirler.

Anadolu'da düzenli hamama gitme geleneği kadınlar arasında yaygın görülen bir uygulamadır. Özellikle kadınlar için Batı Anadolu evlilik törenlerinde düğün eğlencelerinin bir parçası olarak gelin evi tarafından hamamda yemekli, müzikli ve

danslı eğlenceler düzenlenir. D   n törenlerinin vazgeçilmez bir uygulaması olan hamam âdetleri, daima hamam mekânlarının belirli bölümlerinde ve belli bir düzen içerisinde dans içerikli gerçekleştirilmektedir. D   n törenleri içerisinde yer alan hamam e lencesi geleneği sabit kapalı mekânda gerçekleştirilen danslı kadın e lencelerine örnek verilebilir.

Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyal Psikoloji Anabilim Dalı Başkanı Prof. Dr. Nuri Bilgin’le yapılan röportaja göre, kadın ve erkeğin ayrı olması, yaşanan toplumun mahremiyet düzeyine ba lı tutulmaktadır (2012).

D   n geleneklerinde, bayanlar gibi erkekler de kapalı mekânlarda kendilerine oyun alanları yaratabiliyorlar. Burada müziğin, sohbetin, belki alkolün vermiş olduğu hazla odanın ortasında bir anda kendiliğinden bir alan yaratılıyor. Oyuncular burada oyunlarını, hiçbir müdahale olmadan, i erilerinden geldiği gibi oynuyorlar. Barana Gecesi, Çankırı Yaren geleneği gibi belirli köy odası gibi hep aynı mekânda gerçekleştirilen geleneksel danslı uygulamalar, sabit kapalı mekân erkek uygulamaları için uygun bir örnek olacaktır.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Halk Oyunları Bölümü   retim Görevlisi Mehmet  cal  zbilgin’e göre;

Kütahya Gediz kasabası Akçaalan köyünde asker adayı gençler, askerlik döneminde kullanmak üzere belli ba ı lar toplayabilmek için asker e lenceleri düzenlemektedirler. Bu e lencelerde mani söylemek, tiyatral oyunlar oynamak ve geleneksel oyunları icra etmek başat eylemlerdir. ‘Davul  aldırma’ geleneği olarak adlandırılan bu geleneğin gerçekleştirilebilmesi için asker adayları gençler odasında düzenli toplanarak köyde usta sayılabilecek kişilerden geleneksel dans eğitimi alırlar. Alınan bu eğitimin başkaları tarafından görülmemesi için her zaman kapalı alanda gerçekleştirilmektedir (2010).

Yanı sıra, inanç danslarında oyun yeri, d   n yerinde veya törenlerde olan alandan daha farklıdır. Burada, planlı ve önceden oluşturulmuş sınırları belirlenmiş bir alan bulunmaktadır. Cem töreni bir ibadet olmasına rağmen, inanç ve ibadet müzik ve harekete dayalı içerik barındırmaktadır. Ve bu anlatım etnokoreolojik anlamda ritüel dans olarak tanımlanmaktadır. Birey dansını ibadet etmenin verdiği g  le, kurallar çerçevesinde gerçekleştirmektedir. On iki hizmeti betimleyen çeşitli uygulamalar içerisinde semah ritüelinin ger ekle tirilece i alanın sınırları belirlenir ve ibadet bu tasarlanan mekân içinde uygulanır. Cem ritüelinin ger ekle tirildi i cem evleri sabit

kapalı mekânların inanca dayalı uygulama alanı olarak yerinde bir örnek teşkil etmektedir.

Anadolu'da geleneksel oyunların sürdürüldüğü, Alevi toplumlarında cem törenleri var. Cem törenlerinde, cemlerin yapıldığı bir cemevi ve orada hiyerarşik bir düzen var. Dedenin, sazandarın, on iki hizmeti görenlerin ve canların da oturuş düzenleri var. Can dediğimiz bireyler. Bay, bayan karışık hepsi bir arada oturuyorlar. Oturuş düzenleri var, dedenin postu var, döndüğü yön var. Burada inanç danslarından semah yapılıyor. Semahın da, Anadolu'da farklı Alevi gurupları var; Sıraçlar, Tahtacılar, Çepniler, Kızılbaşlar, Bektaşiler,... Bunların her birinin semahı hatta her köyün semahı birbirinden farklı. Dedenin önünden sırt dönüp geçilmez. Orada dört tarafı dolu, kimin nereye oturacağı belli ama dedenin önünden geçerken, dans edenler dedeye sırtını dönmeden geçiyor. Dar bir alan oluyor çoğu zaman. Bir de bu semahlarda iki türlü semah var: 1_ (Tamamen İbadete Yönelik) Kırklar semahı ve buna benzer birkaç semah daha. 2_ (Gönül Almak İçin) Gönüller semahı gibi. Kırklar semahı için yerde yazgılar ve kilimler olmasına rağmen odada, üzerine yine bir örtü atılıyor. Oyun alanı, semahın yapıldığı alan sadece o kilimle sınırlı. Eğer o kalkarsa o alan değişken olabiliyor. İşte o gönüller semahı (Karademir, 2012).

Verilen örneklerden anlaşılabileceği üzere mekân sınırları, önceden belirlenmiş ve ritüel dans için hazırlanan bir saha olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sınırlar içerisinde yapılan semah dansının uygulama kuralları bölgelere göre değişiklik gösterebilir. Kırsal toplumun sosyal ve kültürel değişken normlarına dayanarak kişiler tarafından benimsenen olgular mekânın değişmesi ve çeşitlenmesine yol açar. İzmir Merkez Naldöken Cemevi'nde yapılan semah ayini ile Malatya Arapgir bölgesinde yapılan alan araştırmalarında cemevlerinin kültürel farklılıklar nedeni ile mekânsal olarak farklı biçimde organize edildiği tarafımızca tespit edilmiştir.

Melike Taşçıoğlu'na göre; iç mekân insanın kendini güvende hissettiği yerdir, dış mekân ise dünya ile bir araya geldiğimiz bir arena olarak betimlenmektedir. Dış mekân sosyalleşilen sınırları daha geniş iken, iç mekân öz olarak görülmektedir (2013).

Gelenek içerisinde, iç mekân denilen sahada yani kapalı mekânda çoğu zaman kişiler-katılımcılar sayı bakımından daha sınırlayıcı olmaktadır. Mekânın alabileceği kitle sınırlıdır. Eğer bu bir konut ise, sayı daha da düşmekte, hamam ya da düğün salonu gibi geniş hacimli kamu alanlarında ise artmaktadır.

2.1.1.2. Sabit Oyun Yerleri Açık Mekânları

Geleneksel dans açısından halk kültürü pratikleri içerisinde dans uygulamalarının gerçekleştirildiği açık alanlardır. İç mekânın tersine, kapalı olmayan

alandır. Mimarlık alanında; “Sokaklarda, alanlarda, parklarda, bahçelerde özetle insan yapıtlarının arasında kalan ve bunlarla sınırlanan mekân (Hasol, 2005, s. 313).” dış mekân olarak tanımlanmaktadır.

Geleneksel kesimde genelde açık alanlarda erkek dansları yaygın görülür. Ancak kadın erkeğın bir arada olduğu dans ortamları da bulunabilmektedir. Bu durum köyün veya kasabanın sosyal yapısı ile yakından ilgilidir. Sosyal açıdan gelişmiş ve ağdaş yaşam seviyesine ulaşmış kesimde, kadın erkek bir arada eğlenebilmektedir. Muğla’nın Milas ilçesi omakdağ Kızılağaç köyünde, akşam gerçekleşen erkek eğlencelerinde kadınlar izleyici olarak bu ikili ve oyun ortamını dansa katılımsız şekilde seyredebilmektedir. Bayanlar tarafından yapılan hamam eğlencesinde ise erkekler katılmasalar da seyirci olabilmektedirler. Hamam geleneği düğünün ikinci günü Güneş batmadan 3-4 saat önce gelinin köyün içerisinde müzikli bir alay eşliğinde dolaştırılmasıdır. Belirlenmiş 4-5 meydanda gelin ve kadınlar köyün belirli açık alanlarında durarak oyunlar oynarken, damdan bakan kadın ve erkekler, kapıdan bakan bireyler bu etkinliğe seyirci olarak katılabilmektedirler. Hamam denmesinin sebebi ise geçmiş dönemde bu adetin bir su kenarında gerçekleştirilmesidir. Kadınların topluca gidip orada oyunlar oynayıp eğlenmeleri söz konusudur. Bir nevi gelin hamamı denilen gelinin yıkanması söz konusudur. Sürekli olarak aynı açık mekânlarda dans etmeleri sebebi ile Muğla omakdağ Kızılağaç köyü hamam adeti kadınlar tarafından gerçekleştirilen sabit oyun yerleri açık mekânları başlığı altında yer almaktadır.

Kadınlar tarafından gerçekleştirilen sabit oyun yerleri açık mekânları diğer bir rnek Manisa KırkAğaç yöresinden verilebilir.

Salıncak âdeti ile ilgili kaynak kişi şöyle bahsetmektedir: Bayramlarda eğlence yerleri olmaması sebebi ile köyün belirli yerlerine bayramlarda salıncak kurulur. Genç kızlar bu salıncaklarda sallanırken, kayınvalideler gelin bakmaya oraya gitmektedir. O gün o yerde eğlenceler olur, maniler atılır, oyunlar oynanır, kızlar ayakta iki kişinin sallaması üzerine kendilerini gösterirler. Bir kadının sopayla tabana tabana vurması zerine – Yok mu yavuklun diye nidalar atmaktadır. Söylenen manilere örnek verilecek olursa;

Selvideki kuşa bak.

Gzmdeki yaşa bak.

Bu sene evlenemezsem,

Seneye kışa bak.

Bu eğlenceler esnasında kimi gelinler ise oynadıkları halk oyunları ile kendilerini gösterirler (Sis, 2019).

Batı Anadolu düğün gelenekleri tanımlanırken genelde oğlan ve kız evi olarak ikiye ayrıldığında, oğlan evi dans uygulamalarının açık alanda olduğu gözlenmektedir. Düğün geleneğinde, oğlan evi ve kız evi akrabalar, eş dost, bayanlar ve erkekler olmak üzere mekânları ikiye ayırır. Oğlan evi ise kendi içinde sabit ve hareketli alanlar olmak üzere yine ikiye ayrılır. Oğlan evinin sabit olan düğün alanı, köy meydanında veya açık bir alanda olur. Günümüzde kırsal kesimde birçok bölgede yerel yönetimler tarafından düğün uygulamaları için tahsis edilmiş açık mekânlar bulunmaktadır. Isparta Uluborlu kasabası pazar yerinde gerçekleştirilen düğün eğlenceleri sabit oyun yeri açık mekânlarına örnek verilebilir.

Günümüzde uygulamalı örneği pek görülmemesine rağmen Tahtacı Alevi toplumları tarafından mezar başlarında düzenlenen çeşitli törenlerde semah yapıldığı görülmektedir. 6 Mayıs'ta Hıdırellez şenliği sebebi ile gün daha aydınlanmadan kalkmaları ve mezarlık yakınındaki hıdırlık alanına giderek mezarların temizliğini yapmaları, lokma adını verdikleri ikramları paylaşarak sazandar eşliğinde semah dönmeleri sabit oyun yerlerinde açık mekânlara örnek olarak verilmektedir.

Aydın Tekeler köyü asker uğurlama törenleri gençlerin her evden yardım toplayıp davul zurna getirmeleri üzerine kapı kapı dolaşıp davetlerini gerçekleştirmektedirler. Gelenek, köy meydanında eğlencenin oyunlarla tamamlanması üzerine son bulmaktadır. Mekân, her seferinde meydan olması dolayısıyla sabit oyun yerlerinde açık mekân olarak incelenmektedir.

Bugün yitip gitmekte olan bir başka gelenek ise Teke bölgesine ait 'oyun taşı' geleneğidir. Ramazan Güngör ve Hayri Dev tarafından aktarılan ve sahneye uyarlanmış olan bu gelenek, yörenin çoban gençleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Her ailenin erkek evladı olmaması sebebi ile kızı olan aileler de çocuklarını çoban olarak yetiştirmektedir. Daha bıyığı terlememiş diye tabir edilen genç oğlanlar ve kızlar bölgenin yüksek kesimlerinde keçilerini otlatıp, gütmektedirler. Bölgenin her yerine hakim olan oyun taşı, oyunların sergilendiği ve aynı zamanda sürünün kontrol edilebildiği bir noktada yer almaktadır. Baş parmaklarını boğazlarına dayayarak yaptıkları boğaz havası veya çaldıkları cura ile oyunlarını oynayıp birbirlerine yarenlik

etmektedirler. Kimi zaman ise aralarında birbirlerine sevdalı kişilerin de olduğu söylenmektedir. Geleneğin sürekli olarak bölgede bulunan aynı oyun taşı üzerinde yapılması onu, sabit oyun yerleri açık mekân oyunları altında inceleme alanı doğurmuştur.

2.1.2. Değişken Oyun Yerleri

Kapalı ve açık mekân olarak bazı alanları esas işlevinin yanı sıra dans uygulamaları için kullanılabildiği görülmektedir. Aslen bir sokak, bahçe, kahvehane, ev mekânı çeşitli törenler gerçekleştirilirken dans uygulamalarına oyun yeri olarak geçici ev sahipliği yapabilmektedir. Mekânın değişkenliği çoğu zaman kişiler ve eşyalar yardımıyla gerçekleşmektedir. Yayla göçleri örneğinde olduğu gibi kimi zaman ise; bazı alanlar rastgele seçilen bir zamanlama içerisinde hiçbir mekânsal düzenleme olmaksızın oyun alanı olarak kullanılabilmektedir. Diğer yandan, New York Times Square Meydanı'nda farklı uluslara ait bireyler tarafından gerçekleştirilen geleneksel dans pratiklerinin YouTube gibi sosyal medya platformunda yer alması bu denli kentsel bilinen bir mekânın, değişken oyun yerine dönüşmesine örnek teşkil etmektedir.

2.1.2.1. Değişken Oyun Yerleri Kapalı Mekânları

Anadolu'da geleneksel dans uygulamalarının büyük bir çoğunluğu değişken kapalı mekânlarda gerçekleşmektedir. Düzenli yapılan kadın ve erkek eğlenceleri her seferinde ayrı bir üyenin evinde gerçekleştirilmektedir.

Kış eğlenceleri içerisinde çok yaygın gözüken erkek eğlenceleri Anadolu'nun tüm kesimlerinde farklı adlar altında uygulanmaktadır. Geleneksel erkek eğlencelerinde Konya oturak âlemlerinde, erkekler düzenli olarak bir araya gelirler. Her seferinde, birinin ev sahipliği yapması üzerine görev paylaşımı ile yiyecekler hazırlanır. Dışarıdan çağırılan müzisyenler ya da o toplumun üyelerince çalınan müzikler eşliğinde yörenin geleneksel dansları her seferinde farklı mekânda oynanarak bu âdet sürdürülmektedir.

Geçmişte düğünlerin pek çoğu kışın yapılıyordu, çünkü yazın üretim ayı, iş ayı, çalışma ayı, onun için vakit harcanmıyordu. Kış aylarında yapıldığı için düğünler, oda muhabbetleri oluyordu. Odada müzikler dinleniliyor, çalgılar çalınıyor, içkiler içiliyor ama o küçük odalarda oyunlar da danslar da yapılıyordu. Özellikle Balıkesir, Bursa, Çanakkale, Kütahya, Bilecik, Eskişehir, Afyon gibi Batı Anadolu'daki tüm alanlarda kışın odalarda erkekler de düğün esnasında oyunlar

yaptığı gibi birtakım başka sohbetli müzikli eğlenceler de oluyordu (Karademir, 2012).

Anadolu’da kına geceleri gelin evinde gerçekleştirilen danslı uygulamaları ile değişken oyun yerleri kapalı mekânlarına örnek oluşturabilecek bilinen en yaygın uygulamadır. Bir evde kaç kız var ise sadece o sayı kadar kına âdetinin bu hanede gerçekleşebileceği önceden belirtilebilir. Son yıllarda düğün salonlarında yapılması yaygınlaşsa dahi kına geleneğinin kız evi tarafından gerçekleştirilmesi zorunluluğu sebebi ile geleneğin kız evinden yapılması hâlâ çok yaygın görülen bir uygulamadır. Bu gelenek için her seferinde gelin olan kişinin evinde gerçekleşmesi sebebi ile özünde bu âdet mekânsal olarak değişkenlik göstermektedir. Abdurrahim Karademir’le yapılan görüşmeye göre:

Balıkesir gibi Yörük köylerinde küçücük bir odaya gelini getiriyorlar ve oturtuyorlar. Müzisyenler yok. Zaten kendileri çalıp söylüyorlar. Orada gelinin arkadaşları(gelin adayları) kendilerini en iyi şekilde oyunları ile gösteriyorlar. Çünkü diğer kayıinvalid adayları burada, kendilerine uygun gelini gözlemliyorlar. O küçücük alan onlar için bir anda oyun alanı olup çıkıyor. Genelde kadınlar kapalı alanlarda, erkekler ise meydanlarda, düğün yerinde toplanıyor. Bu nedenle bu alanları iç ve dış mekân olarak ayırmak yerinde olacaktır (2012).

Geleneksel kesimde dar bir alanda eğlencelerini yapan bayanlar, aslında alanın darlığını önemsememekte, kendilerini göstermek ve olayın mutluluğunu tatmak için içlerinden gelen hazla yöresel oyunları belirli bir oyun geleneği sıralaması içerisinde oynamaktadırlar. Normal bir zamanda oturma odası olan mekân, bir anda düğün evinin kına geleneği oyun alanına dönüşmektedir.

Anadolu’nun pek çok Alevi inancına sahip kırsal kesiminde ibadetleri gerçekleştirebilecek kapalı bir mekân olan cemevleri bulunmamaktadır. İnanç faaliyetleri farklı zamanlarda çeşitli evlerde gerçekleştirilmektedir. Sabit bir ibadet mekânı olmaması sebebi ile önceden ev olarak kabul gören salon, serilen kilim veya örtü ile dansın ‘ibadetin’ gerçekleştirildiği yer haline dönüşerek değişmektedir.

Semahlarda iki türlü semah var: 1_ (Tamamen İbadete Yönelik) Kırklar semahı ve buna benzer birkaç semah daha. 2_ (Gönül Almak İçin) Gönüller semahı gibi. Kırklar semahı için yerde yazgılar ve kilimler olmasına rağmen odada, üzerine yine bir örtü atılıyor. Oyun alanı, semahın yapıldığı alan sadece o kilimle sınırlı. Eğer o kalkarsa o alan değişken olabiliyor. İşte o gönüller semahı (Karademir, 2012).

2.1.2.2. Değişken Oyun Yerleri Açık Mekânları

Anadolu'da birçok danslı uygulama kişilerin kendi isteği ve olanakları doğrultusunda kendi tercih ettikleri özünde oyun yeri olmayan farklı mekânlarda değişken oyun yeri açık mekânları olarak gerçekleşmektedir. Sünnet ve evlilik gibi geleneksel danslı törenlerin çoğu bireylerin kendi bahçelerinde bir imece hâlinde düzenlenir. Denizli Çameli ilçesi Dorlak geleneğinde köyün gençleri aileye yardım için sabah damat evi önünde toplanır. Davul zurna eşliğinde dans ettikten sonra ormandan odun kesip getirmektedirler. Bu odunlar düğünde yakacak olarak kullanılacaktır. Akşamına yine oğlan evi tarafından bu hizmet karşılığında oğlan evi önünde erkek eğlencesi düzenlenerek dans edilir. Dorlak uygulaması, her damat hanesi için ayrı ayrı düzenlenmesi özelliği ile değişken oyun yeri açık mekânlarına örnek arz etmektedir.

Karademir'in anlatımına göre; yaz günlerinde Ege'de havanın sıcak olmasıyla, birlikte bayanlar sokağın iki tarafına çadır gererek düğün eğlencelerini orada yapmaktadırlar. Alanda erkek bulunmamakta ve bayanlar kendi aralarında eğlenmektedirler. Burada alan evin ve sokağın durumuna göre kimi zaman geniş, kimi zamansa dar olabilmektedir. Bu kez oyun alanının sınırlarını misafirler için konulan sandalyeler belirler. Ve yine kendini göstermek isteyen gelin adayları kayınvalideleri ile burada bir araya gelir (2012).

Göçebe yasadıkları dönemde Sıraç Alevileri bahar kutlamaları bünyesindeki yayla şenliklerinde değişik mekânlarda gönüller semahını dönmektedir.

Geleneksel alanda Türk Halk Oyunlarında oyun yeri kavramını köy düğünleri, çeşitli toplantılar, dinsel ritüeller, asker uğurlama ve şenlik örnekleriyle aktardıktan sonra sanatsal alandaki incelemelere bakmak yerinde olacaktır.

2.2. Türk Halk Oyunlarının Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yerleri

Sanat, estetik ve güzelliğe ulaşmak için insanın düşünce süzgecinden geçirilerek ortaya koyduğu hazza yönelik bir amacı içerir. Bu düşünce yolu ile yapılan estetik özellikler taşıyan uygulama, nesnel bir gerçeklik olarak, görünür hâle gelir.

(...)Nesnel gerçeklik sanatçıda estetik biçimlerde yansır. Sanat, insana, topluma ve toplumsal yaşama sıkı bir şekilde bağlıdır. Sanatta öz ve biçim, ulusallık ve evrensellik, soyutla somut, duyusalla düşünsel iç içedir ve birbirinden ayrılamaz. Sanatçının bütün bu diyalektik karşıtlıkları örgensel bir bütünlüğe kavuşturma

biçimi, içinde yaşadığı tarihsel dönemin ve koşulların oluşturduğu dünya görüşüne bağlıdır (Soygür, 1999, s. 124-125).

Tarih öncesi ilkel toplumların mağara duvarlarına aktardıkları resimlerle başlayan sanat yolculuğu, günümüze kadar süregelmiştir. Belki bir resimle dünyaya ilk tohumlarını veren sanat, zamanla birçok alanda tomurcuklar açarak, insanoğlunun görüp görebileceği en büyük çınar ağacını oluşturmaktadır. Herkesin kendini özgürce anlatabileceği bu olgu, zaman zaman farklı gözlerden bakılıp sınırlamalarla bastırılmaya çalışılmış veya farklı kalıplara sokulmaya çalışılmıştır. Tüm bunlara rağmen dünya üzerinde, onun etkileyiciliğini, büyüsunü, özverisini ve daha birçok duyguyu bize aktaran sanat eseri örnekleri bulunmaktadır. Yaratıdır sanat. İnsanın kendini ifade etme yöntemi.

Auguste Rodin, sanatı dünyayı anlamak ve anlatmak isteyen bir düşünce çabası olarak tanımlar. Tolstoy'un sanat tanımı ise şöyledir. "Sanat insanın bir zaman duymuş olduğu bir duyguyu kendinde canlandırdıktan sonra aynı duyguyu başkalarının da duyabilmesi için hareket, çizgi, renk, ses ya da sözcüklerde belirlenmiş biçimler aracılığı ile onlara aktarmasıdır". Sanat yaratmaktır. Guayu'nun söylediği gibi, insanın doğa içerisinde sürüp gitmesidir. Albrecht Dürer'e göre sanat doğanın içindedir, sanatçı bunu oradan çıkarabilendir (Soygür, 1999, s. 125).

Tüm bu söylenenlere göre, '*Dans sanattır.*' tanımlaması yapılabilir. Sanatta geniş bir paya sahip olan bu olgu, içinde pek çok alt başlık barındırmaktadır. Bunlardan biri halk danslarıdır. Dünya'da *Halk Dansları*, Türkiye'de *Halk Oyunları* diye adlandırılan bu türün tanımlamasına önceki paragraflarda yer verilmektedir. Sanatla ilgili yapılan açıklamaların ardından, *Türk Halk Oyunlarında Sahneleme Sunumları* ve bu sunumlarda gösteri amaçlı gerçekleştirilen mekânların yapısı ile ilgili araştırmaları ve yorumlamaları aktarmak yerinde olacaktır.

Türk Halk Oyunlarında Geleneksel Mekân incelemesinden farklı olarak, *Sahneleme Sunumlarında* ön planda tutulması gereken bir yapı var ki; o da *estetik* kavramıdır. Türk Dil Kurumuna göre estetiğin üç anlamı bulunmaktadır. Bunlar:

- 1_Sanatsal yaratının genel yasalarıyla sanatta ve hayatta güzelliğin kuramsal bilimi, güzel duygu, bediiyat.
- 2_Güzellik duygusu ile ilgili olan veya güzellik duygusuna uygun olan.
- 3_Güzelliği ve güzelliğin insan belleğindeki ve duygularındaki etkilerini konu olarak ele alan felsefe kolu (2006).

Estetik'in sadece güzellik dediğimiz değeri inceleyen bir bilim, bir güzellik felsefesi olması, daha en baŐtan estetik dediğimiz bilimin araştırma alanını çok dar olarak sınırlamıŐ olacaktır. Çünkü estetik, dar anlamında yalnız bir değer felsefesi, bir değer bilimi anlaŐılsa bile, bu bilimin sınırları içine güzellik değeri gibi başka değerler de, söz gelişi yüce, tragik, komik, zarıf, ilginç, çocuksu (naif) ve hatta çirkin değeri de girer. Bütün bu değerlerin estetik ile ilgisi olduğu gibi, onların estetik birer anlamı da vardır (Tunalı, 2005, s. 15).

Bu anlatım, geleneksel mekânda dansçı, estetik kaygı taŐımaz anlamına gelmemelidir. Fakat halk oyunlarında da geleneksel ortamda oyuncunun taŐıdık  estetik kaygı ile oyun sahneye aktarıldık nda dansçının taŐıdık  estetik kaygı birbiri ile aynı değildir. Buradaki estetik, güzele uygun olan anlamında kullanılmaktadır. Halk oyunlarında sahneleme sunumları olarak düşünüldüğünde akla gelen ilk mekân sahne olsa da bu bir festival alanında sadece bir meydan, bir binanın  n , açılıŐlarda, törenlerde yaratılan farklı zeminler veya spor salonunun oyun alanı, vb. gibi birçok mekân olabilir. Yaratılan bu alan neresi olursa olsun, sahne denilen olgunun,  zdemir Nutku' ya göre *algısal değer alanları* bulunmaktadır. “Sahne bilimcilerin uzun araştırmaları sonucu, sahne ve oyun alanlarının çeşitli bölgelerinin, seyircide, değişik algılama olanakları sağladık ı saptanmıŐtır (Gbib.Şenel, 1994, s. 70-74).” Sahne, altı bölüme ayrılmış ve tüm bu bölümlerde farklı duyguların anlatımlarının olduğu saptanmıŐtır.

Oyun Alanı ve Algısal Değeri

a. AŞağı Orta : sert, yoğun, kırıncı, g  cl , ciddi ve sonuç verici.

b. Yukarı Orta : görkemli, soylu, yüksek, sağlam, kurumlu, vb.

c. AŞağı Sol : sıcak, i ten, yakın ilişkileri kapsar.

d. AŞağı Sağ : sağ kadar sıcak değil, uzak ilişkiler, ciddiyet, i  gözlem.

e. Yukarı Sol : yumuşak, uzak, gerçek dışı.

Önerilen Sahneler

Kavgalar, tartıŐmalar, düğüm noktaları ve değişim anları.

Ciddi ve romantik aşk sahneleri, her çeşit egemenlik sahnesi, yargı sahneleri, ve törensel sahneler.

Sıcak aşk sahneleri, dostça konuşmalar, itiraflar, dedikodular, uzun konuşmalar ve olan biteni seyreden bir karakterin durabileceği bölge.

Gizli anlaşmalar, g zetlemeler, rast-gele aşk sahneleri, tiratlar, teklifler, iş görüŐmeleri.

Őiirli, simgesel ve düŐsel sahneler.

f. Yukarı Sağ : yumuşak ama kendi başına çok seyrek kullanılabilir; destekleyici etkenleri gerektirir. Sonsuzluk, terk edilmişlik, yalnızlık. Akt. Aşkar, 2011, s. 14)

Gerçek dışı sahneler, geri düzeyde geçmesi gereken sahneler (düş ve hayalet sahneleri, doğaüstü görüntüler, vb.) (Nutku, 1980, s. 184;

Tarihte sahne olgusuna ilk olarak tiyatrodan rastlanmaktadır.

Tiyatro, bir öyküyü, sahne olarak ayrılmış bir yerde, oyuncuların söz ve hareketleriyle canlandırma sanatı.

Tiyatro sözcüğü Yunancada ‘seyirlik yeri’ anlamına gelen theatron’dan türetilmiş, dilimize italyancadaki ‘teatro’ sözcüğünden geçmiştir. Günümüzde modern bir tiyatro binası başlıca üç bölümden oluşur:

*-İzleyicilerin oturarak oyunu izlediği **oditoryum**;*

*-Oyunun sergilendiği **sahne**;*

*-Sahnenin iki kenarında ve arkasında, çeşitli dekor ve gereçlerin bulunduğu **sahne arkası** ya da **kulis** (Parlak, 2010, s. 1).*

Alıntıda seyirlik yeri diye adlandırılan tabir bu tezin konusu olan oyun yeri imgesinin izlendiği, seyredildiği alana karşılık olarak kullanılmaktadır. Oyunun sergilendiği alan ‘oyun yeri’ ise sahne terimi ile karşılık bulmaktadır. İlk çağlarda duvarlara kazınmış resimlerle günümüze taşınan bu sanat türü içerisinde dans olgusu kendini göstermektedir. Tiyatro ile dans, sahnede birleşerek izleyiciye sunulmaktadır. Tarihsel süreçte bu sunum ve sanatın yeri ve şekli değişip gelişerek pek çok varyasyonla günümüze gelmiş bulunmaktadır. Zaman içerisinde dans başlı başına bir gösteri sanatı hâlini almış, farklı sahne biçimlerinde sunuma ulaşmış ve ulaşmaya devam etmektedir. Gerçekleştirilen gösterimin ‘sahne sunumlarının’ sanat mı, zanaat mı olduğu başlı başına bir tartışma konusudur. Profesyonellik terimi bu tür sunumlar için ne kadar doğru karşılanabilmektedir? Bu nedenle bu aşamadaki anlatım için sahneleme sunumları kavramlarını seçmenin daha doğru olacağı düşünülmektedir. Fakat elbette ki bir sanat olgusu olan dans kavramından ve sunumunun gerçekleştirildiği mekândan bahsedilmektedir.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim Üyesi Dr. Ferruh Özdiğer ile yapılan röportajda;

Sanatsal alan çok geniş kapsamlı bir ifade. Sanatsal alan dediğimizde aslında aklımıza ilk gelen sahne yani belli kuralları olan, belli ölçüleri olan, belli ekipmanlara sahip seyirciye ve oyuncunun bir arada olduğu ve ortadaki sanatsal aktiviteyi seyirciye en iyi şekilde aktarabildiğimiz bir alan olarak anladık ama sanatsal alanı biraz daha açarsak sahnenin dışına çıkabiliriz. Eğer geleneğin

dışında bir sanatsal alandan bahsediyorsak ki sanatsal dediğimizde muhtemelen o gelenek biraz daha değişmiştir ve biraz daha şekillenmiştir. Bunu göstermeyi hedefliyorsak bunu bir sokakta da uygulayabiliriz. Sokak tiyatrosundan örnek verelim: Sokak tiyatrosu her ne kadar bir sahne ortamı olmasa da oradaki performansın ama dans ama diyalog ama bir çatışma ama bir karşılık her ne olursa olsun geleneksel ortama daha yakın bir şekilde gösterildiği yerlerden biridir. Bunun da hem ülkemizde hem dünyada örnekleri vardır orta oyunu bir sokak tiyatrosudur ya da İtalyanların Commedia Dell Arte'si sokakta gelişmiş ve hâlâ sokakta oynanmaktadır ve dünyada birçok örnek vereceğimiz sanatsal aktiviteler vardır. Ama bu demek değildir ki hiçbir zaman kuralı olmayan, giriş çıkışı olmayan bir sahneden farklıdır. Tahtalarla çaktığımız bir kulisi yoktur, ışığı yoktur, ses düzeni yoktur. Ama o sokak yine seyircisiyle ve üstündeki dansçısıyla, oyuncusuyla bir şekil oluşturmuştur. Sokağın fiziksel durumuna göre her tarafı seyirciyle kaplı belki yuvarlak bir sahne-sahne diyorum ille kurulu bir sahne olarak düşünmeyin; ya da seyircinin tek tarafta olduğu tek taraflı ya da seyircinin hareket ettiği ya da sadece geçenlerin birkaç dakika bakabildiği bir alan olarak bakabiliriz. Yine de normal sahne kuralları işler aslında, normal sahneden farkı her şey seyircinin gözü önünde olur (Özdiğer, 2012).

Buradan hareketle, halk oyunlarında da sanatsal alan sadece sahne değildir. Sokak tiyatrosundan ziyade, bir festival alanını göz önünde bulundurduğumuzda, bir kortejde, oyun yeri bir anda oluşur. Oyun yerinin sınırları belki de etrafta bulunan halk veya sokağın dansçıya sağladığı genişliktir. Müzisyenler ortamın gereklerine göre daha sesli veya daha düşük ses yüksekliğinde dansçılara eşlik etmektedirler. Sahnede yerinde oynanan oyunlar tercih edilirken, kortejin ilerleyebilmesi için belki de hızlı ve ileri doğru adım içeren oyunlar sergilenmektedir. Oyun yeri ortam şartlarına uygun şekilde yaratılmaktadır.

Sahneler genellikle tek yönü ile seyirciye açık olan çerçeve sahne, üç yönü ile seyircinin sahneyi görebildiği ve bugün en yaygın kullanım alanı olan üç yönlü sahne ve dört tarafı ile sahneyi çevreleyen çok yönlü sahneler olmak üzere kabaca üçe ayrılmaktadır. Fakat teknolojinin gelişmesi ve disiplinlerin birbiri ile olan etkileşimlerinin artması sebebi ile pek çok sahnede halk oyunları etkinlikleri gösterimini sağlamaktadır. Devlet opera ve bale sahnelerinde halk danslarından kesitlere rastlamak, büyük konser salonlarında, taşınabilir, inişli-çıkışlı platformlu sahnelerde halk oyunlarının sergilenmesini dans gösterimlerine şahit olmak mümkün. Bu açıklama ve örneklerden yola çıkarak geçmişten bugüne kullanılagelen açık ve kapalı sahneleme sunumları için kullanılabilecek mekânları incelemek yerinde olacaktır.

2.2.1. Türk Halk Oyunlarının Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yerleri

Kapalı Mekânları

Sahneleme sunumları bağlamında ele alınacak olan mekanlar için gerçekleştirilen detaylı çalışma sonrasında genellikle kullanılan sahne çeşitleri ele alınmıştır. Çalışma için öncelikle, kapalı yani dış çevre ile etkileşimi kesilmiş, içe dönük mekanlar incelenecektir. Bu başlık altında adı geçen kapalı mekanlar profesyonel anlamda gösterim amaçlı tasarlanmış mekanlar olması sebebi ile tanımlamalarda yer almaktadır. Ek olarak başka amaçla tasarlanmış ve kullanılmakta olup, günümüzde dans çalışmaları için kullanılan kapalı mekanlarda bulunmaktadır.

2.2.1.1. Prosenyum (Sahne Önü) Sahneler

Bu gibi sahneler opera binaları, bugün çeşitli etkinliklerde kullanılırken, halk oyunları sahnelemelerinde etkin bir şekilde kullanılmaktadır. Seyirci yan tarafta bulunan balkonlar ile birlikte üç yönlü bir oturma düzeni çiziyormuş gibi görünse de söz konusu iletişim tek yönlü çerçeve sahne formatında algılanmaktadır. Sahnenin üç tarafı oyuncuya aittir. Derinlik mevcut olmasına rağmen, boyut olarak seyirciye etkisi yok denecek kadar azdır.

Prosenyum sahneler her zaman kemer şeklinde olmamasına rağmen, prosenyum kemeri olarak bilinen mimari bir çerçeveye sahiptir. Sahneleri sanki seyirciden nazikçe uzaklaşır gibi derin ve bazen eğiktir. Bazen sahnenin önü prosenyum kemerini geçerek seyirciye uzanır. Bu apron veya ön sahne olarak bilinir. Prosenyum sahnelerini içeren tiyatrolar prosenyum kemeri tiyatroları olarak bilinirler ve çoğunlukla canlı müzik için orkestra çukuru ve ışıklandırma ile sahne dekoru için sinek kulesi içerirler (Küçük, 2018).



Fotoğraf 2: Sheffield Lyceum

Kaynak: <http://www.theatretrust.org.uk/discover-theatres/theatre-faqs/170-what-are-the-types-of-theatre-stages-and-auditoria>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

2.2.1.2. İleri Çıkıntılı (Baskılı) Sahneler

Bu tür sahneler, performansı gerçekleştiren ve seyirci arasındaki iletişimi arttırmak amaçlı tasarlanmış sahnelerdir. Söz konusu baskı, sahnenin ön kısmının seyirciye doğru baskılanması ile meydana gelmektedir. Seyirci yarım daire formunda sahneyi sarmaktadır fakat köşegen veya kare olarak da tasarlanmış olarak görülebilmektedir (Küçük, 2018).

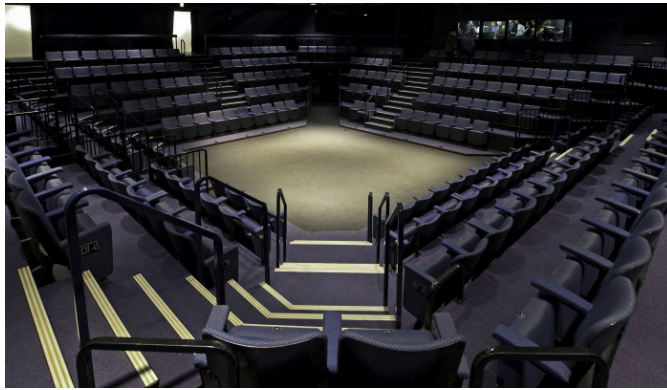


Fotoğraf 3: Gulbenkian, University of Kent

Kaynak: <http://www.theatretrust.org.uk/discover-theatres/theatre-faqs/170-what-are-the-types-of-theatre-stages-and-auditoria>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

2.2.1.3. Çevreli (Dört Yönlü) Sahneler

Bu tarz sahneler dört tarafı seyirci ile kaplı olan kapalı salonlardan meydana gelmektedir. Kimi zaman daire formatında oluşturulurken genellikle köşeli seyirci dizilimlerinden meydana gelmektedir. Performans tam ortada gerçekleştirilir. Seyirci etkinliği dört yönlü görebilmektedir. Bu sebeple çok yönlü bir sunum olmasına dikkat edilmesi performansın kalitesini yükseltecektir. Kapalı spor salonları bu tür sahneler için örnek teşkil etmektedir.



Fotoğraf 4: Stephen Joseph Theatre, Scarborough

Kaynak: <http://www.theatretrust.org.uk/discover-theatres/theatre-faqs/170-what-are-the-types-of-theatre-stages-and-auditoria>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

2.2.2. Türk Halk Oyunlarının Sahneleme Sunumları Bağlamında Oyun Yerleri

Açık Mekânları

Sahneleme sunumları bağlamında karşılaşılan mekanlar değerlendirildiğinde kapalı mekanlara ek olarak açık mekanlar yer almaktadır. Örtüsüz, boş, kapalı olmayan, gizliliği olmayan mekanlar olarak tasvir edilen açık mekanlarda gösterimler, aslında genellikle en dışta yer alan bir duvar ile sunuma katılmayan kişilerle, katılımcılar arasındaki sınırı çizen bir set içerisinde gerçekleştirilmektedir. Bu noktada tanımdaki açık kelimesi, mekanın üzerinin açık olması durumu ile doğrudan ilintili olarak verilmektedir. Bu gibi mekanlarda gerçekleştirilen gösterimler için hava durumu önemli bir yer teşkil etmektedir. Yapılan çalışmalar ışığında gösteri amaçlı kullanılabilen açık mekan tanımlamaları sonraki başlıklar altında aktarılmaktadır.

2.2.2.1. Hipodromlar

Yıldırım'a göre; İlkçağ döneminin ortaya çıkardığı bir kavramdır. Yunanca at-hippos ve yol, yarış, yarış pisti-dromos terimlerinin bir araya gelmesi ile oluşmuş olan hipodrom kelimesi at ve araba yarışlarının yapıldığı yer olarak tanımlanmaktadır. Aynı zamanda Latince daire-halka anlamına gelen circus kelimesi bu kelimeye denk olarak Roma döneminde yerini almıştır. Hem prestij hem de ihtiyaç olan hipodromların sayısı o dönemde gittikçe artmıştır. Sadece at ve araba yarışları ile kalmayıp seyircilerin değişik oyunları, dansları, ayı dövüşlerini izledikleri bir yer hâlini almıştır (2013).

Bugün hâlâ yarışların düzenlendiği hipodromlarda gerek bayramlarda ve özel günlere denk gelen kutlamalarda gerek açılışların yapılması gibi sebeplerle halk oyunları gösterilerine yer verilmektedir ve sahne olarak kullanım alanı teşkil etmektedir. Bu konuda yapılmış pek çok kutlama ve tören ile ilgili haber ve görsellerine İnternet üzerinden erişilebilmektedir.



Fotoğraf 5: Antik İstanbul Hipodromu

Kaynak: <http://baysungur.blogcu.com/mavi-yesil/4627088>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.



Fotoğraf 6: Elazığ Hipodrom Gece Yarışları

Kaynak: <https://elazig.tarimorman.gov.tr/Sayfalar/AlbumDetay.aspx?OgeId=3014>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.



Fotoğraf 7: Elazığ Hipodrom Gece Yarışları

Kaynak: <https://elazig.tarimorman.gov.tr/Sayfalar/AlbumDetay.aspx?OgeId=3014>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

2.2.2.2. Stadyumlar

Yine pek çok antik kentte yer alan, dört tarafında seyirciler için yerlerin bulunduğu, ortada ise çeşitli spor müsabakalarının yapıldığı geniş çaplı sahaya stadyum denmektedir. Genellikle futbol müsabakalarının yer aldığı stadlarda, atletizmden törensel faaliyetlere kadar geniş bir kullanım alanı oluşturmakta ve halk oyunları için geniş sunum alanları teşkil eden açık mekânlar olarak yer almaktadır.



Fotoğraf 8: Trabzon 2011 European Youth Olympic Festival

Kaynak: <http://www.anadoluatesi.com/Page/Gallery/?type=Anadolu-Atesi&PGID=151&Page=1&skip=False>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.



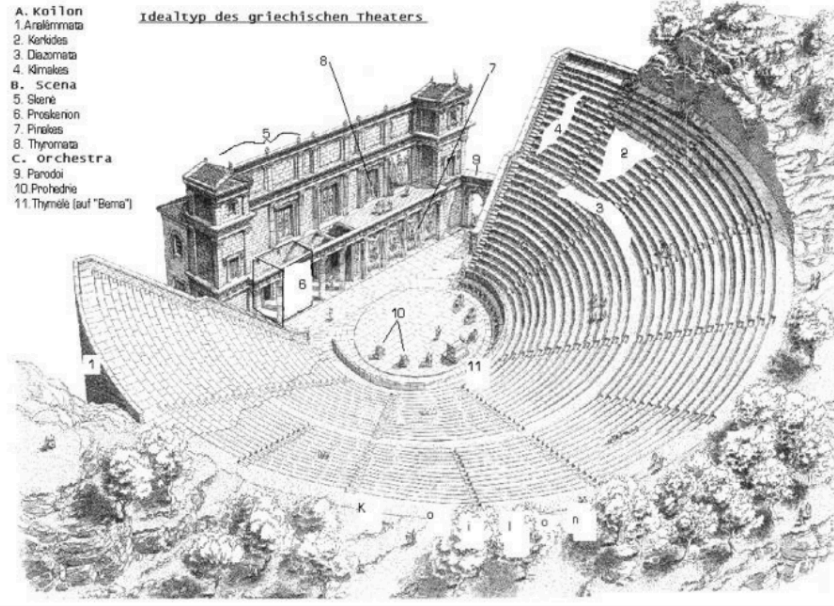
Fotoğraf 9: Trabzon 2011 European Youth Olympic Festival

Kaynak: <http://www.anadoluatesi.com/Page/Gallery/?type=Anadolu-Atesi&PGID=151&Page=1&skip=False>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

2.2.2.3. Arena Tiyatro-Oditoryumlar

Temel'in anlatımı ile; Antik Yunan döneminde tiyatroya olan ilgi mimarisini de beraberinde getirmektedir. Dionysos şenlikleri ile ortaya çıkan tiyatro etkinlikleri önceleri yamaçlarda başlamış daha sonraları tahta sıralarda devam etmiş ve taş amfi yapılarla bugüne kadar gelen yapıtlar olarak tarihte yerini almaktadır. Oyun yeri denilen mekân yuvarlak ve ortada yer almaktadır. Seyirciler ise üç taraftan oyunu izleyebilmektedir (2016).

Seyircinin üç yönlü oyun yerini görebildiği amfitiyatro tipi sahnelerde bugün hâlâ gösterimler gerçekleştirilmektedir. Hem tarihin kokusunu izleyenlere hissettiren hem de bugünün geleneksel danslarını günün teknolojik koşulları ile birleştirerek sunulmasına olanak sağlayan bu tür yapılar geleneksel halk danslarının sahneleme sunumlarında kullanılan açık mekânlar başlığı altında yer almaktadır.



Fotoğraf 10: Antik Tiyatro Planı

Kaynak: http://stewartedu.weebly.com/uploads/7/7/0/6/7706519/theatre_of_ancient_greece.pdf, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

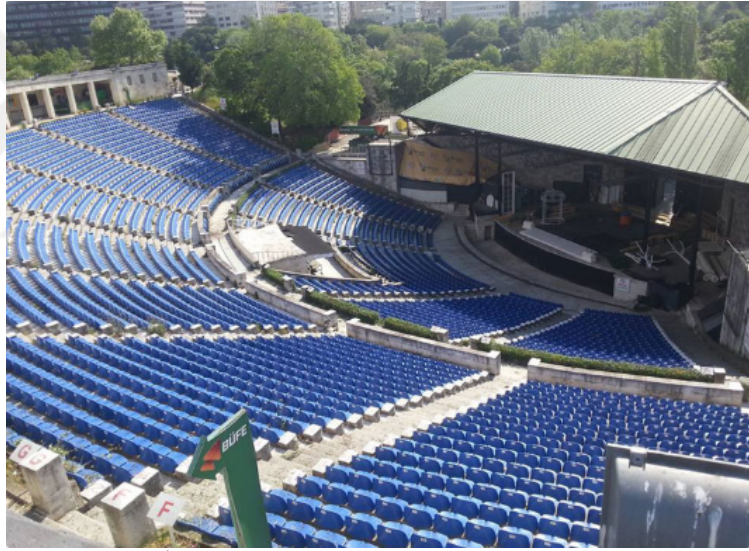
2.2.2.4. Açık Hava Sahneleri

Belli bir kısmı açık hava olan sahnelerdir. Bugün genellikle seyircinin yer aldığı bölümün üst kısmı açık olup, oyun yeri olarak nitelendirilen sahnenin üstü kapalı olarak inşa edilmektedir. Kimi yerlerde çerçeve sahne denilen tek yönlü seyirci yer alırken kimi mimarilerde seyirci üç yönlü olarak sahneyi çevrelemektedir. Tam tersi biçimde seyircinin üzeri kapalı, oyun yeri açık olan sahne biçimleri de yer almaktadır.



Fotoğraf 11: The Open Air Theatre Regent's Park

Kaynak: <https://www.wheretraveler.com/london/regents-park>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.



Fotoğraf 12: İstanbul Harbiye Cemil Topuzlu Açık Hava Tiyatrosu

Kaynak: <https://tiyatrolar.com.tr/sahne/istanbul/harbiye-cemil-topuzlu-acikhava-tiyatrosu>, Erişim Tarihi: 30 Mart 2019.

Kapalı açık fark etmeksizin platform sahneler, özel tasarlanmış asansörlü-hareketli sahneler sahne sanatlarına sınırları olmayan hayal gücünü zorlayan etkinlikler sunma fırsatını vermektedir. Kullanılan teknolojik imkânlar, yeni kapılar açmaktadır. Böylece ortaya çıkan eserin yarattığı etki farklı bir boyut kazanmaktadır. Mekândan ve yarattığı atmosferden dansçının aldığı haz bu hazzın diğer dansçılarla ve seyircilerle etkileşimi ise gelenek içerisinde yarattığı etkiden elbette farklılıklar barındırmaktadır.

2.3. Olgusal Süreç Bağlamında Halk Oyunlarının Mekânsal Değerlendirmesi

Mekân değişkenlik gösterebilir. Kapalı mekânlarda bu sınırlar çok dar olması sebebi ile belki bir oda belki de konum değişikliğini bu başlık altında incelemek mümkün olabilir. Fakat açık mekânlarda söz konusu değişiklik uzun mesafelere denk düşmektedir. Bu başlık altında değişken kelimesi, konumun sadece anlam ve içerik olarak soyut değil, alan-saha manasında somut bir değişikliktir. Değişken oyun alanlarına kilometreler örnek gösterilebilmektedir. Bir köyden bir köye gitmek, evden garaja gitmek, bir evden bir diğer eve gitmek, yaylaya çıkmak, ovaya düzlüğe inmek, köy meydanına yürümek, bayramlarda-törenlerde-festivallerde kortejlere dahil olmak gibi pek çok örnek esnasında bir yerden bir yere giderken durup oyun oynamak eylemini kapsar. Çoğu zaman bir kutlama söz konusudur. Bu kutlama veya eğlence için birey/bireyler, bir yerden başka yere taşınmaktadır. Bu taşınma esnasında kimi zaman önceden belirlenmiş noktalarda durulmak sureti ile önceden belirlenmiş oyunlar sergilenirken, kimi zaman ise planlı plansız denilen aniden durmalar söz konusudur. Oyuncular oynamak istedikleri oyunu söylerler ve oyun o anda şekillenir. Mekân bir anda oyun yerine dönüşür. Bu bir cadde, bir orman yolu, bir köy mahallesi, bir evin önü olabilir. Günümüzde hâlâ devam etmekte olan gelin alma töreninde erkek tarafının kız evine gitmeden önce damat evi önünde, yolda ışıkların yanması üzerine trafikte ve son olarak gelin evi önünde oyunlarını sergilemeleri bu konuya güzel bir örnek olarak verilebilmektedir. Aynı örnek, asker uğurlama esnasında da gerçekleştirilmekte ve otogarda son bulmaktadır.

Bir bakımdan, halk oyunlarının icraları gerçekleştirilen mekânlar üzerinden değerlendirilmiştir. Ancak geleneksel bağlamda halk oyunları bir kültürel sürecin içindeki uygulamalar olması nedeniyle antropolojik açıdan kültür uygulamasının bütünselliği bağlamında ele alınmalıdır. Zira sadece harmandalı oyunu oynamak o oyunun koreografik yapısı hakkında bilgiyi bize getirirken, damat olarak, asker adayı olarak, sünnet çocuğu olarak oynamak oyunun toplumsal bağlamı ile ilgili bilgileri bize iletmemektedir. Bu bağlamda oyun yeri açısından oyunun sadece mekânda icrası tez için yeterli bilgi vermemektedir. Sünnet, düğün gibi sosyal normların uzun bir süreç içerisinde gerçekleştirildiği bilinmektedir. Örneğin düğünün sadece bir bölümü olarak görülecek kına âdeti uygulaması, kına alışverişi, kına hazırlıkları, kına gecesi ve bunun

gibi pek çok farklı mekânsal alanda ve süreç içerisinde danslı olarak gerçekleştirildiğinden bu tür danslı uygulamaların hareketli dans mekânları kavramı bağlamında inceleme gerektirmektedir.

Oyun, hareketlerin birbiri ardına dizilimi sonucu ortaya çıkan bir sunum olarak düşünüldüğünde, hareketin mekândaki konumlanma şekli değişiklik gösterebilmektedir. Kimi zaman mekânda ilerlerken sergilenen hareketler olduğu gibi, kimi zaman mekânda değişiklik yapılmadan sabit sınırların belirlendiği yerde sergilenen hareketler olarak değerlendirilebilmektedir.

Geleneksel düğün eğlencelerinde gelin ya da damat alayı en yaygın görülen uygulamalardan biridir. Kız evinin oğlan evine çeyiz götürmesi, oğlan evinin kız evinden gelini alıp kendi evine getirmesi daima belli bir kortej düzeni içerisinde danslı uygulamalarla hareket hâlinde gerçekleştirilmektedir. Manisa Salihli ve Turgutlu bölgelerinde gelin alayı önünde hareket halinde iken bıçak oyunu adı verilen bir zeybek türü oyun sergilenmektedir. Bu oyun sadece hareket ederek ilerleyen grubun oynadığı bir oyun olarak değişen mekânda oynanan oyunlara özel bir örnek teşkil etmektedir. Abdurrahim Karademir şöyle açıklıyor:

Özellikle Bursa ve Balıkesir yöresi Yörük köylerinde gelin alma ve düğün geleneği çok mekânlı olarak planlanmaktadır. Başka köyden gelen aile köyün girişinde silahlar sıkarak geldiklerini belli etmeleri sonrasında davul zurna eşliğinde istedikleri oyunları sergilemektedirler. Gelin almaya gidilen süreçte eğer iki köy arası uzaksa kullanılan araçla (döneme göre değişir; bir hayvan, bir traktör veya otobüs-araba) belli bir mesafeye kadar yol alındıktan sonra gelin evine yaklaşıldığı vakit yaya devam edilmektedir. Zaman zaman durularak oyunlar sergilenmektedir. Katılımcılar oğlan evi ve akrabaları, eş dost, davul zurna, oyunculardan oluşmaktadır. Gidilecek alan belki de 500 metrelik yakın bir alan da olabilir. Fakat burada hareketli oyun alanı dediğimiz, belirli aralıklarla durup gerçekleştirilen oyunlar, varış süresini uzatmaktadır. Buradaki oyun alanları önceden belirlenmemiştir veya alanın yasakçı gibi bir belirleyicisi yoktur. Gelin evine giderken bir anda oluşur alan. Zemin bakılmaksızın, coşkuyla sergilenir oyunlar. Belki çok dar bir oyun alanıdır. Fakat oradaki coşku, düğünün getirdiği mutluluk, ruh hali ve duyduğu haz hareket serilerine yenilerini katabileceği ortam, oradaki oyun alanıdır. Gelin evine gelindiği vakit evin avlusunda yine oyunlar

sergilenir. Ardından gelin alınarak düğün yerine gidilir. Geçmiş dönemde sandalye olmaması sebebi ile yere serilen hasır üzerine konumlanan müzisyen ve misafirler düğün yemeğini yer, müzik ve oyun başlar. Yazın açık mekânda gerçekleşen bu düğün geleneği, kışın kapalı mekânda da gerçekleştirilebilmektedir (2019). Bu tür oyun alanları daha önceden planlı olarak oluşturulabileceği gibi planlı plansız denen aniden oluşturulan mekânlar olarak karşımıza çıkabilmektedir. Aslında durulacak yer ve oynanacak oyunlar az çok bellidir fakat değişiklik göstermesinin mümkün olduğunu hatırlatmak yerinde olacaktır.

Şenlikler de değişkenlik gösteren dış mekân etkinliklerinden sayılmaktadır. Karadeniz’de yayla şenliklerinde her köy ayrı bir adımla veya müzikle alana girer. Oyun yeri yavaş yavaş ve yine kendi içinde oluşur. Coşku yine zirvede kendini sergilerken, hissedilenler oyuna yansır. Oyun yerinin sınırları yayladır. Burada köy köy kendini gösterme ön plandadır.

Tüm bu örneklerde bahsi geçen olgu doğrultusunda mekân değişikliği süreci içerisinde, oyunlar sergilenmektedir. Bu noktada oyun yeri; hareketli mekân olarak betimlenmektedir.

Türk halk oyunlarının sergilendiği mekânsal anlatımların ve açıklamaların ardından, konunun temel dayanağını oluşturan mekan algısını ve mekan ile dans birlikteliğini sosyal psikolojik perspektiften incelemek yerinde olacaktır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TÜRK HALK OYUNLARINDA BEDEN-OYUN YERİ İLİŞKİSİNİN SOSYAL VE PSİKOLOJİK BAĞLAMDA İNCELENMESİ

Gelenek içerisinde ve sahneleme sunumları bağlamında mekan algılamasına değinilmesinin ardından, bedenin bu mekanlarda gerçekleştirdiği hareketler diziliminin oyuncu üzerinde yarattığı sosyolojik ve psikolojik etkileri üzerine yapılan çalışmalarda ortaya çıkan farklı bulgular yer almaktadır. Sosyal psikoloji alanında özellikle Prof. Dr. Nuri BİLGİN'in kaynakları ışığında ve diğer kaynak kişiler ile yapılan çalışmalar ele alınarak toplanan bilgilerin aktarımı sağlanmıştır. Öncelikle doğum, sünnet, askerlik, düğün, vb. toplumsal olaylar bağlamında ele alınan geçiş dönemlerine değinmek ve beden-oyun yeri ilişkisini değerlendirmek gerekmektedir.

3.1. Toplumsal Olaylar Çerçevesinde Oyun Yeri ve Dans İlişkisi

Sosyal bir varlık olan birey, yaşamı boyunca diğer bireylerle kurduğu ilişkiler gereği benlik kavramının dışına taşarak, kolektif bir davranış modelini benimser. Geçmiş zamanda, en başta üreme gibi tekil ihtiyaçlarla başlayan sosyal iletişim gereksinimi gün geçtikçe artan beklentiler ve talepler sonucu günümüzdeki kompleks sosyal örgüt yapılarını oluşturmuştur. İnsanoğlu, bu gelişmelerin beraberinde pek çok işi bir arada yapabilmeyi öğrenegelmiştir. Zaman içerisinde sosyal bir varlık hâlini alan insan, iş birlikçi yaklaşımla yaşamını devam ettirmeye ayak uydurmuştur. Bu noktada karşılıklı birbirini kabul etme, ortak olma '*toplum*¹' algısına yönelme başlamıştır. Tekil olmaktan çıkıp birbirine bağlanmak ve toplum olmaya başlamakla birlikte, belli alışkanlıkları paylaşmak, ortak gereksinimleri birlikte karşılamak, toplum tarafından benimsenmiş ritüelleri yerine getirmek bu kez, '*sosyal*' bir ortamın oluşmasına olanak sağlamıştır. Kişiler arası ilişkiler-diyaloglar, temel ihtiyaçların bazılarının birlikte karşılanması (yemek, içmek, sevmek...), kişisel zevklerin veya becerilerin bir arada

¹ “**Toplum:** Belirli bir kültürü bir takım toplumsal kurumları paylaşan insanlar arasındaki ilişkilerden meydana gelir. Başka bir deyişle toplumu oluşturan şey bireylerden çok bireylerin arasındaki ilişkiler, paylaştıkları değerler ve davranış kalıplarıdır (ÖZKALP, 2007)(Akt. ŞAVRAN, 2016, s. 5).”

“Sosyoloji: Giddens’a göre; insanın toplumsal yaşamının, insan grupları ile toplumlarının bilimsel incelenmesi(2008, s. 38). Browne’ ye göre; modern toplumlarda insan gruplarının ve toplumsal yaşamın sistematik ve planlı olarak çalışılması(1998, s. 1). Kornblum ve Smith’e göre; insan toplumlarının ve toplumuoluşturan gruplardaki insan davranışının bilimsel olarak incelenmesi(2008, s. 4) (Akt. ŞAVRAN, 2016, s. 4).”

gerçekleştirilmesi (sanatsal ve sporsal faaliyetler...), eğitim, öğretim, hobileri geliştirip gerçekleştirmek, fobilerden kurtulma çabası gibi daha pek çok olgu sosyalleşme denilen kavram sayesinde yaşamda bir arada yürütülmektedir. Pek tabi toplumun da gerektirdiği olgularda sosyal birliktelik çoğu zaman gereklilik arz etmektedir. Kültürel yapı içerisinde şekillenmiş olan gelenek ve görenekler, âdetler, töreler genellikle kolektif bir yapı da karşımıza çıkmaktadır. Dans olgusu Türk toplumunda bireyin yaşamı boyunca uyguladığı geçiş dönemlerinde yer alan ritüellerde meydana çıkmaktadır. Kültürel yapı olarak oldukça zengin Anadolu topraklarında farklı geçiş dönemlerine ait törenlerde birbirinden değişik âdetler yer almaktadır. Bu âdetlerin çoğunda dans olgusuna rastlanmaktadır. Bu noktada Türk Halk Oyunlarının sosyal psikoloji bağlamında ele alınması özel bir önem arz etmektedir. Sosyal yaşam içerisinde, bireylerin kendine ait fizyolojik, psikolojik ihtiyaçları ve bu ihtiyaçlardan kaynaklı memnuniyet ve rahatsızlık kaynaklı çatışmalar ortaya çıkmaktadır. Dansın tarihsel başlangıcında tapınma amaçlı meydana geldiği bugün pek çok kaynakta yazmakta ve günümüzde hâlâ insan neden dans eder sorusu panellerde, çalıştaylarda, üniversitelerde, vb. yerlerde konuşulmaya devam etmektedir. Toplum içerisinde sosyal bir olay hâline bürünmüş olan dans kavramı ve dansın mekânı sosyal bir gerçeklik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu tezde cevap aranan sorular ise; insan dans ettiği mekânı nasıl belirler? Bu mekânı neden seçer? Mekân ve mekândaki kişilerle etkileşimi nasıl gerçekleşir? Dans mekânı, toplumun hangi fizyolojik ve psikolojik sebeplerine çözüm olarak meydana çıkmıştır? Oluşumunun amacı neye çözüm üretmektedir? Sorulan sorular doğrultusunda, sosyal psikolojik sebeplerden kaynaklandığı düşünülen etkileşimin, bağlamsal çözümlemesinin gerçekleştirilmesi hedeflenmektedir. Bu sebeple öncelikle sosyal psikoloji kavramına değinmek yerinde olacaktır.

Bireylerin düşünce duygu ve davranışlarının diğerlerinin hayali veya gerçek varlığından nasıl etkilendiğini anlamaya ve açıklamaya çalışan bir dal (Gordon Allport, 1968). Bir bireyin davranış, duygu ve düşüncelerinin, diğerlerinin davranışlarından veya özelliklerinden etkilenme biçimini inceleyen bilim dalıdır (Baron ve Byrne, 1981). Düşünce, duygu ve davranışlarımızın diğerlerinin hayali ve gerçek varlığından ve özelliklerinden nasıl etkilendiğini inceleyen bilim dalıdır (Vallerand). İdeoloji(sosyal temsiller) ve sosyal iletişim olgularının bilimidir (Moscovici, 1970-1984) (Bilgin E. N., 2008, s. 10-11).(...) Sosyal psikologlar 'sosyal davranış' terimini geniş anlamda kullanıyor ve bu terim bir kişinin davranışları yanı sıra düşünce ve duygularını da kapsıyor; sosyal psikoloji dar

anlamda 'davranış'larla sınırlı kalmayıp, duygular, heyecanlar, tutumlar, atıflar ve benzeri olgularla ilgileniyor (Bilgin E. N., 2008, s. 10-11).

Dansın mekân ve mekânda bulunan dış objeler ve etmenlerin birbirleri ile olan ilişkilerinin sosyal psikoloji bağlamında ele alınması, konunun detaylı incelenmesine katkı sağlayacaktır. Dans olgusunu içinde barındıran geleneklere ait mekân algıları, kültür içerisinde mekânsal örneklerle açıklanacaktır. Sosyal psikolojik yaklaşımla birbirleri arasındaki etkileşimlerinin sebeplerinin neler olabileceği aşağıdaki başlıklarda incelenecektir.

3.1.1. Geçiş Dönemlerinde Oyun Yerleri

Sosyal normalar olarak nitelendirilen, doğum ve ölüm arasında geçen belirli süreçlerde, toplumun kuralları çerçevesinde her yaş dönemine uygun geçişler yaşanmakta ve bu geçişlere yönelik ritüeller yapılagelmektedir. Anadolu toplumlarında geçiş dönemlerinin pek çoğu bugün hâlâ devam eden çeşit biçimlerde törensel olarak kutlanmaktadır.

“Geçiş dönemlerinde kümelenen âdetler, gelenekler, töreler ve törenlerle bunların içerisinde yer alan işlemler ve uygulamalar bir ülkenin ya da belirli bir yörenin geleneksel kültürünün ana bölümlerinden birini oluştururlar (Örnek, 1995, s. 131).”

Anadolu'nun farklı bölgelerinde yapılan araştırmalarda ise geçiş dönemlerinde halk oyunları olgusunun farklı biçimlerde sunulduğu tespit edilmiştir. Farklı amaçlar doğrultusunda toplanan yerel gruplar, oyunlu ritüellerinde dans için bir mekân oluşturmaktadır. Kimi zaman kurgulanmış bir oyun yeri oluşturulmakta kimi zaman ise, oyun yeri kendiliğinden belirmektedir. Bu oluşumlar çerçevesinde dans, mekândan nasıl etkilenir? Çevredeki kişi ve etmenler dansı etkiler mi? Toplumsal yaşam içerisinde dansın kim ve ne için ve kime yapıldığı konuları, bu bölümün temel sorularını oluşturmaktadır. Yapılan araştırmalar, kaynak kişi ve kitaplardan edinilen bilgi doğrultusunda cevaplanarak örneklerle açıklanması hedeflenmektedir.

3.1.1.1.Doğum

Geçiş dönemlerinin başlangıcı olan doğum âdetleri, Türk toplumunda önemli bir yere sahiptir. Üremek beklenen bir süreç olarak karşılanmaktadır. Özellikle “Anneye benlik ve bütünlük, babaya güven, akrabaya, soya sopa güç kazandıran ve yaşamın başlangıcı olan doğum olayı gerek söz konusu çiftin, gerek yakınlarının gözünde büyük önem kazanır (Örnek, 1995, s. 132).” Süreç göz önünde bulundurulduğunda doğum tek bir an olarak değil de belli dönemleri de içinde barındıran geniş bir döneme denk düşmektedir. Doğum annenin gebe kalma isteğiyle başlar. Sonrasında hamilelik süreci, doğum esnası ve doğum sonrasında gerçekleştirilen âdetler ile sonlandırılır.

Anne-baba ve aile için bu denli mutluluk verici bir haber olan gebelik ve doğum sonrasında ‘Çalsın davullar, eğlensin herkes’ gibi manilerle, yeni bir bireyin topluma katılacağına müjdesi bölgede yaşayan halka, danslı uygulamalarla bildirilmektedir. Kimi zaman Türk toplumunun ataerkil yapısı sebebi ile erkek ise cinsiyet belirtilen sözlerle nidalar atılması söz konusudur. Bu durum Osmanlı dönemi geleneklerinde de bugün hâlâ filmlere, dizilere konu olacak şekilde farklı görsel ve yazılı kaynaklarca aktarılmaktadır. Padişahın çocuk haberini alması ile fakir fukara halka para ve yiyecekler dağıtılır, eğlenceler düzenlenir, yapılan eğlencelerde müzik ve dans yer almaktadır. Mekân genellikle eğlencelerin düzenlendiği harem ve saray çevresi olarak kabul edilebilir. Bu uygulamalar sayesinde gebe olan cariye, diğerlerinin yanında yüceltilmektedir. Kutlama niteliği taşıyan eğlencelerde, dans ortamı sosyolojik etkileşimin çözülmesini sağlamaktadır. Kimi zaman, bazı kişiler yeni bireyin gelişinden kaynaklanan mutluluklarını bedenlerinde canlandırırken, olayı tasvip etmeyen diğer kimseler hasetle oyun yerine gerginlik katabilmektedir. Farklı sosyal konumların birbirlerine karşı olan etkileşimlerinin alanda yarattığı etkilerin belirtileri dans kavramı ile görünür hâle gelir. Örneğin padişah soyundan olanlar, mutluluk hissi ile dans hareketlerini belirler, seyredenler ise ağırlıklarını bozmadan kimi zaman söylemleri, kimi zaman takdir eder bakışları, kimi zaman ise ritim tutuşları ile dans edenlere eşlik ederler.

Geçmişten bugüne doğum kutlamaları farklılık göstermektedir. Doğum haberi ile doğum sonrasında davulların çalması, zılgıtların, nidaların atılması önceleri Anadolu’nun pek çok kesiminde yaygın görülürken, günümüzde danslı kutlamalara çok

sık rastlanmamaktadır. Doğum haberinin alınması pek çok aile bireyi için büyük bir sevinç kaynağı olmaktadır. Herhangi diğer bir ortamda olsa dahi hamilelik müjdesi gelenek içerisinde başka amaçlarla dans edenlere olumlu bir şekilde yansımaktadır. Akrabalar sevinçlerinin katlanarak çoğalması sebebi ile daha da coşku ile törenlerini sergilemektedir.

Kaynak kişi Abdurrahim KARADEMİR ile yapılan röportajda;

Küçük kızımın düğününün olduğu gün akrabalarımızla birlikte büyük kızımın hamile olduğu haberini aldık. Bu bizim mutluluğumuzu ikiye katladı. Tüm gün boyunca gerçekleşen kutlamalarda içimiz içimize sığmıyordu. Bu gerek gelin alma esnasında kızım evden çıkarken oynadığım zeybek oyununda, gerekse akşam düğün esnasında pistte gerçekleşen eğlencede nitelikli popüler kültürün getirdiği danslar ve halk oyunlarını sergilerken hareketlerime yansımıştır. İçimdeki coşku ile birlikte mutluluğumu misafirlerimle paylaşmak çok güzeldi. Burada benim için oyun alanın büyüklüğü küçüklüğü önemli değildi içimdeki coşkuyu dışa vurmak ifade etmek istiyordum (Karademir, 2019).

Dans karşılıklı etkileşimin en yoğun olduğu aktivitelerden bir tanesi olarak ele alınabilir. Bu etkileşim sayesinde sosyal bir olay halini almaktadır. Sevincini dansına yansıtan kaynak kişi mekânda bulunan izleyici ve katılımcıları da aynı pozitif duygularla şenlendirmekte ve kimi zaman dansa dahil etmektedir.

Günümüzde hamilelik döneminde gerçekleştirilen “icat edilmiş gelenekler” (Bkz: Hobsbawn, 2006) giderek çoğalmaktadır. Bunların çoğunluğu popüler kültürün beraberinde getirdiği tüketim amaçlı etkinlikler olarak değerlendirilebilir. Özellikle büyük şehirlerde doğuma yönelik bu türlü uygulamalarda katılımcı sayısının oranı gün geçtikçe artmaktadır. Doğum dansı da bunlar arasında örnek verilebilecek türden konuyla ilintisi yüksek bir örneklem oluşturmaktadır. Hamilelik döneminde kasların hareket etmesi ve gebe kişinin bel ağrılarının azalması, doğum öncesi-sırası ve sonrasının daha sancısız geçebilmesi için sporsal faaliyetlerin iyi geldiği tıbbi olarak kanıtlanmış bir olaydır. Hamile platesi, hamile yogası gibi aktivitelere son dönemde hamile dansı da eklenmiştir. Genellikle pelvis bölgesinin hareket etmesinin yararlı olması sebebi ile oryantal dans, zumba, Latin dansları yardımı ile hamilelere kimi zaman salon içerisinde kimi zaman açık havada workshoplar düzenlenerek bireysel veya toplu etkinlikler yapılmaktadır. Bu mekânlarda yapılan danslı aktiviteler sayesinde anne ve bebek arasında sosyal etkileşimin manevi açıdan daha yüksek olduğu uzmanlarca belirtilmektedir. Toplu gerçekleştirilen bu tür etkinliklerde hamilelerin birbirleri ile olan

danslı paylaşımları sosyal açıdan olumlu yönde yaşamlarına yansımaktadır. Kasların çalışması ile birlikte daha ağrısız ve rahat bir doğuma hazırlanan bir anne, fiziki açıdan olumlu etkilenererek, yaptığı etkinlikten keyif almakta ve aynı heyecanı paylaşan paydaşlarıyla birbirlerine mutluluk vermektedirler. Örneğin, İstanbul’da güneşli bir havada dış mekânda çimler üzerinde yapılan hamilelere yönelik dans etkinliği, gebe kişileri iç mekânda olduğundan daha da mutlu edebilmektedir (Bkz. Mallı, 2016).

Kent ortamında son zamanlarda kız çocukları için doğum sonrasında kadın eğlencesi olarak yapılan ‘altı ay kınası’nda, anne, bebeği, eş, dost ve akraba gelenek içerisinde bindallılarını giyerek kına yakıldıktan sonra evde kendi aralarında oyunlar oynamaktadırlar. Dans için mekân bir evin salonu, bahçesi veya popüler kültürle birlikte cafe-restaurant ya da kır bahçesi benzeri yerler olarak belirlenmektedir. Oyun yerinin fiziki büyüklüğü oyuncular için hiç önemli değildir. Kadınlar kendi aralarında sevdikleri parçalarla oynayarak sevinçlerini dışa aktarmakta ve birbirleri ile olan etkileşimleri dansa yansımaktadır. Bu danslı eğlence esnasında akrabalık bağları sosyal statü olarak toplumsal ilişkiler dansın uygulama pratikleri içerisinde konumlanmalara bağlı olarak belirlenebilmektedir.

3.1.1.2. Sünnet Töreni-Düğünü

Sünnet olgusu Müslüman topraklarda, aile için bir övgü kaynağıdır. Erkek evladın erkeklığe ilk adımı olarak da algılanan bu gelenek, din ve sağlık (temizlik) bakımından gereklilik arz eden bir uygulama olduğu düşünülerek yerine getirilmektedir. Anadolu topraklarında geçmişte ergenliğe girmeden önce gerçekleştirilen bu tıbbi uygulama günümüzde bebeklik döneminde de yapılmaktadır.

Türk milletinin çeşitli vesilelerle yaptıkları törenler arasında sünnet törenlerine geniş yer verildiğini görüyoruz. Hatta bu törenler SURNAME adı verilen kitaplar şekline bile dönüşmüştür. Osmanlı Padişahı III. Murat’ın oğlu III. Mehmet’in sünnet düğünü için Gelibolulu Ali’nin yazdığı ‘Camlü’l Hubur der Mecalis-i Sür’ isimli surname en meşhurları arasındadır. Bu eserden öğreniyoruz ki elli beş gün süren düğüne birçok cihan hükümdarı da davet edilmiş, düğünün her gününde ve gecesinde ayrı ayrı oyunlar sergilenmiştir (Koksall).

‘Surname’lerde verilen bilgilere dayanarak Osmanlı dönemi saray uygulamalarında açık ve kapalı mekânlarda birçok danslı uygulamanın gerçekleştirildiği görülmektedir (Bkz. And, 1969, s. 61-63).

Ailenin durumuna göre bu yer ya çocuğun kendi evi ya da bir dernek, açık hava sineması, orduevi, gazino ya da yazlık bir bahçe olabilir. Eğer düğün evde yapılacaksa, çocuğun kesilmeden sonra yatacağı odası ve yatağı hazırlanır, süslenir, donatılır. Çocuğun yatağının veya yatacağı odanın görünür yerlerine Kur'an, nazarlık vb. asıldığı da sık sık rastlanılan alışkanlıklardandır. Öte yandan konukların ağırlandacağı, yemek yiyecekleri yerler de titiz bir biçimde hazırlanırken, çalgıcıların ve oyuncuların oynayacakları ve oturacakları yerler de gözden geçirilir (Örnek, 1995, s. 176).

Burada mekânın büyüklüğü tüm kına gecelerinde, nişanlarda, düğünlerde olduğu ile aynıdır, fakat yine mekânda kişiler arası sosyal bir iletişim meydana gelmektedir. Anne ve baba oğullarının erkek olmasını sevdikleri ile kutlamaktadır. O nedenle düğün töreni ne kadar gösterişli ve şaşalı olursa, o denli göğsü kabarmış bir ebeveyn tablosu ortaya çıkmaktadır.

Maddi manevi güce bakmadan hemen her erkek ailesi bir şekilde sünnet olan çocukları için bu düğünü gerçekleştirmekteydi. 2000li yıllardan bu yana kent geleneğinde düğün töreni anne ve oğulun ikili dansı ile başlar. Anne genellikle beyaz giymektedir. Bir mürüvvet sembolleştirilmesi söz konusudur. Bu mutluluk ve onur dans aracılığı ile oyun yerine yansır. Son yıllarda sünnet törenlerinde halk oyunları ekiplerinin gösteri amaçlı yer alması ve özellikle bir zeybek oyununun sünnet çocuğu ile birlikte sergilemesi erginleme töreni olarak çocuğun gençliği ve yetişkinliğe geçmesini betimleyen bir ritüelistik anlam içerir. Mekân genelde salonun pisti olarak geçer ama mekânda en önemli olgu dansçılar, müzisyenler, konuklar ve onların sahnede gördüğü uygulamaların toplumda uyandırdığı ritüelistik duygulardır.

Özellikle kırsal kesimde devam eden sünnet düğünleri sünnet çocuğunun ata bindirilip gezdirilmesinden önce, 'okuyucu' denilen kişinin düğünü çevredekilere duyurması veya maddi duruma göre davetiye bastırılıp dağıtılması ile başlar. Ardından eğlence öncesi sünnet çocuğu gezdirmesi uygulaması görülür. Kentsel kesimde ise; bu gelenek kimi zaman atın arkasından yaya olarak, kimi zaman ise üstü açık bir araba veya kamyonet ile birlikte birçok arabanın ardı ardına birbirini takip ederek ilerlemesi şeklinde, bir geçit töreni biçiminde gerçekleştirilmektedir. Ara ara durularak oynanması nedeni ile bu tür geleneksel uygulamaları 'açık mekân değişken oyun yerlerine' örnek olarak verilebilir. Geçit alayında yaya ya da araba ile takip edilirken sosyal ilişkiler bakımından, belli bir sıra gözetilmesi, geçit esnasındaki oynama sırasında görülen

sosyoekonomik statü belirleyici dans biçimleri gelenek içerisindeki sosyal psikolojik etkileri tanımlayan bir göstergedir.

Geçmiş dönemlerde fenni sünnetçi denilen işin ehli kişiler tarafından gerçekleştirilen operasyon, bugün hastane doktorları tarafından yapılmaktadır. Eskiden sünnetçinin düğün alanına gelmesi ile sünnet yapılır, ardından düğün salonun ortasına kurulan yatakta yatan çocuk etrafından eğlenceler gerçekleşirdi. Kimi zaman sünnetten birkaç gün sonra düğün gerçekleşir, sünnet çocuğu düğünde oynayabilirdi. Bugün ise sünnet düğünü çoğu ilde özellikle kent kesiminde oyun mekânı olarak; hastane önü, kent merkezi meydanları, alışveriş merkezi önleri, vb. gibi çeşitlenen farklı mekânsal oyun yerleri yelpazesi oluşturmuştur. Hâlen kırsal kesimde ve kentte gerçekleşen düğünlerdeki öncelikli mekânlar; kimi zaman ev, kimi zaman düğün salonları, kimi zaman evin bulunduğu mahalle olduğu görülmektedir.

Anadolu'nun doğu illerinde gelenekte 'kirvelik' söz konusudur. Kirve sünnet döneminde çocuğun her türlü ihtiyacını karşılayacak aile yakınlarından bir erkek olur. Kirve olarak seçilen kişinin sünnet geleneğindeki önemi, dans ortamlarında mekânsal açıdan konumlanmasına verilen önem bazında değerlendirilir. Sünnet edilen çocuğun kirve tarafından tutulması, ona verilen önemi ve güveni belirlerken, dans ortamındaki en değerli zaman ve mekân diliminin ona ayrılması kirvenin özellikli konumunun sosyal ve politik açıdan topluma deklare edilmesinin bir göstergesidir.

Özellikle geleneksel kesimde düğüne çokça kimsenin çağırılmasına dikkat edilir. Düğün bir mahalledeyse ve durum elverişliyse mahallenin tümü çağırılmak istenir; düğün köydeyse yine aynı biçimde köyün tümünü çağırmaya dikkat edilir. Yüz yüze bakan yerlerde olanaklar ölçüsünde kimse küstürülmek istenmez; çünkü bunların yüz yüze bakarlılığı ilişkilerin aksamadan ve düzenli bir biçimde gitmesinde önemli rol oynamaktadır. Ayrıca, sünnet düğünleri, tıpkı evlenme düğünlerinde olduğu gibi, dargın ailelerin ve kişilerin barışmaları, toplumsal, ekonomik ve hatta siyasal ilişkilerini yeniden düzenlemeleri için de bir vesile olur (Örnek, 1995, s. 175-176).

Bu bilgiler sünnet ve düğün olgusunun sosyal psikolojik bakımdan ne denli önem arz ettiğini destekler niteliktedir. Düğün töreninin gerçekleşme amacı başlı başına kişiler arası etkileşim, duygu paylaşımı, statü belirtme biçimi olarak görülmektedir.

3.1.1.3. Evlilik

Tüm toplumlarda, evlilik kutsal bir müessese olarak ele alınmaktadır. Birçok kesimde evliliğin dini nikâhla onanıyor olması toplum tarafından evlilik olgusuna

verilen önemin kültürel göstergesidir. Evlilik törenlerindeki pratikler, kendi içerisinde belli bölümlere ayrılmaktadır. Bir süreç gerektiren evlilik ritüeli iki insanın hayatını birleştirmelerinin başlangıcı olarak belirtilmektedir. Tanışma, anlaşıma, ailelerin bir araya gelmesi, söz kesilmesi, nişan, kına töreni, düğün, gerdek ve hediye alma gibi aşamaları bulunmaktadır. Tanışma veya görücü denilen, gelin bakma âdeti ile ilgili Manisa Kırkağaç bölgesine ait geleneklerden biri, ‘Sabit Oyun Yerleri Açık Mekânları’ başlığı altında verilmiştir. Diğer bölümler incelendiğinde; nişan, kına ve düğün (gelin hamamı, gelin alma, düğün töreni ve eve gidiş) içinde dans barındıran âdetler olarak bilinmektedir. Örneğin gelin hamamı denilen âdet, Aydın’ın Ortaklar dağ köyünde gelin alma pazar günleri gerçekleşmektedir. Erkek tarafı kadınlarının düzenlemeleri sonucu, gelin ve ailesindeki kadınlar ile birlikte kasabanın hamamına gidilerek hep birlikte müzik eşliğinde bir gün geçirilmektedir. Yıkanıp, oyunlar oynanır, yapılan hazırlıklar yenir, şerbet-limonata içilir ve göbek taşına çıkartılan gelin oynatılır. Burada esas amaç kadınların toplanıp eğlenmesidir. Aynı zamanda oyunu oynayacak hünerleri sergileyecek kişiyi bir üst seviyeye çıkarma söz konusudur. Oyuncu kişinin kendini topluma deklare etmesi bu düğün vesilesi ile konumunu belirlemesi, hem de o kişi hakkında diğerlerinin toplumsal sınıflandırmalarının izleri bu uygulama üzerinden yorumlanabilir. Düğün sahipleri ve diğerleri gibi bir kimlik sınıflandırması yapılmaktadır. Hamam içerisinde yaşı büyük olanlar serin yerde oturup izlerken, gelin ve evli olmayan genç kızların bir arada oynaması ise başka bir sosyal kimlik sınıflandırması olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı sınıflandırma bugün hemen hemen her düğünün sonunda gerçekleşen çiçek atma dansında da yapılmaktadır. Gelin ve arkasına toplanmış bekar kadınlar müzik eşliğinde dans ederek gelinin çiçeğini atmasını ve kapmayı beklemektedirler. Burada bekar olanlar belki de düğüne gelen kişilere benim bir sevdiğim yok mesajını vermektedir. Veya erkek arkadaşı olan genç kız ‘Bak benim de evlilik çağım geldi. Sosyal kimliğimi evli olarak değiştirmek istiyorum. Artık hazırım.’ mesajını vermektedir.

Kırsal kesimde nişan ve kına âdetinde kadın ve erkeklerin ayrı olduğu kutlamalar yapılmaktadır. Fakat bugün gerek nişan için yapılan tören gerek kına töreni kadın ve erkek bir arada gerçekleşebilmektedir. Çoğu zaman evde gerçekleşen bu

törenler, kim zaman ise mahalle, bir düğün salonu veya park bahçe gibi açık alanlarda da yapılmaktadır.

Günümüzde düğüne ait geleneklerin güncellenerek harmanlandığı, kentsel törenlerde uygulamaların birleştirilebildiği görülmektedir. Örneğin söz ve nişan törenini bir arada, gelin hamamı ve kına gecesini bir arada, bekârlığa veda erkek eğlencesi ve damat hamamını bir arada gerçekleştirebilmektedirler. Bütün bu törenler için, bazı farklı dans uygulamalarını, benzeri mekânlarda birleştirerek sergilenmesi sonucunu doğurmaktadır. Bu noktada geleneksel dans uygulamaları mekânsal ve uzamsal açıdan girift bir durum oluşturmaktadır. Geleneksel toplumlarda oyun yerlerinin neresi olacağı belirlidir. Birkaç mekân arasında seçim yapmak gerekirse dans olayının gerçekleştirileceği mekânın kararı genellikle aile büyüklerine bırakılır. Bugün ise düğün etkinliklerinin mekânlarının belirlenmesi genelde genç çiftlerin güncel eğilimleri doğrultusunda değişkenlik gösterebilmektedir. Örneğin, su altında evlenerek dans edildiği ya da uçan bir balon içerisinde evlilik töreni esnasında dans edildiği sosyal medyada çok yaygın görülen uygulamalardır. Bu durum kent toplumu için çok önem arz eden gelin ve damadın ilk dansında mekân seçiminin artık belirli bir sınırı olamayacağının göstergesidir. Bu mekânsal seçimlerin oluşmasında, ekonomik faktörler, en önemli belirleyicilerin başında gelir. Dolayısı ile uzayda evlenme kararı alan bir çiftin bu ekonomik altyapılı seçiminde mekânın yorumsal göstergesi bireyin sosyoekonomik statüsü²dür.

Statü, bireyin çeşitli değerlerini, tutumlarını, özlem düzeyini ve ölçülerini ifade etmektedir. "Asalet mecbur kılar." özdeyişinde ifade edildiği gibi, her statü, içinde bulunanları, belirli etkinliklere ve pratiklere zorlamaktadır, yani statünün bağlayıcı etkisi söz konusudur. Dolayısıyla herkes bulunduğu statüye uygun göstergeler ortaya koyma eğilimi taşımaktadır (Bilgin N. , 2003, s. 354).

Statü sadece mekânın belirlenmesinde kalmayıp, mekânın düğün esnasındaki sosyal ekonomik ve kültürel durumların toplum tarafından içselleştirilmesinde önemli

² “**Statü:** Coser’a göre; diğer insanların bizim hakkımızdaki düşüncelerini ve bize karşı tutum ve davranışlarını belirleyen şey. Çoğu zaman bizim içsel özelliklerimizden çok, statümüzdür. Statü, diğer insanların bireylerin toplum içindeki yerine verdikleri addır. Bir bireyin, çocuk, erkek, kardeş, bölüm birincisi, doktor gibi çok sayıda statüsü olabilir. İnsanlar hem edinilmiş (*verilmiş*) statülere hem de *kazanılmış* statülere sahiptirler. Örneğin erkek ya da kadın olmak, zengin ya da yoksul bir ailede doğmuş olmak ya da belirli bir ırkta doğmuş olmak gibi statüler, edinilmiş, yani doğuştan gelen statülerdir. İnsanların daha sonra kendi çabalarıyla ve bazen de şansla elde ettikleri statüler ise kazanılmış statülerdir. (1983, s. 83-85) (Akt. ŞAVRAN, 2016, s. 7-8).”

bir yer arz etmektedir. Örneğin düğünde birinci derece akrabalar piste en yakın oturan kişilerdir. Yakınlık derecesi arasındaki fark açıldıkça arkalarda konumlanma söz konusu olmaktadır. Buradaki gösterge aile bağları arasındaki saygı ve sevgi kaynaklı yakınlık ilişkisinin dans mekânı aracılığı ile nesnelleştirilmesidir. Bireyin ‘*oyun yerinde*’ gelin ve damada sıklıkla dansta eşlik edecek olması ve dans dışı süreçte yakın ilişkide olabilmek amacı ile oyun alanına yakın bulunan ön tarafta konumlandırılması o bireyin oyun sahibi aileye yakınlığının göstergesidir. Aileden olan kişi, düğün boyunca kendini bir anda oyunun içinde bulabilir bir sınır içerisinde hissetmektedir. Aslında bu alan, gelin ve damadın ‘*kişisel mesafesi*’³ ve beraberinde çizilen kişisel alanına denk düşmektedir. Kollarını açmış iki kişinin mesafesine denk düşen bu alan, bireyin samimi dostları, güvenilir kişileri ve özel ilgilerinin paylaşıldığı insanlara ayrılan bir bölüm olarak geçmektedir.

Kimi zaman kişi, oyun alanından oynamadan geçmek zorunda kalır. Bunun nedeni birinin seslenmesi, bir yere geçmek olabilir. Kişinin oyun alanından dans etmeden geçerken, utanması, çekingenlik dolu hisleri, ezilip büzülmesi Prof. Dr. Nuri Bilgin’e göre: Gözlerden korunma, başkalarını rahatsız etmek istememe, oyun alanında gerçekleştirilen etkinliği dağıtmak istememe şeklinde açıklanmaktadır (2012). Bu durumun açıklaması sosyal psikolojiye göre şu şekildedir; gelenekte *kimin, nerede, ne yapacağı* kodlanmıştır. Düğün törenlerinde oyun alanı önceden belirlenmiş olup sınırları masa ve sandalyelerle çizilmektedir. Fakat oyuncu alanın belirli yerinde belirli kulvarlar çerçevesinde oynayabilmektedir. Düğünün ve eğlenmenin vermiş olduğu etkiyle oyuncu zaman zaman coşarak kişisel ya da sosyal oyun yerlerinin sınırlarını aşacak biçimde oyununu sergilemektedir. Evlenen çiftin karşısına gelerek, oyun alanının en merkezi yerinde yer almaya çalışan uzak bir akraba, dans aracılığı ile çiftin evliliğini onaylamakta, diğer yandan kendine düşen oyun alanı sınırlarını aşarak kendini gösterme çabasına girmektedir. Bireylerin sosyal ilişkileri oyun mekânının duygusal seviyeleri ile bu şekilde belirlenmiş olur (Bilgin N. , 2012). Diğer yönden dans için sıra

³ “**Kişisel Mesafe:** Kişisel mesafe (personal distance) ve bunun çizdiği kişisel alan, bir bireyin kendisi ile diğerleri arasında tuttuğu koruyucu bir balon veya küreye benzetilebilecek bir tabakadır. Hall’in tipolojisinde kişisel mesafe yaklaşık olarak 45cm ile 1.25m. arası alanı (kollarını açmış iki kişinin kol mesafesi) ifade eden bu mesafe, samimi dostlara, güvenilir kişilere ve kendileri ile özel ilgilerin paylaşıldığı insanlara açıktır (BİLGİN N. , Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar Yaklaşımlar, 2003, s. 201)”.

dışı mekân seçimi bireyin kişisel mesafesi içerisinde kendini farklı bir şekilde ifade etmek istemesine de aracılık edebilir.

Aydın'ın gece devam eden bir köy düğününde, ağır zeybek oynayan bir oyuncunun masanın üzerine çıkıp oynaması ilgimi çekmişti. Bugüne dek genellikle dansözlerin, gece kulüplerinde, eğlencelerde, vb. mekânlarda masalara çıkıp oynadığını görmekteydik. Fakat ilk defa o gün bir zeybek oyununun masa üzerinde sergilenmesine denk geldim. Bir masanın üzerinde 9/2lik muhteşem bir ağır zeybek oynadı. Demek ki bazen oyuncular için oyun alanının genişliği çok önemli olmayıp, hareket serilerini yapabilmesi için 80'e 80 gibi bir masa kadar küçük bir alan da yeterli olabiliyor. Oyun alanının genişliği, oyuncunun ruh hâli, oyun serisi, oyuncunun yeteneği, oyuna bakışı anlatmak istedikleri kendini dansla oyunla ifade etmesine bağlı. Eğer usta bir oyuncuysa, mükemmel bir oyuncuysa, oyunu kurgulayıp yeni eklemeler yapabiliyorsa, müzikle oyunu çok iyi karşılaştırabiliyorsa o oyuncu için, o alanın genişliğinin, küçüklüğünün çok da önemi olmamaktadır. Ama oynamak istemiyorsa veya oynayamıyorsa bir atasözü vardır: Oynayamayan gelin yerim dar demiş, alanı açmışlar yine de oynayamamış (Karademir, 2012).

Oyuncu için önemli olan sadece zemin değil, bir diğer etken de izleyenlerdir. İzleyicilerin oyuna verdikleri tepkiler doğrultusunda alandaki haz, coşku ve beraberliğin duygusal yoğunluğu belirlenir. Duygu yoğunluğunun beğenisi yüksek olduğu anlarda oyun yerinin fiziki büyüklüğü o anda önemini kaybetmektedir. Alanın dar ya da geniş olmasına bakılmaksızın, hareketler coşkuyla sergilenir. Burada oyun alanının belirleyicisi oyunun yapısı ve uygulandığı alan olmasına rağmen, konukların oyuncu üzerinde iyi veya kötü etkileri nedeni ile kişinin ruhsal durumunun değişmesine yol açarak, alanın oyuna etkisi bir anda değişerek oyun-oyuncu-mekân ilişkisi bambaşka şekillere girebilmektedir.

Oyuncu üzerinde etki yaratan sadece mekân, konuklar ve dans değildir. Müzisyenler de oyun olgusunun layığı ile gerçekleştirilmesinde büyük bir önemle yer almaktadırlar. Kurgun'e göre; müzisyen, oyuncunun kendini iyi sergilemesinde en büyük etmenlerden biridir. Müzisyen ne kadar iyi ise oyuncu da o kadar iyidir. Aslında bu karşılıklı bir iletişimdir. Müzisyen oyun alanına hem olumlu hem de olumsuz olarak dâhil olabilir. İyi bir müzisyen, müziğiyle oyuncuyu daha da havaya sokarak onun kendini alanda daha iyi sergilemesinde ona yardım eder (2012). Köylerde kimi zaman düğünlere gitmek ve kendilerini tanıtmak için müzisyenler para verirler. Bu durum kendine güvenen müzisyen için zaten düğün alanındaki kişilerle kuracağı iyi ilişkiler doğrultusunda bahşış biçiminde daha çok para kazanacağını bilmesinden kaynaklanır. Birçok köy için, o bölgeye ait yerel çalgıcıların olması o bölge halkının oyunlarına eşlik

edecek müziğin ancak bu kişiler tarafından yapılabileceğine inanmasından kaynaklanmaktadır. Konumuzla ilintili olarak; burada vurgulanması gereken nokta müzisyenlerin sadece oyunculara iyi müzikle eşlik etmesi olarak görülmemelidir. Dans esnasında müzisyenin oyun yeri üzerindeki konumlanması, oyuncu ile birebir ilişki kurmak sebebi ile dans alanındaki belirli hareket eylemlerini gerçekleştirmesi, müzisyenin de oyun mekânı ile doğrudan önemli bir ilişki içerisinde olduğunu göstermektedir. Örneğin; güney ve doğu bölgelerinde halay oyunları sırasında ekip başının yaptığı sololar sırasında, davulcunun ona çökerek, dönerek eşlik etmesi, oyun yerinin ortasında dansçıyı davulunun üzerine çıkartması oyuncu, müzisyen ve dans ilişkisinin mekânsal konumlanmasının ne denli önemli olduğunu göstermektedir.

Geleneksel ortamlarda düğün alanı, belirli kurallar çerçevesinde düzenlenerek bir düğün mekânına dönüştürülür. Düzen yapan, konukların oturacağı masaların nereye konulacağına karar veren, davul zurnanın yerini belirleyen *yasakçı* bulunmaktadır. Köyün sosyal yapısına göre kadın, erkek cinsiyet durumu, akrabalık ilişkileri, komşuluk gibi sosyal yakınlık gözetilerek kişiler bu mekânda yerlerini alır. Kütahya Gediz-Akçaalan köyü örneğinde köy gençleri bu mekân içerisinde, doğrudan bir alana sahip değildir. Düğün alanı dışında başka bir mekânda yiyip içerek oyun sırasını bekleyen gençler, düğün başladıktan sonra yasakçı konumundaki ‘bayraktar’ tarafından oyun alanına davet edilerek evliliğe aday olan bir birey olarak kendilerini müstakbel gelin adaylarına gösterme şansını elde ederler. Anadolu’da ‘*Oynamayan erkeğe kız vermezler*’ diye yaygın kullanılan bir deyim vardır. Bu nedenle de damat adayları oyun alanında ellerinden gelen hünerlerini sergilerler.

Bireyin dans yolu ile kendini gösterme eylemini anlayabilmemiz için sosyolojide ve psikolojide yer alan *benlik* olgusunun incelenmesinde yarar vardır. “Benlik kavramını tarif ederken, benliğin üç ihtimal pozisyonu belirlenebilir.

- 1.Kendimi nasıl algılıyorum?
- 2.Beni algılayan başkalarını nasıl algılıyorum?
- 3.Ben gerçekte neyim? (Terzioğlu, 2000)”

Kişi daha çok ilk iki soruyu ele almaktadır. İnsanların gözünde nasıl yer edindiğini ve kendi için ne ifade ettiğini düşünerek hareket etmektedir. Köy düğününde verilen örnekte, benlik duygusu gelişmiş bir birey ele alınmaktadır. Kişi kendi yeteneğinin farkındadır ve beğenilmenin vermiş olduğu yeterlilikle daha iyi

bir performans gerçekleştirmektedir. Yapılan araştırmaya göre halk oyunu oynayanlarda oynamayanlara göre güçlü üst benlik duygusu daha yüksek sonuçlara ulaşmıştır (Terzioğlu, 2000).

Oynama eylemine geç adapte olan ya da oynamak istemeyen kişilerin, dışarıdan yapılan müdahale ile oyun alanına gelmesi kimi zaman bireyde ve oyun alanında soğukluk yaratırken, kimi zamansa o kişiyi motive etme yolu ile alana dahil ederek beraberliğin pekişmesini sağlamaktadır. Buna ‘sosyal kolaylaştırma’⁴ da denebilir. Bireysel olarak zor gerçekleştirilecek bir işi toplu halde daha kolay şekilde tamamlayabilmeye denmektedir. Genellikle bu sosyal kolaylaştırma işini yakın akrabalar üstlenmektedir.

Oyun alanı, bir boş dans alanının yaratılması ve izleyici mekânın oluşturulması sonucu belirlenmektedir. Dans alanı, genellikle düz bir boş zemin olarak kolayca tanımlanabilirken izleyici bölümü çok farklı uygulamalara sahip olduğu için tanımlanması ve oyun yerine olan etkisinin belirlenmesi güçleşmektedir. Kırsal kesimde özellikle Doğu’da insanlar gelenek içerisinde damlardan düğünü izlemektedirler. Bu durum, genellikle kadın erkek ayrı yapılan eğlence ortamlarında, kadınların erkek eğlencesini izleyebilmelerine fırsat tanıyabilmek için Karadeniz bölgesinde ve Ege bölgesinde de kimi zaman böyle gerçekleşir. Anadolu’nun tümünde, kadınlara özgü eğlencelerde erkeklere yönelik bir izleyici bölgesini görmek mümkün değildir.

Oyun türleri ve oyuncu sayısına bağlı olarak yapılan oyun tiplerini oyun alanı fiziki olarak oyun yerinin büyüklüğünü belirler. Sergilenen oyun, halay gibi toplu gerçekleştirilecek bir oyun türü ise Ege bölgesi ferdi zeybek oynanan kesime kıyasla daha geniş bir alana ihtiyaç bulunmaktadır. Halay danslarında da arada solo performans sergileyen katılımcılar yer almaktadır. Halay ortasında veya önünde bu kişiler için yine bir mekân yaratımı söz konusudur. Ve yine bireysel dans eden kişi, izleyiciler ve diğer dans eden katılımcılar üzerinde mekânda büyüyerek etkileyici bir imaj bırakmak ister.

⁴ “**Sosyal Kolaylaştırma:** Sosyal kolaylaştırma kavramı, (*social facilitation*), grubun bireysel davranışlara performansı arttıracak yönde etki ettiğini ifade etmektedir. Bu olguya temel olan araştırmalar ilk deneysel sosyal psikologlara kadar uzanmaktadır (Örneğin Norman Triplett, 1898). Bisikletçilerin yalnızken ve diğerleri ile birlikte yarışırken farklı performans göstermeleri, endüstri işçilerinin grup halinde çalışırken verimliliklerinin yükselmesi gibi olgular sosyal kolaylaştırmaya dikkati çekmiştir. Sosyal psikolojide sosyal kolaylaştırma çerçevesinde yer alan araştırmalar başlangıçtan itibaren iki yönde gelişmiştir: İzleyici kitlenin (audience) etkileri ve birlikte çalışmanın (coaction) etkileri (BİLGİN N. , Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar Yaklaşımlar, 2003, s. 350-351).”

Katılımcılar bireysel bir oyun alanı yerine toplu icranın yapılabileceği fiziki olarak oldukça büyük bir oyun alanı oluşturulması için oyun öncesinden hazırlık yaparlar. Bu alanın oyun sırasında yetersiz olması durumunda dansçılar oyun halkasını izleyici bölümüne taşıyarak oyuncular için oyun yerinin genişletilmesi için ellerinden geleni yapmaktadırlar. Bu nokta da dansçıların dans mekânını genişletmeye yönelik davranış kalıpları başlı başına sosyolojik bir konu olarak ayrı bir mecrada incelenmelidir.

3.1.1.4. Askere Uğurlanma

Askerlik Anadolu'da bir başka erkek geçiş dönemi sosyal norm göstergesi olarak kabul görmektedir. Askerliğini tamamlamamış kişiye kız verilmez, denir. Hatta özellikle kırsal kesimde belli sağlık sorunlarından ötürü askere alınmayan kişiler bunun bilinmesini istemezler. Elbette ki bu algı, kentte ve özellikle de günümüzde değişime uğramaktadır. Vatani görevini tamamlayan bireyler askerliğini yapıp gelmelerinden dolayı, toplum arasında yeni bir sosyal kimlik sınıflandırması altına girmektedir. Hatta zorlayıcı bir askerlik dönemi geçiren bireyler bu durumu hayata hazırlayan bir aşama olarak, yaşadıkları zorlukları bir övgü kaynağı şeklinde kullanmaktadırlar. Toplum açısından taşıdığı hayati riskler nedeni ile genç erkeği askere göndermek zordur. Özellikle bir anne için, sözlü-nişanlı veya evli kadın için sevdiğini askere göndermek zordur. Fakat bu gereğin tamamlanması sonucu bir üst kimliğe erişileceğini düşünen toplum, bu geleneği kutlamak için büyük eğlenceler düzenlemektedir. Bu eğlencelerin genel adı 'askere uğurlama töreni', 'asker eğlenceleri' olarak isimlendirilmektedir. Asker eğlenceleri genellikle açık mekânda yapılmaktadır. Nerede kimin ne yapacağına dair kodlamalar bulunmaktadır. Askerlik çağı gelen erkekler ve askerden gelen erkekler, askere yeni gidecek olan arkadaşları için toplanırlar. Bu kişiler bireysellikten çıkıp, bir anda ortak bir kimliğe bürünmektedirler. Vatanseverlik duygusuyla alanda toplanmaktadırlar. Manisa'nın Selendi ilçesinde geleneksel asker uğurlama törenleri en az yüz asker adayının biraraya gelmesi ile büyük bir kutlama hâlinde açık alanda gerçekleştirilmektedir. Ağırlıklı geleneksel dansların icra edildiği bu danslı ortamda, asker adaylarının sırtına kırmızı bir örtü konarak, onların diğer katılımcılardan ayrılarak, sosyal sınıflandırma altında tanımlanması gerçekleştirilmektedir. Oyun bakımından

gençler ve katılımcılar arasında çok büyük bir icra farkı bulunmamaktadır. Ancak sosyal kimlik açısından, asker adaylarının yeni sosyal kimliklerinin vurgulanmasında geleneksel danstan çok, kostüm ve oyun yerinin kullanımı önemli rol almaktadır.

Kentsel ortamlarda bu eğlencelerin son oyun alanı garajlardır. Askerin uğurlandığı sırada alanda, bir anda daire oluşur, halaylar çekilmeye başlanır. Oyun yeri kendi kendine orada oluşagelmektedir. Bu ortamdaki duygu durumu burukluk ve sevinç karmaşası içinde, oyunlara yansımaktadır. Davul zurna ile halay çeken, oyunlar oynayan erkekler bir yanda; sevinç ve üzüntüyü içinde barındıran kadınlar bir yanda yer almaktadır. Evden çıkıp garaja gitme, arabalara doldurulan eş-dost ile gürültülü bir şekilde konvoy yapılarak gerçekleştirilir. Askere gidecek erkeğin omzuna bayrak koyulur, burada verilen mesaj asker adayının, ‘vatana kurban’ olmaya hazır olmasıdır. ‘Sosyal benlik’ kavramını tamamlamak isteyen genç erkek bu görevi bir an önce gerçekleştirmek ister. Türk toplumlarında askerlik olgusu yetişkinliğe ulaşmak için önemli bir aşamadır. Bu örnekte oyun yeri, oyunun oynanmasından çok bireyin geçirdiği aşamanın onaylanması anlamında göstergesel bir erginlik imajı yaratmaktadır. Tüm bu sosyal psikolojik etkiler, oyun yeri üzerinden oyun sergilenirken çevrede bulunanlara yansıtılır.

3.1.1.5. Ölüm

Ölüm; bir canlının hayatını, tam ve kesin olarak sona ermesi olgusudur. Eski medeniyetlerin birçoğunda ölümün gerçekleşmesinin ardından birtakım dansların gerçekleştirildiği bilinmektedir. “Tanrılar için yapılan ayinlerde, hasat ve bereket için yapılan şenlik ve törenlerde dans, değişmez, önemli bir gösteri çeşidi idi. Ayrıca eski Mısırlılar ölüm törenlerinde dramatik danslar yaparlardı (And, 1974, s. 58).”

Ljubica S. Jankovic; “Dancing for dead in Yugoslavia” (1968, s. 223-227) (Yugoslavyada Ölümler için dans) adlı 1968’de basılan yazısında Yugoslavya’daki ölümler için yapılan dansın güncel durumunu işlemiştir. Bosna Hersek’te cenazelerde bir Slav uygulaması olarak oynanan “Trizna” (Mourning dance) yas dansından bahsetmiştir. 2 ya da 3 adım sağa-1 adım sola giden genel ve basit oyun adının tersi olarak, 2 ya da 3 adım sola -1 adım sağa biçiminde, enstrüman eşiksiz, sadece sözlü ezgi ile (acapella) ölümler için uygulanan bir dans olduğunu belirtir. Erken Hristiyanlık izlerini taşıyan bu dansa ait 11-12. yüzyıla dayanan Rusça kaynaklar, Balkan ülkelerindeki yas danslarının yaygınlığını ve tarihi derinliğini belgelemektedir. Benzer biçimde, Romanya halk dansları konusunda uzman Anca Giurchescu (ing. Çev. Liz Mellish) (1972, s. 121-129); Romanya

cenaze törenlerinde, defin işleminin bir hafta ya da bir yıl sonrasında gerçekleştirilen hediye sunma geleneği sırasında dansların üç kez siyah mendilin el değiştirmesi gibi çeşitli ritüeller eşliğinde uygulandığına işaret etmektedir (Özbilgin & Kurt, 2015, s. 3-4).

Metin And'ın 'Oyun ve Bügü' adlı eserinde geçmiş dönemlerde Arap toplumlarında kadınların, ölenin arkasından el ele tutuşup raks ettikleri dile getirilmektedir. Yanı sıra 'Aşure Törenlerinde' ölen din adamları için dans edildiği kaynaklarda vurgulanmaktadır.

Bu ölüm dansında asıl amaç, ölmüş kişiyi onurlandırma, ona saygı borucunu ödemektir. Buradaki amaç ölenin ruhundan değil de ölü bedeninin yanına toplaşan başka ruhların, görüntülerin kötülüğünden korunmak içindir. Bu durumda dansla beraber türlü gürültüler de çıkarılır. Çoğu kez dansçılar, ölü bedeninin çevresinde bir daire yapıp dolaşmaları da bir büyümlü daire ile ya istenmeyen ruhların içeri girmesine engel olmak ya da ölümlün ruhunun halka dışına çıkmaması sağlanır (And, 1974, s. 88).

YouTube gibi pek çok sosyal medya hesabında da görüldüğü üzere, Afrika toplumlarında yas dansının bugün hâlâ yaygın bir şekilde devam ettiği görülmektedir. Törenlerde, ölen kişinin huzura ermesi için, etrafındaki yakınlarının onun adına mutlu oldukları duygusu hakimdir (2017). Dünyanın farklı yerlerinde, bu ve bunun gibi pek çok örneğe bugün hâlâ rastlamak mümkün.

Geçmişten bugüne Anadolu'da yaşayan Türk toplumları üzerine yapılan araştırmalarda çok sayıda farklı yas âdeti yer almaktadır. Çok kültürlü, karmaşık bir yapıya sahip olan bu toplumda, yas törenleri de tarih içerisinde ve kültürel olarak farklı gereklilikler içermektedir. Siyah giymek, ters giymek, başın örtünmesi veya açılması, vb. gibi pek çok gelenek bulunmaktadır. Toplumsal açıdan her biri kendi içerisinde, farklı anlamlar barındırmaktadır. Türk toplumunda yas törenlerinde dans olgusuna rastlamak pek mümkün değildir. Fakat ölen kişinin yakınlarının feryat figan ağlarken yaktığı türküler, özellikle Anadolu'nun doğu kesiminde yakılan ağıtlar, çekilen zılgıtlar ölüm üzerine müziğin daha yaygın olduğunu göstermektedir.

Türkiye'de yas dansları hakkında yaptığımız alan araştırmalarında günümüz cenaze törenlerinde dans edilmesi olayına rastlanmamıştır. Ölüm için dans etmeye yönelik elde edebildiğimiz veriler, yakın geçmişe yönelik sözlü tarih çalışması yoluyla Trabzon ili Tonya ilçesinde yapılan derlemeler sırasında belirlenebilmiştir. Tonya ilçesi ağır bedeller ödemiş bir coğrafyadır. Tonya dendiğine akla ilk gelen kan davası ve ölümdür. 21.yüzyıla kadar devam eden bu durum Doğu Karadeniz insanının hafızasından silemediği büyük acılar yaşatmıştır. Bu acıları ağıtlar ve figanlarla anlatamayan halk zaman zaman duygularını vücut diliyle, dansla ifade

etmiştir. 2014 yılında yaptığımız derleme çalışmasında yaşlıların anlatmalarına göre bazı cenazelerde horon edildiği tespit edilmiştir. Tonya'nın eski ismi Ağırköy, yeni ismi Büyük Mahalle olan bölgesinde yaşayan Lermioğulları ailesinden Abdullah Lermi'nin oğlunun yayla şenliğinde vurularak ölmesinden sonra yaşanmıştır (Özbilgin & Kurt, 2015, s. 5).

Bir başka bilgi olarak; 1 Ağustos 2014 tarihinde meydana gelen trafik kazası sonucu hayatını kaybeden, Mehmet Deniz SINAR için, 19 Ağustos 2014 tarihinde ailesi davul ve zurna eşlikli bir cenaze töreni düzenlemiştir. Türk toplum adetlerine farklı gelen bu tören, zaman zaman genç ve evlenmeden veya askere gidemeden hayatını yitirmiş kişiler için gerçekleştirilmektedir. Burada aile hiçbir zaman olmayacak düğünü kutlarcasına acılarını pekiştirmekte, feryat figan etmektedir (Tv, 2014).

Yanı sıra, Alevilerde ölünün başında nefesler çalınır, ölen kişinin güzelliğini ve arkada kalanların ona olan hislerini, hayranlığını anlatan, dünyanın fani, insanlığın geçici olduğuna dair öğütler veren Alevi nefesleri-deyişleri çalınır ölü uğurlanmaktadır.

Tahtacıların ölmüşlerine olan sevgi ve yakınlığı hayret verecek derecededir. Her fırsatta mezarlarına gidip orada yemekler yer, Hunlar, Göktürkler gibi içki içerler. Eröz mezarları üç yerinden öptüklerini (niyaz ettiklerini) gördüğünü ifade etmektedir. Hıdırellez şenlikleri tepelerdeki mezarlıklarda oluyor. Âdeta ölmüşleri ile birlikte yemek yiyor, içki içip eğleniyorlar. Ölüyü gömdükleri gün, mezarlıkta helva, zeytin, peynir yerler. Mezarın yanına bir testi su ve biraz yiyecek bırakırlar. Eski günlerde rakı bırakıldığına dair nakiller dinlediğini söyleyen Eröz, kırkıncı günü mezarlığa kadınların giderek temizleyip çay ve kahve içerek bazen de kurbanlar kestiklerini öne sürmektedir Eröz, bir Ramazan Bayramı'nda bulunduğu Denizli'de İbn Batuta'nın buna benzer şeyler yaşadığını ifade etmektedir. O günkü Denizli'de Denizli beyi, askeri, bütün esnaf teşkilâtı, medreseliler, hep birlikte mezarlığı ziyaret etmişler, kurbanlar kesilmiş fakirlere dağıtılmış. Sonra namazgâha dönülerek bayram namazının kılınmasına İbn Batuta tanık olmuştur (Talas, 2009, s. 66-67) Akt. (Özbilgin & Kurt, 2015, s. 5).

Anadolu toplumunda ölüyü bekletmek günah sayılmaktadır. Ve ölünün arkasından konuşulmaz, oynamak gülmek saygısızlık olarak gösterilmektedir. Genelde bu sebepten ötürü olacak ki ölen kişi için dans edilmesi yaygın bir gelenek değildir.

3.1.2. Dinsel Törenlerde Oyun Yerleri

Anadolu'da Müslümanlıkta Mevlevi (sema), Alevi(semah), Sünni ayinleri gibi dinsel ritüeller yer almaktadır. Aleviliğin bağlı ocakları Kuzey Anadolu'da Çepniler, Batı Anadolu'da Tahtacılar, Güney Doğu Anadolu-Doğu Anadolu'da Zaza ve Kızılbaşlar ve Orta Anadolu'da (Tokat, Çorum, Sivas, Amasya) ise Sıraçlar bulunmaktadır. Aleviler semah dönmektedir. Alevilikte 12 hizmet adını verdikleri bir

ritüel yer almaktadır. Bu ritüelde semah dönülmektedir. Cemevinde, cemi yöneten dedenin (bilge kişinin) liderliğinde, geç vakitlere kadar süren tören esnasında lokma denilen yiyeceklerin dağıtılıp yenmesi ve iç sorunların konuşulması, çözülmesi ile devam etmektedir. Ceme katılan kişilerin belli bir yaşın üstünde ve evli olması gerekmektedir. Gençler ve dede tarafından gelmesi yasaklanan düşkün ifadesi gören cemaat üyeleri de törende yer alamamaktadır. Son dönemde her bölgenin kendine ait cemevleri inşa edilmiştir. Büyük bir oda olan ritüel alanı dedenin posta başa, sazandarın yanına oturması ile konumlanmaktadır. Canlar ise karşı tarafta yer almaktadır. Alevilikte genellikle kadın ve erkek karışık konumlanmaktadır. Fakat Isparta’da bir cem töreninde aynı mekân içerisinde kadın ve erkeğin ayrı konumlandığı tespit edilmiştir. 12 hizmette semah son sırayı almaktadır. Semah sırası gelince 2,4 veya en fazla 8 kişi semaha kalkmaktadır. Bitiren grubun ardına bir yenisi kalkıp ibadetini yerine getirmektedir. Tüm ceme katılanlar sıra ile semahını yapmaktadır.

Her zaman semah dönmek için cem töreni olması gerekmektedir. Fakat bugün Tokat, Sivas gibi kesimlerde yayla şenliklerinde de ortada bulunan geniş ve düz alanda gösteri amaçlı ‘*Gönüller Semahı*’ gerçekleştirilmektedir.

Mevlevi ayinlerinde yapılan sema törenleri Fuat Yöndemli’nin ‘Mevlevilikte Sema Eğitimi’ adlı eserinde şöyle yer almaktadır: Sultan Veled zamanından beri Mevleviliğin ayin ve erkanından biri olarak kabul edilen sema ayinleri yurdumuz ve dışında bulunan bazı tekkelerde gerçekleştirilmektedir. Bilinen en eski beden terbiyesi metodu olarak betimlenen sema, fizik koordinasyonu kazandırmakta, ruhi bir manevi tedavi olduğu düşünülmektedir. Kendine has müziğiyle kulağa hitap ederken, sanatsal yönüyle göze de hitap eden bir dans olarak da belirtilmektedir (1997)⁵.

⁵ “Mevlevilikte Sema Eğitiminde bilinmesi gereken anahtar kelimeler şöyle verilmektedir;

Çark: Sol ayak.

Çark Atmak: Dönmek.

Çile: (Farsça ‘kırk’ demek olan ‘çhil’den) Kırk gün az yemek, az içmek, az uyumak ve ibadetle vakit geçirerek nefsi temizlemek. Mevlevi çilesi ise binbir gün hizmetle olur.

Dede: Binbir gün hizmetini bitirmiş, dervişlik payesine erişip dergahta hücre sahibi olmuş tarikat mensubu.

Dergâh: İçinde Şeyh ve dervişlerin bulunduğu yapı kompleksi.

Derviş: Tarikat mensubu. Dinlenmek, dinlendirmek: Işığın sönmesi, söndürülmesi.

Direk: Sema edilen kendi eksenini üzerinde döndüğü ve hiç bükmediği sol ayağı.

Semahane: Sema edilen yer.

Sema Meşki: Sema öğrenmek ve öğretmek.

Semazen: Sema eden.

Semâ'hane, Farsça sema edilen yer anlamına gelmektedir. Genelde dairesel olarak kurgulanmış bu mekânın bir kısmı ritüeli gerçekleştirecek semazenlere, bir bölümü ritüele eşlik edecek müzik gurubuna ve bir kısmı ise seyircilere ayrılmaktadır. Genellikle kubbesi olan bu tip dairesel mekanlar "Semahane" adıyla tanımlanmaktadır. Semahaneler, tekkelerin içerisinde, ayrı bir yapı olarak yer alır. Geniş bir salon olarak tanımlanabilecek bu mekâna "cümle kapısı"ndan girilir. Bu geniş mekânın tabanı genellikle ceviz tahtalarla döşenmiştir. Kabaca tanımlandığında, iç mekânda seyirciler için ayrılmış bölümün üstünde, merdivenle çıkılan önü parmaklıklı bölümde müzisyenler için oluşturulmuş "Mutrib-hâne" bulunmaktadır. Semahanenin içerisinde kadın erkek ayrı oturma alanları, mihrap ve minber bulunmaktadır.

Yapı içerisinde sema edilen yer, orta kubbenin altına konumlandırılmaktadır. Mihrabın hizasında semahanenin ortasına denk gelecek yere şeyh postu serilir. Şeyh postu ile semahane kapısı arasından geçen ve sema alanını iki eşit alana böldüğü farz edilen bir çizgi olduğu kabul edilmektedir. "Hatt-ı İstiva" denilen bu çizgi alemler arası geçişi temsil eder ve üzerine basılmaz.

Sema ayinlerinde kudüm çalgısının vuruşları, Tanrının evreni var oluş emrini temsil eder. Ney taksimi ise "İlâhi Nefesi" temsil eder. İlâhi nefes Allah'ın, önce cansız bedenini yarattığı insana üfleyerek, ruh vermesini temsil etmektedir. 7 bölümden oluşan sema ayinleri insanlığın olgunluğa erişme amacıyla çıktığı manevi bir yolculuğun aşamalarını temsil eder. Örneğin birinci bölüm, insanın manevi yolculuğunun başında "Yüce Yaratıcı"sının ve kendi kulluğunun farkına varmasını betimler. İkinci selam ise, insanın yaratılıştaki düzen ve ihtişamı görerek Allah'ın kudreti karşısındaki hayranlığının ifadesini betimler. Alemler arası bir gidiş geliş sistematığı içerisinde gerçekleşen sema törenlerinde, temel davranış kalıbı dönmektir. Çünkü dönmek var olmanın temel şartıdır.

Sema ayinlerinde inanç dansı olarak tanımlayabileceğimiz uygulamalarda bireyin bedensel devinimi ile bu dünyadan ayrılan, uzamsal bir farklılığa ulaştığı görülmektedir. Ayrıca "Hatt-ı İstiva" çizgisi gibi farklı düşünceleri ve seviyeleri temsil eden sanal düzenlemeler, yer-mekân ve uzam arasındaki karmaşık ilişkinin

Sikke: Mevlevî külahı. Boyu bir karış üç parmak olan, dövme keçeden yapılmış, iç içe geçmiş iki katlı bir külahtır. Rengi devetüyü veya koyu kahverengidir (Yöndemli, 1997, s. 59-61)."

gözlemlenmesi için ideal ortamlar oluşturmaktadır. (Gbib. Yüksel, 2019;Gölpınarlı, 2015; Medeniyetler İttifakı Enstitüsü, 2017)

Mevlevi ayinlerinde sema dönerken beden ve ruhun eğitilmesi, kendini bulması amaçlanmaktadır. Bu amaç için bahsedilen mekân ise kısıtlı bir yer olarak betimlenebilir. Fakat esas üzerinde durulması ve araştırılması gereken bir başka konu bu dansı gerçekleştirirken beden gerçekleştirdiği uzamsal boyutları ve dahası uhrevi mekânının boyutlarıdır. Tasavvuf ayinlerinde uygulanan sema ritüeli bireyin öteki dünya ile kurduğu iletişimini belirler. Sema dönülen alan, yapılan ritüel gereği fiziki konumundan ayrılarak oyun yerini anlamsal bakımdan genişleterek manevi dünyayı da kapsayan çok boyutlu mekân-uzam hâline dönüştürür. Bir noktada defalarca kez aynı dönüşü tekrarlayan beden yeri gözle görülürken, toplumsal yanı sıra bir kenara bu devrimde psikolojik etkilerden kaynaklı bir bakıma boyut değiştirdiği yerin esas yere olan etkileri nelerdir? Aynı yaklaşımla, Sünnilerde ise tarikatlara ait zikirler bulunmaktadır. Halka hâlinde mekânda sıra sıra konumlanmış olan bireyler ve ortada bırakılan yere oturan bireyin yönetiminde, zikri gerçekleştirirken kendilerinden geçerek yaptıkları hareketteki süreklilik hali salınımı kendi içerisinde farklı bir boyuta taşımaktadır. Zikir sırasında bireylerin bedenlerinin oyun alanından uzaklaşarak, başka bir boyutta anlam bulması sosyal ve psikolojik açıdan meditatif yönü ile bireyin güncel yaşamındaki sıkıntılarından uzaklaşmasına yardımcı olur. Fiziki alanı terk etmek ile elde edilen iç huzur, bir rahatlama sağlar.

3.1.3. Şenliklerde/Bayramlarda Oyun Yerleri

Şenliklerin insanlığın ilk gününden beri toplum için çok önemli bir uygulama alanı olmuştur. Belli bir takvime bağlı olan ve takvime bağlı olmadan yapılan şenlikler olarak iki başlık altında ele alınabilir. Şenliklerin içinde düzen ve düzensizlik, kutsal ve din dışı çatışmalar görülmektedir. Tören niteliğinde uygulanan şenlikler zamanla, oluşum amaçlarından farklılaşarak alan ve mekân değişimleri nedeni ile günümüzde daha çok eğlence ve sanat aktiviteleri hâline dönüştüğü görülmektedir. Ancak, kökeni çok eskilere dayanan şenliklerin sosyal psikolojik görevi gizil kalıp olarak güncel şenliklerin içinde izlerini korumaktadırlar.

Anadolu kültüründe dinsel amaçlı kutlanan Ramazan ve Kurban Bayramı'nın dışında milli olarak kutladığımız bayramlar da şenliklere örnek gösterilebilir. Abdurrahim KARADEMİR'in anlatımı ile; Aydın Karpuzlu ilçesinin Yörük köylerinden Tekeler köyünde Kurban Bayramı'nın ilk üç gününde şenlikler gerçekleştirilmektedir. Son gün gemi kaldırma oyunu ile tamamlanmaktadır. Tüm köy halkının katılımı ile köyün seyirlik oyunları güncellenerek sergilenmekte ve zeybek oyunları oynanmaktadır. Bu etkinlik, mekânsal olarak köyün her tarafında gerçekleştirilmektedir. Köyün kayalık yüksek tepesinden geçmiş dönemlerde ateş yakılarak aydınlatılan, bu gün ise ışıklandırmanın kullanıldığı geniş köy meydanına doğru inerken; hem zeybek oyunları hem de seyirlik oyunları sergilenmektedir. Gençlerin kapı kapı dolaşp her haneden yardım toplaması üzerine, toplanan para ile her sene olduğu gibi Milas'tan gelen 7-8 kişilik davul, zurna, çalgı takımı ile üç gün etkinliklerinin gerçekleştirilmesini sağlamaktadırlar. Uygulama esnasında oyun yerinin düzenini sağlayacak kişiler görev almaktadır. Mekân kullanımı bu gelenekte önemlidir. Toplu gerçekleştirilen ve tiyatral içerik taşıyan seyirlik oyunları için tasarlanmış alana seyircilerin dâhil olması ve alanın daraltılması oyuncular tarafından hoş karşılanmamaktadır. Burada amaç gelenek haline gelmiş bayram eğlencesini gerçekleştirmektir. Hep birlikte hareket etme söz konusudur. Bireysel performanslarda en etkileyici izlenimi bırakmak için oyuncular ellerinden geleni yaparak, beğeni duygularını tatmin etmeye çalışırlar. Eğlenceler sırasında, aynı mekânda bir araya gelen köylüler arasında sosyalleşme söz konusudur.

Bayramlar ve şenlikler toplumun bir araya gelerek görüşüp, aile eş-dost ile hasret giderdikleri, çevredeki köy, kasaba ve ilçelerde uzak illerde yaşadıkları yakınları ile bir araya geldikleri, bir amaç doğrultusunda buluşup o amaca hizmet eden eğlence, kutlama ve törenleri gerçekleştirdikleri özel günlerdir. Nevruz gibi baharın gelişini kutladığımız bayramlar, Hıdırellez şenlikleri, yayla şenlikleri gibi pek çok kutlama düzenlenmekte, bu düzenli gerçekleştirilen törenlerde geleneksel oyunların oynanması önemli pratiklerdir. Bu özel günlerde oynanan oyunların mekân belirlemesi nasıl yapılmaktadır ve oyunu nasıl etkiler örneklerle incelenmiştir:

Bursa'da köydeki genç kızlar toplanmaktadırlar. En güzel yöresel kıyafetlerini giyen ve buğday başaklarının toplandığı harman yerine giderek çalıp eşlik ettikleri

bakırlarla oyunlarını sergileyen genç kızlar her bayram harman adı verilen geleneklerini yerine getirmektedirler. Mekânda seyirciler konumlarını uzak bir sınırdan almaktadır. Genellikle köyün delikanlılarından oluşan bu izleyici kitlesi merak içerisinde oyunlarını sergileyen genç kızların oyun mekânına belli belirsiz dahil olmaktadır. Buradaki sosyal algı bireyin beğenilme kaygısıyla kendini göstermektedir. Buğday başaklarının toplanması üzerine kendilerine harman yerinde bir oyun yeri yaratan kızlar belki de gözden uzak ve oyunlarını rahat sergileyebilecekleri bir ortam seçmektedirler.

Yanı sıra buna benzer bir bayram geleneği de tezin 2. bölümünde anlatılmış olan ‘salıncak’ âdetidir. Orada da yine genç kızlar ve erkek anneleri köyün belli bir bölümüne giderek orada oyunlar oynamaktadırlar. Sosyal açıdan erkeklere karşı mekân hem gizli tutulmakta hem de genç kızlar yine burada kendi hünerlerini mekânla bütünleştirerek oyunlarını sergilemektedirler. Beğendirme ve beğenilme isteği söz konusudur. Önemli olan; hava koşulları, zemin değil de mekânda bulunan katılımcıların birbirleri ile olan etkileşimidir.

Kaynak kişi Osman YARDIM ile yapılan görüşmeye göre; Karadeniz bölgesinde bulunan yayla şenliklerinde ise hasat sonrası yaz aylarında havanın da ısınması ile birlikte hayvanların otlaklarını meralara çıkarmak amaçlı yaylaya göç gerçekleşmektedir. Geçmiş dönemlerde, Hıdırnebi, Tonyalılar, Ören, Kaya Başı, Kadirga, Sultan Murat, Lişer denilen farklı yayla şenlikleri geleneği öncelikle bir grup yaşıyanın yaylaya çıkıp hazırlıkları tamamlaması ile başlar. Ardından hayvanlarla ve oyunlarla göç yapılmaktadır. Elbette ki her yayla şenliğinin çevre köylerde yaşayan halkına göre bir tarihi vardır ve bu gelenek geçmişten bugüne devam edegelmektedir. Örneğin Akçaabat ilçesinde ‘Orak Yedisi’ diye adlandırılan bu tarih her sene temmuz ayında gerçekleşmektedir. Şenliğin gerçekleşeceği yaylaya yakın köylerde olan köylüler kemeçleri ve yöredeki müzisyenleri ile sabahın erken saatlerinde dans ederek yaylaya her taraftan yenlik horonu ile giriş yapmaya başlarlar. O geniş yayla alanına gelen köylülerin geç saatlere kadar birlikte dans etmeleri gelenekte yer almaktadır. Yaylaya gelirken harman yeri denilen düzlük ve sulak alanlarda mola verip dinlenmekte ve oyunlarını sergilemektedirler. Genelde arazi çok engebeli olmasına rağmen Karadeniz toplumları adımlarını mekâna sığacak biçimde dengeleyerek orada bir arada hareket etmenin ve oyunun ritmine kendini kaptırarak eğlenmenin tadına varmaktadırlar.

Yaylaya çıktıklarında ise, mekânın genişliği (yine harman yeri ve düzlük alan olan bu mekân) kalabalık insan gruplarının bir arada horon tepilmesine olanak sağlamaktadır. Sosyal bir birlikteliğin ve toplum içerisinde bir gurubun birbirine, geleneklerine, eğlenmeye bağlılığı gözle görülür bir biçimde sergilenmektedir. Günümüzde oyun mekânı yaylaya kurulan sahne ile değişiklik göstermektedir. Sahnede şenliğe davet edilen müzisyenler ve dansçılar halkı coştururken, sahne önünde veya çevresinde kalan halk onlara eşlik ederek eğlenmekte sembolik olarak geleneklerini devam ettirmektedirler (2019).

Diğer bir eğlence unsuru ise; özellikle Anadolu'da erkeklerin kendi aralarında gerçekleştirdikleri müzikli sohbet geleneklerinden Barana (Balıkesir-Dursunbey-Manisa), Erfene (Balıkesir), Gezek (Bursa), Sıra Gecesi (Anadolu'nun pek çok yerinde görülmektedir), Kürsü Başı (Elazığ), Yaren (Çankırı) gibi erkek eğlenceleri gelenekleridir. Genelde hasatın bitmesine denk gelen eylül ayından, yeniden başlayacağı nisan sonuna kadar haftanın belli günleri gerçekleştirilmektedir. Gece başlayıp sabaha kadar süren bu sohbet geleneğine, sözde kayıtlı olan köyün gençleri bu gelenek içerisinde hem sosyal yönden hem de kültürel yönden kendilerini geliştirmektedir. Toplum içerisinde nasıl hareket etmeleri gerektiğini veya kusurlarını öğrenirken, sosyal benliklerini oluşturmakta; sosyokültürel düzeylerini arttıracak, oyunlar ve müziklerle yörenin kültürünü de iyice pekiştirmektedirler. Evlerde, odalarda gerçekleştirilen bu gelenek geçmişte sıra sıra herkesin evinde yapılırken, bugün kasabada belirlenen belirli salonda da gerçekleştirilmektedir. Örneğin son zamanlarda Elazığ'da kale içerisinde gerçekleştirilen kürsü başı geleneği için ortadaki derin masanın altında mangal yakılıyor ve üst kısmı örtülüyor, mekânda yaratılan bu koşulda amaç ayakların ısınması olarak belirtilmektedir. Oyun için ise mekânın büyüklüğünün sınırlı olması nedeni ile koşullara uygun şekilde oyuncu sayısının kısıtlanmasına sebebiyet vermektedir. Gerek halay gerekse kaşıklı oyunlar mekânın büyüklüğüne göre hareketlerimizi belirlediğimiz yapıdadır. Amaç oyun ve müzik icrasını öğrenmek ve geleneği geçmişten bugüne getiren ve geleceğe taşıyacak olan kişilerle sosyal aktarım yoluyla pekiştirmektir. Paylaşımın amacı toplumun geçmişi ile bugünü arasında bağlantı ihtiyacı duyduğu aidiyet duygusundan kaynaklandığı düşünülmektedir.

Anadolu'nun hemen her yerinde baharın gelişi ile birlikte gerçekleştirilen Hıdırellez şenlikleri ve kutlamaları bulunmaktadır. İzmir ili Konak ilçesi kent ortamında, Tepecik Tenekeli Mahallesi'nde renkli ve kalabalık bir şekilde gerçekleştirilen Hıdırellez kutlamaları, kendi içerisinde tam bir şölen alanı oluşturmaktadır. Mahalleli tarafından düzenlenen sokaklar, mahalle yaşayanlarının özellikle kadınların giydikleri kostümler, makyajları, saçları gibi pek çok yan etken tüm mahalleyi bir oyun mekânına dönüştürerek günlük hayatta olduğu halinden farklı bir boyuta taşımaktadır. Farklı noktalarda kurulan müzik, kutlamalar esnasında her yerden duyulabilecek yükseklikte ve neredeyse her adımda farklı müzikle eğlenen gruplar halinde sokaklarda yer almaktadır. Müzik ve dans gecenin baş rollerini üstlenen ana etkinlikler olarak görülür. Ek olarak ateşten atlama, yeme içme gibi unsurlar da mekâna katkıda bulunmaktadır. Yapılan araştırmalarda mahalleli arasındaki mekânda yer alan bu etkileşimi toplum içerisinde kendini gösterme, en güzel dans eden beraberinde en iyi iç ritme sahip olduğunu kanıtlayan ve en abartılı-süslü giyinen kimlikleri gibi özellikleri gün yüzüne çıkarma isteğini bastırmak olarak açıklanabilmektedir. Romanlar için, genelde toplumdan dışlanan sosyo-kültürel yapılaşmalarını bugün vesilesi ile gururla deklere ederek baskın yerel gruplarla kültürel ve toplumsal yaklaşımın oluşmasını sağlamaktadır. Hem mekânın hem mekân içerisinde yaşayanların gündelik kimlikleri, kutlamalarla birlikte değişen atmosfere uyum sağlamak ve hem Roman hem de Roman olmayan bireylerin bir etnik kimliği öykünerek bir arada olma çabaları sosyolojik olarak dikkat çekmektedir.

Şenlik adı altında yer alan kutlamalar gelenek içerisinde iç içe geçmiş yapıda araştırmalara konu olmaktadır. Bu algı tüm dünya genelinde karşılaşılan bir bilgi niteliği taşımaktadır. Etnokoreolojist Daniella Stavelova 16 ve 18 yüzyıllar arasında halk festivallerinin içerisinde yer alan danslı uygulamalara geniş yer verdiği çalışmasında festivalleri elit kesim ve halk festivalleri olarak sınıflandırmış, kent ve kırsal toplumundaki fonksiyonlarına değinerek ikonografik açıdan örneklemelerle kırsal toplumların danslı şenliklerini detaylı bir şekilde açıklamıştır. Ritüel kökenli şenlikleri bir takvim altında değerlendiren Daniella, karnavallar başlığı altında birçok örnekle Avrupa'da dans yeri uygulamaları hakkında bilgilendirici açıklamalar yapmıştır (Stavelova, 2008, s. 81-91).

İslam dünyasında bir erkek çocuğunun sünnet olması şenlik vesilesidir ve bu vesileyle armağanlar verilir, bir bakıma kızların evlenmesi gibi. Nitekim, her ikisine de düğün denilir. Bir şehzadenin sünneti onun için bir erişirme törenidir, haremde kadınlarla birlikte yaşarken Anadolu'da bir ile vali olarak gönderilir, babasının ölümüne kadar orada kalır ya tahta geçer ya da kementle boğulur. Bir başka deyişle, İslam anlayışına göre evlenme düğünü gelin içindir, damat için değil; bu yoldan onun kadınlığa erişmesi için çektiği acıyı ve gözyaşlarını dindirmeye yöneltir. Damadın düğünü ise erkekliğe geçişte sünnet töreni ile olur. Çoğu kez evlenme için yapılan şenlik sünnet töreniyle birleşir. Kimi zaman da şenlikler bir başka vesileyle çoğunlukla Kurban Bayramı ya da Peygamber'in doğumuyla kutlanan mevlidle bir araya gelir (And, 2012, s. 137).

Şenlikler ve kutlamaların gerçekleştirildiği mekânlar esasen içerisinde pek çok amaç barındırmaktadır. Güzel bir haberin bir arada paylaşılması, sosyal-politik ilişkilerin vurgulanması, kişiler arası gösteriş, rekabet, paylaşım ve eğlencenin simgesi olarak vurgulanabilir. Geçiş dönemleri âdetlerinde gerçekleştirilen dans pratikleri, törenlerde, dinsel ritüellerde veya bayramlarda fark etmeksizin bir araya gelen bireylerin toplu aktarımını ve etkileşimini oyun yerinin katkısı ile 'şenlik' ruhuna dönüştürmektedir.

3.2. Sanatsal Gösterilerde Oyun Yeri ve Dans İlişkisi

Bu bölümde ele alınacak oyun yeri hakkındaki mekânsal açıklamalar, 'Türk halk oyunları sahneleme sunumları oyun yerleri' başlığı altında verilmiştir. Bu başlık altında, yukarıda sözü geçen mekânlarda performansı gerçekleştirecek olan birey ve bireylerin mekânla mekân içerisinde birbirleri ile ve kendilerini izleyenlerle olan iletişimlerinin etkileri ele alınacaktır.

İletişim, mesajın bir araçla, karşı tarafa iletilmesi olgusudur. Dans olgusu da sosyal iletişimin en etkili dallarından biri olarak nitelendirilmektedir. Bu noktada hedef; iletişimde beden kullanımının sosyal psikolojik etkilerine değinmek gerekmektedir. Tezin bu bölümünde Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü mezunu ve öğrencisi bireylerle yapılan karşılıklı görüşmeler ve onların deneyimleri sonucu paylaştıkları yorumlamalar ele alınarak genel bir kanıya varılması hedeflenmektedir.

3.2.1. Dansçı-Oyun Yeri İlişkisi

Gelenek içerisinde olagelen törenler ve bu törenlerde gerçekleşen dans pratiklerinin yanı sıra gösteri amaçlı düzenlenen dans sunuları bulunmaktadır. Bu tür etkinliklerde genellikle profesyonel olma yolunda kendini adayan ve profesyonel adı verilen sanatçılar, dansçılar yer almaktadır. Ege Üniversitesi Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü öğrencileri ile yapılan görüşmelerde genel olarak, oyun yerinin sınırları ‘bulduğum sahne’ cevabı ile açıklanmaktadır. Bireyler bu cevap değerlerinde merkez olarak kendilerini görmektedirler. Bedenin bulunduğu merkez nokta sahnenin sınırları içinde yer alan oyun yeri sınırlarını çizmektedir. Bu sahnenin sınırları sorulduğunda, ‘dans edilecek salonun kapısından girdikten sonra sınırlandırılmış mekânın içindeki yer’, ‘adımların gerçekleştirebileceği zemin’, ‘kulisten girdikten sonra perde ve sahne önü ile sınırları çizilen alan’ gibi tanımlamalar yapılmaktadır. Bu noktada yer çekiminin önemi ve Türk Halk Oyunlarında hareket algısının buna çok da ters düşmeyen yapısı göz önünde bulundurulmaktadır. Dansın hareketli yapısında, tavandan sahne tabanına denk düşen; duvarda bir oyunu sergilemek mümkün olmamaktadır. Zemin ile iletişimin kesildiği yüksek sıçrama adımları, omuza çıkılarak oynanan oyunlar gibi yer ile etkileşimin kesildiği oyunlar dışında aksi bir performans gerçekleştirilmesine çok sık rastlanmamaktadır. Bu sebepten ötürü oyuncuların sahne sınırı algıları zemin odaklı kelimelerle aktarılmaktadır.

Belli bir sahne olmaması, örneğin sokak performansı gibi oyun mekânları için ise seyircinin izin verdiği, dansçının çizdiği sınırlar oyun yeri olarak tanımlanmaktadır. Mekânın ve değişik mekânların birey üzerindeki etkisi farklı örneklerle önceki bölümde yer almaktadır. Sosyal psikolojide yer alan ‘mekânsal kabuklar’, bireyin mekân değişikliğinde yaşadığı ve hissettiği duyguların ve bu duyguları kontrol etme yetisinin mekândan mekâna farklılaştığının ifadesi olarak verilmektedir.

Moles'in geliştirdiği tipoloji vücut, doğrudan jest alanı, oda ya da görsel alan, apartman dairesi, mahalle ya da semt, kent, bölge ve geniş dünya tabakalarından oluşmaktadır. Bu tabakalardan her biri çeşitli ölçütlere göre birbirinden farklılaşmaktadır. Örneğin her kabukta insanın mekâna hakimiyeti ve bilişsel kontrol düzeyi, özgürlük ya da sosyal kontrolün gücü, insanlar arası etkileşimin dokusu farklı bir anlam taşımaktadır (Bilgin N. , 2003, s. 235).

Dansçı, haz anında kendini dansa kaptırıp esirik bir boyuta geçse bile, hareketlerini gerçekleştirdiği mekânı önemser. Dans mekân içerisinde ve bu etkileşimle bedende vücut bulmaktadır. Bu durum dans edilen mekânın değişmesinin dansçı üzerinde farklı etkiler yarattığı sonucunu ortaya çıkartmaktadır. Mekânsal kabuklar çerçevesinde değişen atmosfere bağlı kontrol mekânizması da farklılık göstermektedir.

Sanatçı bireyler büyük ve isim yapmış sahnelerde dans etmekten haz almaktadırlar. Elbette ki bunun sebebi sadece sahnenin fonksiyonel olarak kullanışlı, ses, ışık ve dekor gibi alanlarda imkanları geniş, kulislerin işlevsel ve seyirci bölümünün rahat ve etkileyici olması değildir. Aynı zamanda içerisinde bulundukları prodüksiyonun büyüklüğü, bireylere alanlarında başarılı olabildiklerinin güvenini vermektedir. Toplum içerisinde bireyin, başarı güdüsü isteğini destekler bir his olarak düşünülmektedir. Çevresi tarafından takdir gören, beğenilen biri olmanın cevabını yaptığı işle veren kişi bunu sahne aldığı mekânla doğru orantılı kılmaktadır. Performans sanatlarında sanatçı için mekânın önemi sadece üzerinde sanatı gerçekleştireceği zemin olarak değil, çatısı altında isminin geçeceği bir etiket olarak da görülmektedir. Oyuncunun mekân içerisinde yer aldığı gösteri, bu gösteride birlikte dans ettiği kişiler ve hitap ettiği kişiler de mekânla doğru orantılı olarak değişiklik göstermektedir. Bu yaklaşıma destek olarak ‘En heyecanlandığınız ve beğendiğiniz oyun yeri neresidir?’ sorusuna konservatuvar öğrencileri genellikle büyük sahnelerin isimlerini vermektedirler. Tam tersi soru olarak ‘en huzursuz ve isteksiz olduğunuz oyun yeri’ sorusuna ise genellikle sahnesi küçük, danslarını prova ve eserde yer alan şekilde gerçekleştiremedikleri, kulis ve ortam koşulları açısından yetersiz oyun yerlerinde sahne aldıkları performansları anlatarak cevaplamışlardır.

Mekân sadece duvarlardan ibaret değildir. İçinde var olan teknik donanım ve imkanlar mekânı tamamlayıcı özelliğe sahiptirler. Dekor, ışık, müzik, kostüm mekânın destekleyici unsurları olarak gösterinin gerçekleştiği mekânı görsel olarak bir üst boyuta taşıyan yardımcı unsurlardır. Hatta yardımcı demek yerine her birinin birbiri ile olan tamamlayıcı bağı dans olayının gerçekleşmesinde vazgeçilemeyecek düzeyde kuvvetlidir. Biri olmadan, bir diğeri düşünülemez gibi bağımlı bir durum söz konusu olmamakla birlikte, birbirini güçlendirdikleri doğrudur. Türk halk oyunlarında müziğin mekândaki duyumu, dansçı ve izleyiciler üzerindeki etkisi, performansın mekân

içerisindeki sunumuna yansımaktadır. Mekândaki müzikal yeterlilik, ses sistemleri, sahne ve seyirci üzerinde müziğin duyumu ayrı ayrı etki yaratmaktadır.

Müzik kullanımı, dans tiyatrosu ve hareket tiyatrosunu birbirinden ayırma ve aralarındaki farkı belirlemek açısından oldukça önemlidir. Günümüzde fiziksel tiyatro gruplarının birçoğu müziği de bir hareket olarak algılamakta ve çalışmalarında müzik faktörünü bir partner olarak değil yardımcı öge olarak değerlendirmektedirler (Coşkun, 2008, s. 55).

Özellikle teatral anlatımlı danslarda müzikle desteklenen koreografiler anlatılması hedeflenen konuyu çok daha etkili bir şekilde seyirciye vermektedir. Oyun yerinde, duygu ve düşüncelerin konu ile ilgili temanın üzerinde yoğunlaşan bir kitle oluşturur. Aynı şekilde, dekor ve ışık kullanımı da mekânda sergilenen oyunun bireyler üzerindeki etkisini farklı şekillerde hissetmelerine sebep olacak derecede etkilemektedir. Bu noktada sosyal psikolojide ‘eşyanın etki alanı’ diye adlandırılan kavram, konuyu desteklemektedir. Sahne tasarısı yapılmış ve yerleştirilmiş dekor gösteride yer alan dansçıları ve izleyicileri psikolojik açıdan bir üst boyuta taşımaktadır. Büyük prodüksiyonların kişiler üzerindeki etkisinin iz bırakır şekilde olması dansçı gücünün yüksek olmasının yanı sıra, müzik, ışık, dekor, kostüm, makyaj gibi önemi büyük bütünleyici parçaların mümkün olabilecek en yüksek standartlara uygun kalitede tasarlanmış ve üretilmiş olması ile doğru orantılıdır.

Algı alanımızda yer alan eşyaların yakın çevreleri üzerinde ‘psikolojik hâle etkisi’ni ifade etmektedir. Reklam ve pazarlama alanında eşyalara ilişkin psikolojik incelemeler, her eşyanın potansiyel olarak, psikolojik etkide bulunduğunu, anlamlandırdığı ve temel ögesi olduğu bir alana sahip olduğunu ortaya koymaktadır (Bilgin N. , 2003, s. 110).

Dansçılar provalarda gerçekleştirdikleri performansla, sahne aldıkları mekânda gerçekleştirdikleri performansı birbirinden ayrı tutmaktadır. Kostümlü genel provayı da daha önceki çalışma provalarına göre bir üst basamakta göstermektedirler. Bu açıklamalarda yapılan bireyin kendi benliğini göstereceği an onun için en önemli noktaya işaret etmektedir. Beğenilme duygusu ile dolup taşan birey eğer kendinden emin ise, heyecanı gerekli dozda içinde barındırmakta ve onu toplum önüne çıktığında mekânın olanaklarından yararlanarak en yüksek performansı ile sergilemektedir. Bir önceki çalışmalar kendini tamamlaması, eksiklerini görmesi ve kapatması amaçlı gerçekleştirildiğinden hiçbir zaman sahne alacağı mekânda hissedecekleri ile aynı duygular olmamaktadır. Fakat dansçılar genel olarak prova-çalışma salonunda en

heyecanlandıkları anı müziğin tam bitmiş hâliyle ilk defa yaptıkları prova olduğunu belirtmektedirler. Bu noktada bireyin kendini tamamlama duygusu ön plana çıkmaktadır. Eksik olan olgunun tamamlanması ile bedenin gerçekleştirdiği devinimin gösterisi aldığı hazla yüksek bir performans sergilemektedir. İşte bu tamamlanma duygusu, gösteri mekânında kuliste heyecanla bekleyen oyuncunun üzerindeki kostümle, sahneden gelen müziğin, ışığın ve dekorun birbirini tamamlayan gücüyle sahneye ayak bastığı an doruğa çıkmaktadır.

3.2.2. Dansçının Diğer Dansçılarla Olan İlişkisi

Dansçının diğer dansçılarla olan ilişkisi, dans mekânı içerisinde ortaya çıkmaktadır. Oyuncular yapacakları gösterim için uzun süre birlikte çalışmalar yürütmektedirler. Solo ve kordo rol aldıkları performanslarda bedenlerin profesyonellik bakımından birbirine uyumlu biçimde, aynı duygudaşlıkla hazır bulunması gerekir. Bireysel ve karşılıklı duygular, solo ve kordo dansçıların birbirlerine yaklaşımı, çalışma şekilleri ve performans anı kişilerde farklı etkiler yaratmaktadır. Bu ikili arasında yine ben ve öteki ya da solo ve kordo diye ayrıştırılan, ‘sosyal kimlik’ belirteci ile, toplum içerisinde bir sınıflandırma söz konusudur. Doğal olarak, oyun yerinde solo performansı gerçekleştirecek olan kişide ortaya çıkan bir ‘güç’ söz konusudur.

Güç(power), en basit anlamında, bir şey yapma kapasitesidir. Güç kavramı kişiler arası ilişkiler bağlamında ele alındığında, bir kişinin bir diğeri üstündeki (A’nın B üstündeki) gücü şeklinde ifade edilmekte ve bu da örneğin A kişinin B kişisinden, istediği bir şeyi, daha somutçası A’nın talebi olmadığından yapmayacağı bir şeyi yaptırma kapasitesi olarak tanımlanmaktadır. Bu kapasite etkileyen bireyin kişisel özelliklerinden, bulunduğu konumdan veya diğerlerinin ona ilişkin algılarından kaynaklanabilir. Güç kaynağına göre, uzmanlık gücü, enformasyon gücü, ödül veya ceza gücü, meşru güç, özdeşlik veya model olma gücü, karizmatik güç, vb. söz konusu olabilir (Bilgin N. , 2003, s. 138).

Gerçekleştirilen veya henüz gerçekleştirilmemiş gösteri nitelikli Türk halk oyunları sunumları bağlamında solo performansla seçilmiş olamamanın kordo dansçılar üzerinde negatif bir etkisi bulunmaktadır. Kabiliyete dayalı sanatsal etkinliklerde her zaman bir sınıflandırma ve seçme seçilme söz konusudur. Bu tercihle birini bir üst basamağa çıkarma, sahneleme çalışmalarında çok sık görülen bir uygulamadır. Yetkin dansçıların seçimi, genellikle yapılacak çalışmanın yönetmeni ve yardımcıları tarafından bilirkişi konumunda gerçekleştirilmektedir. Solo oyuncuda, haz alarak dans

etmenin etkileyici özelliğini kullanarak çevresindeki kişileri kendine hayran bırakmak isteği, yükselişe geçmektedir. Her performansında en iyi olduğu izlenimini kesinleştirmek ister. Performansı gerçekleştirecek kişi sergileyebileceği en yüksek performansı, gösteri anına saklamaktadır. Solo dansçı bu hevesle oyun mekânını benimser ve en iyi şekilde kullanır.

Dansçılar arasında sahnenin ön ve yüksek bölümlerinde kendini gösterebilme çabası, bireyler arası üstünlük çekişmesinin göstergesidir. Solo dansçı olarak dans edebilmek veya kordo olarak solist dansçı ile sahne almak, dansçılar arasındaki ‘sosyal etki alanı’ nı gün yüzüne çıkarmaktadır. “...bir grup içinde, normlar her zaman katı değildir, bireyler belli bir özgürlük payına sahiptir ve grup içi ilişkilerde birbirlerini etkilerler. Her bireyin bir etki potansiyeli vardır (Bilgin N. , 2003, s. 344).”

Kordo olarak sahnelemede yer alan dansçı, bir arada hareket ederek, sahnelemelere ve patenlere uyum sağlayarak akış içerisinde bütünlüğü aksatmayacak şekilde devinimini gerçekleştirmek zorundadır. Aksi bir durum, müziğe uygun olsun ya da olmasın, o anda yaratılacak sahne dışı hareket, giriş-çıkış, paten planlanmış olan gösterinin seyrinde ve bıraktığı izlenimde aksaklık yaratabilmektedir. Bu sebepten ötürü kordo dansçılar akışa uygun bir arada hareket etmenin gereği ile diğer dansçılarla iletişime geçerek danslarını eksiksiz bir şekilde yerine getirerek performansını gerçekleştirmek istemektedirler.

Kordo dansçının sahne üzerindeki konumu onların dansa ilgi ve bağlılığının düzeyini değiştirebilir. Kimi zaman sahnenin arka bölümünde yer alan bir dansçının görevini ‘marke’ (bir koreografide dansçıların çalışma esnasında bazı adım ve hareketleri gelişigüzel, üstünkörü yapması durumu) şeklinde yapmasına sebep olmaktadır. Önünde yer alan dansçılardan dolayı, kendi performansının görünmeyeceğini düşünen ‘unprofessional’ diye tabir edebileceğimiz acemi düşünceye sahip bireyler, yaptıkları gösterinin niteliğinde kendilerine tanımlanan göreve yakışmayacak bir tutum sergileyebilmektedirler. Bu durum kendi içinde değerlendirildiğinde belki de kordo içerisinde ve geride yer almanın bireysel bir başkaldırısı olarak yorumlanabilir. Yanı sıra, bir dansçının, bir diğerinin önüne geçerek onu perdelemesi (bir koreografide, bir dansçının, adım ve hareketleri yaparken diğer dansçının önüne geçerek izleyici ile arasındaki etkileşimini kesme durumu) bireysel

kimliğini öne çıkarma niyetli gerçekleştirilebilmektedir. Ancak, gösteri esnasında gerçekleşen sahne kaçması, kostüm düşmesi, yaralanma, kaza gibi beklenmedik bir durumda da diğer dansçılar tarafından durumu kurtarmak için gerçekleştirilen perdelemeler grup içerisindeki bağları güçlendirerek, tek yürek olmak güdüsü ile ortaya çıkan bir yardımlaşma gücü olarak yansıtılabilir. Oyuncuların birbirleri ile ilişkisinin mekân içerisindeki çeşitlenmelerinden bahsetmek için, oyun yerinin kullanımı ve dansçının konumu temel unsur olarak ele alınmalıdır. Oyun yerinin arkasında olmak, oyun yerinde göze görünecek yerde olmak gibi kaygı ve istekler bireyler arası sosyal psikolojik ilişkilerin analiz edilebilmesi için mekânsal değerlendirmenin ne denli belirleyici önemde olduğunu göstermektedir.

3.2.3. Dansçının Seyirci ile Olan İlişkisi

Gösteri nitelikli gerçekleştirilen sahne çalışmalarında, seyirci faktörü en önemli ana etkenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Seyirci, dansçıyı ayakta tutan, heyecan duygusunu içinde alevlendiren motive edici kitlesel bir unsurdur. Seyirci dansçıya oyun yerindeki varlığını, naralar, nidalar ve yükselen alkışları ile hissettirmektedir. Bu sebeple dansçılar, oyun yeri sınırlarını kulisi ve seyirci bölümünü de dahil ederek tanımlamalar yapmaktadırlar. Dansçının oyun yerinde seyirci ile olan ilişkisi, sahneye çıkma heyecanının verdiği duygu ile kuliste başlar. Bu tür gösterimlerde seyircinin ön kabul ile dansçıyı beklediği görülür. Dansçının amacı ise 'kendini sunma' eğilimidir.

Bireyin diğerleri tarafından kendi benlik kavramına uygun ve çoğu kez de olumlu bir şekilde algılanma eğilimini ifade eden kendini sunma ya da benlik sunumu (self-presentation) kavramı, bireyin diğerleri önündeki davranışlarını kontrol etme ve görünümünü ayarlama çabalarını kapsamaktadır. Bu çabalar, hem bireyin kendini sunma amaçlarına ve hem de muhataplarının özelliklerine göre farklılaşmaktadır (Bilgin N. , 2003, s. 196).

Dansçı beğenilmek ister, gösteri anında alabileceği en güzel geri dönüt ise alkıştır. Yanı sıra oyun yerine adımını attığı anda göz göze geldiği seyirciden aldığı olumlu etkileşimle performansın etkisi artar. Eğer seyirci kitlesi ilgisiz, hoş karşılamayan bakış ve hareketler sergiliyorsa dansçı ve seyirci arasında oyun yerinde oluşan negatif etkileşim, onu olumsuz yönde etkilemektedir. Bu kez beğenilmeme duygusu ile performansının gücü düşüşe uğramaktadır. Yakın çevresi, ailesi, eşi dostu

veya arkadaş grubu seyirci kitlesi içerisinde yer alan dansçıların ise yakınlık psikolojisi ile kimi zaman heyecanı artarken kimi zaman da kendini motive ederek rahatlamasına yardımcı olmaktadır.

Kalabalık kitlelere hitap ediyor olmak dansçı üzerinde yine başarılı bir projenin içerisinde yer aldığı duygusunu güdülemektedir. Zaman zaman seyirci ile yakın etkileşim kurmak (yan yana dans etmek, seyirciler arasında gezinmek) hem dansçıyı hem de seyirciyi heyecanlandırmaktadır. Kişiler arası sosyal mesafe⁶nin artması ile bireylerde meydana gelen uyarılma ve beraberinde gelen etkileşim kişiden kişiye değişiklik gösterebilir. Bir eserde en önden izleyen seyirci ile en arkadan veya görüş açısı iyi olmayan bir konumdan izleyen seyircinin oyun ve oyuncu ile etkileşimi farklı duygu ve tepkimeler yaratmaktadır. Bu etkileşim, iki taraf için de geçerlidir. Oyuncu görebildiği seyirci ile görsel kontak etkileşimini sağlarken, geride kalan izleyicilerle olan etkileşimini mekân içerisindeki alkış, ısıklık, tezahürat gibi duyuşal ifadelerle hissetmektedir.

Alkış, verilen tepkilerin ölçümlemesinde bir araç, estetik yargının destekleyici ve genellikle olumlu algılanan bir sonucudur. Böylelikle sahneden seyirciye giden ve ortak bir paylaşımda buluşulan seyirci-sanatçı görevdeşliği ile, seyirciden sahneye giden duygudaşlığı interaktif iletişim kurulmasına katkıda bulunmuş olur. Bu etkileşimli iletişim tüm ön yargıları ortadan kaldıracak güçtedir (Aşkar, 2017, s.291).

Yanı sıra gösterime katılan yüksek mevki sahibi kişilere karşı sergilenen performans her zaman kusursuz olması beklenen bir temsil olarak, ayrı bir duygu durumu yaratmaktadır. Defalarca sunduğu bir dans performansı öncesinde, önemli bir kişinin seyirci olarak bulunacağı bilgisi dansçının o günkü performansını etkilemektedir. Bu noktada yine hem kurum hem yönetmen hem de dansçılar takdir görmek, beğenilmek isteği ile performanslarını en üst düzeyde gerçekleştirmeye özen göstermektedirler. Bu durum oyun yerinde, diğer durumlardan farklı bir gerilim yaratabilmektedir.

⁶ “**Sosyal Mesafe:** Hall’in tipolojisinde üçüncü tabakayı belirleyen bu mesafe (social distance), yaklaşık olarak 1.25 m. İle 3.70 m. Arası mesafeyi belirtir. Bu mesafenin bireyin ilişki ve etkinliklerine hakimiyetinin sınırlarıyla çakıştığı söylenebilir. Bu alan kişisel olmayan ilişkilere, nezaket ilişkilerine ve iş ilişkilerine ayrılmıştır. Hall diğer mesafeleri olduğu gibi, sosyal mesafeyi de ‘yakın’ ve ‘uzak’ kısım olmak üzere kendi içinde ikiye ayırır (BİLGİN N. , Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar Yaklaşımlar, 2003, s. 352).”

Ek olarak seyircilerin kendi arasında kurdukları iletişim ve etkileşimi göz ardı etmemek gerekir. Alkış alkışı beraberinde getirmektedir. Rahatsız ve dikkatsiz bir izleyici kitlesi çevredeki bireylerin de gösteriye olan odak alanını kaydırmakta, dolaylı yolla dansçıya olumsuz koşullarda etki edebilmektedir. Bu bağlamda, sonuç olarak bireyin dansla, dansçının dansçı ile dansçının seyirci ile ve seyircinin seyirci ile olan ilişkisi oyun yerindeki dans olgusunun çıktılarına direkt etkileyerek her seferinde farklı yoğunlukta duygu düzeyi taşıyan yeni bir sunumun oluşmasını sağlamaktadır.

Sonuç ve Öneriler

İnsan, akıl yürütme ve düşünme yeteneğini kullanarak zihni ve benliği aracılığıyla toplumun diğer üyeleri ile iletişim kuran sosyal bir varlıktır. Birey özgür seçimleri sonucunda *uzlaşma* (negotiation) ve *yorumlama* (interpretation) yoluyla diğer bireylerle iletişime geçerek *toplumsal eylemin kolektif kurallarını oluşturur*. Toplumsal kurallar üyeleri tarafından kabul edilip onanarak içselleştirilmiş davranış kalıplarıdır. Bu bakış açısından insan eylemini 'toplumsal eylem' olarak gören Weber, insanı; düşünebilme yetisine sahip olan, toplumsal yaşamda başkalarının düşüncelerini ve tepkilerini hesaba katarak hareket eden kültürel bir varlık olarak tanımlamaktadır. Bu bağlamda bir dans eyleminin altında yatan anlamın çözümlenmesi için semboller aracılığıyla dans ortamında görülen makro ve mikro ölçekli etkileşimler, benlik ve toplum arasında kurulan sosyal bağlar ve her defasında başka uyaranlar nedeniyle süregelen toplumsal değişimlere odaklanmak gerekmektedir.

Dans alanında, yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar sosyal teorilerinin geleneksel dans kavramını yeterli bir şekilde ele alan bir yaklaşım geliştiremediği görülür. Geleneksel dans ortamında, toplumsal sistemin dayattığı norm ve değerleri olağan bir biçimde içselleştiren bireylerin, dans geleneği içerisinde görevler üstlenerek, sadece toplumsal kuralları uygulayan bir aktör oldukları düşünülmüştür. Dans eden bireyin kendi benliği, kurumlarla iletişimi, ideolojilerin etkisi, kültürel davranış kalıpları vb. kavramları uygularken seçtiği eylem şekilleri ve değişen bilinç düzeyinin biçimlerini içeren çok yönlü özelliklerin incelemeye değer olduğu konusu yakın geçmişe kadar pek önemsenmemiştir.

Günümüzde sosyal bilimler alanında geleneksel, modern ve postmodern toplumların analizine yönelik çok yönlü çalışmalar etnokoreoloji alanının da sınırlarını genişletmiştir. Özellikle yapısalcı görüşler doğrultusunda pozitivist yaklaşımlar ve yorumlamacı yaklaşımlar arasında fenomenoloji, etnometodoloji vb. gibi sistematik düşünce biçimleri, dans alanının bir düşünce temeline oturmasını sağlamıştır. Dans kavramlarının niceliksel ve niteliksel açıdan taşıdığı sosyal değerlerin anlaşılmasını kolaylaştıracak ayrıntılı yorumlar ortaya çıkmıştır.

Bedenin maddesel varlığı ve nesnel edim sürecini tanımlanmak üzerine yapılan araştırmalarda, uzay, uzam, mekân, alan, yer gibi kavramların sosyal boyutuyla tanımlanması ve kavramların ontolojik özelliklerinin öznelde yarattığı algılar, bu tezin temel çalışma konusunu oluşturmuştur. Oyun yerinin zaman ve mekân kavramları üzerinden tanımlanması, büyük bir karmaşık sistem olan dans olgusunun anlaşılmasında, önemli bir rol üstlenmektedir. Geleneksel toplumlarda sosyal düzenlerin yarattığı karışıklığın çözülmesi için önemli bir araç olan dans olgusu, oyun yeri kavramı üzerinden ele alındığında toplumsal düzenin anlaşılmasına büyük katkı sağlayacaktır. Bu düşünceden hareketle geleneksel dans sanatında sistematik bir inceleme yaparak bu konu ile kavramlara yönelik tanımlamalar yapılması hedeflenmiştir.

İnsanoğlunun var olduğu andan itibaren, yaşamını aidiyet duygusuyla sürdürebileceği güvenli ve sağlıklı bir yer arayışı içerisinde olduğu bilinmektedir. Geçmişte ve hâlâ devam eden ülkeler arası siyasal, sosyal, kültürel problemlerin geneli, toprak parçasının sahiplenilmesi ve bu vatan üzerindeki kültürel değerlerin alanla bağıntılı aidiyet durumu ile doğrudan ilintilidir. Bir bedenin hayat bulması ve uygun şartlar altında yaşamını sürdürebilmesi için öncelikli olan, ihtiyaçlarını karşılayacak ve çevre şartlarına uygun bir mekân üretmek gerekir. Mekânın üretimi, bireyin ve beraberinde birlikte yaşadığı toplumun sosyal ve ekolojik koşullarına uygun çözümler üretmesini gerektirir. Tarih öncesi dönemlerde mağaralarda ve doğada yaşamını şekillendiren ilkseller, yarattıkları koşulları zaman içerisinde geliştirerek, doğal ortamlarından çok farklı ortamlara uyum sağlamışlardır. Tarih, arkeoloji... gibi bilim dallarının katkı ve araştırmaları ile geçmiş döneme ait mekânsal gelişim sürecine ait bilgiler, yer ve mekânların kültüre bağlı değişim ve dönüşüm evrelerini detaylı bir

şekilde açıklamaktadır. Bu çalışmalarda mekânların oluşma sebepleri ve kullanımının, zaman içerisinde insanlar üzerinde ekonomik, kültürel ve sosyal psikolojik açıdan etkin bir rol oynadığı görülmektedir.

Bu çalışmada, uzay; içinde yer alan boşluk, alan; (yüz ölçümü geniş açık yer), yer; (bir eşyanın veya kimsenin kapladığı alan, saha, mekân), mekân; (insani, toplumsal, varoluşsal düzenlenmiş dolu alan) olarak tanımlanmıştır. İlk bakışta iç içe geçmiş bu kavramlar toplum ve beden bakımından değerlendirildiğinde farklı yaklaşımlarla kendini başka boyutlara taşımaktadır. Ancak her tanımlamada en başta ‘birey’ önem arz etmektedir. Bireyin dünya üzerinde konumlanması uzay ve boşluğu içerisinde olması her tanımlamada temel alınmıştır. Bireyin yaşadığı bölgenin sınırları yaşam alanını belirler. Bulunduğu alanda ihtiyaçlarını karşılamak üzere kendi için yarattığı mekânlar ve bu mekânlar arasında gerçekleşen devinimler bireyin yaşam alanını oluşturur.

İnsanoğlu fizyolojik ve psikolojik ihtiyaçlara sahiptir. En temel ihtiyaçlardan yeme, içme, barınma gereksinimi ilk olarak mekân üretimini ortaya çıkaran olgulardır. Sonrasında sosyal ve kültürel ihtiyaçları doyurmak ve karşılamak için bu mekânlara ilave anlamlar yüklenmiştir. Bu tezin ana dayanağı olan ‘Dans için mekân neresidir?’ sorusu temel önerme olarak ortaya atılmıştır. Toplumsal ve kültürel bir olgu olması sebebi ile insan eli değmemiş doğal yerler ‘açık alan oyun yeri’ olarak tanımlanmıştır. Belli amaçlar doğrultusunda insanlar tarafından üretilmiş yapılar ise ‘oyun mekânı’ olarak adlandırılmıştır. Bu tezin temel konusu, dans edilen alanın sosyolojik boyutunun tanımlanmasına yöneliktir. Mekân ve yer terimlerinin genelde eş anlamlı kullanıldığı ve esas amacımızın dans edilen alanın varlık ve kullanım koşullarının sebeplerinin araştırılması olduğu düşüncesi ile her iki kavramı da kapsayan ‘oyun yeri’ teriminin kullanılması uygun görülmüştür.

Tezin ikinci bölümünde, Türk halk oyunlarında kullanılan oyun yerleri sınıflandırılarak, örneklerle açıklanmaktadır. İlk olarak kültür içerisinde hangi mekânların, hangi koşullarda kullanıldığı araştırılmıştır. Sahneleme sunumları bağlamında kullanılan mekânlar ele alınarak kullanım alanları aktarılmıştır. Bu tanımlamaların ve örneklerin ışığı altında oyun yerini oluşturan sebepler toplum olgusuna bağlı olarak incelenmiştir.

Son bölümde, ‘İnsan mekânını neye istinaden üretmektedir?’, ‘Özne ve alan arasındaki sosyal psikolojik boyut hangi şart ve koşullarla oluşmaktadır?’, ‘Bu koşulların değişip güncellenmesini sağlayan etmenler nelerdir?’ sorularına cevap aranmıştır. Dans olgusunun toplum içerisindeki sosyal ve psikolojik konumu pek çok açıdan ele alınmaktadır. Bireysel ve toplumsal doyum, toplum içerisinde, yaşamda ve sahneleme sunumları bağlamında gerçekleştirilen gösterilerde pek çok farklı sebeple ortaya çıkmaktadır. İnsan yaşamı boyunca süregelen geçiş dönemlerinde, öncelikle sevincini, mutluluğunu göstermek amaçlı dans etmektedir. Şenlikler ve bayramlarda yapılan kutlamalarda aynı şekilde incelemelerle sonuçlanmaktadır. Dinsel ritüellerde manevi bir duygu ile beden, araştırmasının yapıldığı esas mekândan çok uzak olan başka bir dünyaya ruhunu sağaltmaktadır. Bu noktada psikolojik ve manevi hissiyatlarla bireyin oyun mekânının boyutları fiziki gerçekliğin ötesine taşmaktadır. Gösteri amaçlı gerçekleştirilen çalışmalarda mekânın sınırlarını belirleyen etkenler ve bu etkenlerin oyuncu üzerindeki izleniminin dansa etkisi belirtilmektedir.

Bütün bu aktarımlar sonucunda beden kendini sunmak ve beğenilmek ister. Birey, diğer bireyler önünde ve hatta uhrevi etkenler karşısında iyi olduğunu kanıtlamak ister. Bu noktada benlik kavramı önem arz etmektedir. Kişinin kendini nasıl tanımladığı, etrafındakiler ile olan ilişkisi ve buna dayalı olarak kişilerle mesafesi oyun yerini belirlemektedir. Oyun içerisinde göstereceği performansa etki edecek etkenler yine sosyal çevresi ile doğrudan ilintilidir. Aldığı etkileşimler sonucu birey dansını en yüksek standartlara çıkarabileceği gibi aksi etkileşimlerde psikolojik bakımdan çöküş yaşayarak olumsuz bir şekilde sonuçlandırabilmektedir. İnsanoğlu farklı olmak isterken diğer yönden çekingendir. Hem en iyi olduğunu kanıtlamak istemekte, hem de ezilmemek ve lekelenmemek adına risk almaktan korkmaktadır. Bu gerilim içerisinde kendine güvenen, coşkuyla hazla gerektiği miktarda risk alan ve fizyolojik ve psikolojik olarak toplum içerisindeki farkını ortaya koyan dansçılar, gerek toplumsal yaşamda gerekse sahne sanatlarında mekânın sınırlarını en etkili kavrayan kişilerdir. Tüm bu etkenlerin yanında beden psikolojik bakımdan serbest kalması sonucu, dans eden birey, devinimini rahatça sergileyerek duygularını görsel olarak dışa yansıtmaktadır. Tüm bu kişisel ve toplumsal durum ve koşulların insan üzerinde yarattığı algılar, bireyin sınırlarını ve kendi ile diğerleri arasında olan mesafeyi belirlemektedir. Türk kültürü

içerisinde yer alan Türk halk oyunlarının oyun yeri mekânlarının belirlenmesinde de sosyal ve psikolojik etkenlerin yarattığı etkileşim açıkça görülmektedir.

Halk dansları bağlamında sosyolojik ve psikolojik odaklı mekân seçiminde Türk halk oyunlarında çok çeşitli dans ortamları görülmektedir. İleriki aşamalarda her bir dans ortamı, özellikleri ile ele alarak, tek tek üzerinde araştırma yapılması gerektiği düşünülmektedir. ‘Dans esnasında mekân sadece sosyal ve kültürel bakımdan insan gözünün gördüğü kadar mıdır?’ ‘Yoksa bu alanın manevi boyutu ile ilintili olarak psikolojik bakımdan birey kendine boşlukta başka bir yer bulmakta mıdır?’ ve buna benzer sorular hâlâ çözüm bekleyen önemli araştırma konularıdır.

Sosyolojide yakın dönem önemli düşünce adamlarından olan Bourdieu’ya göre, toplumsal davranışların gerçekleştiği yer *alandır*. Oyuncuların oyuna dâhil olması için o oyunun oynanmaya değer bulunması ve oyundan elde edilebilecekleri bazı çıkarılara (*illusio*) sahip olmaları gerekir. Oyuna dâhil olan birey artık alanın değerlerini sorgulanmadan *alanın* kurallarını (*doxa*) kabul etmiş ve benimsemiştir (Gbib. Bourdieu, 2006). Bourdieu’nün yaklaşımında; her oyuncunun oyunda kullanılmak üzere elinde bazı kozları vardır. Bunlar maddi kaynaklardan oluşan *ekonomik*, eğitim yoluyla edinilen *kültürel*, ilişkiler sistematığı içerisinde edinilen *toplumsal sermayeler*dir. Bourdieu’nün yaklaşımını, etnokoreoloji alanına evirdiğimizde; sosyolojik anlamda mücadelenin sürdüğü *alan* (oyun yeri), bireylerin ellerinde bulundurdıkları *sermaye*, (ekonomik düzey-sosyal statü-toplumsal bilgi-beceri), oyunun kuralları (*doxa*) (dansın kuralları-türleri-geleneği) ve oyunun sonunda elde edeceklerine inandıkları çıkarılar (*illusio*) (sosyal statü-beğenilme) terimleri ile karşılanabilir.

Geleneksel dansta davranış kalıpları, bireylerin ortak yatkınlıkları ölçüsünde, karşılaşılan durumlar sonucunda oluşmuştur. Belirli bir sembolik anlamlar sistematığı içerisinde ortaya çıkan ritmik hareket kalıpları dans olarak nitelendirilmektedir. Belli kuralları ve eğilimleri olan dansın icra edildiği yatkınlıklar bütünü ise ‘*oyun yeri*’dir. *Dans ve oyun yeri* etkileşimli, dönüşümlü ve iki yönlü bir ilişki içindedir. Oyun yerinin eğilimi dansı yapılandırmaya yönelirken dans ise oyun yerine ait algıyı yapılandırma eğilimindedir.

Kısaca oyun yeri; insanlar, mekânlar ve pratiklerden oluşan yaşam düzeni içerisindeki bütünleşik bir hayat tarzında, dansın kendine yönelik ve toplumu bağıntılı

kılan özelliklerini bir bütün içerisinde bir tercihler dizisi halinde gerçekleştiği alanlardır. Oyun yerinde icra edilen geleneksel danslar, yüksek bilinçlilik gerektirmeyen bir bilme biçimi içerir. Çok da planlı olmayan bir niyet ile mesaj dolu yönelimi, dans eden bireyin açıkça ifade etmese de geçmiş ve geleceği şu anda bir arada yaşatma çabası olduğu görülmektedir. Toplumsal yapıların oluşması ve sürdürülmesinde dans ve oyun yeri olguları sosyal düzene ışık tutabilecek niteliktedir. Ancak konu çok karmaşık bir yapı içeren çözümlenmesi çok zor sarmal bir ilişkiye sahiptir. Dans geleneğinin doğrudan alan, mekân, uzamla ilişkili olan sosyal gerçeklik konumu “oyun yeri” kavramının bir tez çalışması olarak ele alınarak incelenmesinin sosyal bilimler alanında ne denli gerekli olduğunu kanıtlar niteliktedir.

Kaynaklar Dizini

- Acar, B. (2011, 06 01). Pina Bausch ve Efsanesi. *Uzun Hikaye Öykü İnceleme Eleştiri*: <http://www.uzunhikaye.org/içerik/pina-bausch-ve-efsanesi-1510> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 21.01.2012.
- Adam, Ö. (2017, 07 28). Enteresan Cenaze Törenleri: *YouTube*. <http://www.youtube.com/watch?v=4xv09MjBoPo> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 27.04.2019.
- Akarsu, B. (2017). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Aksoy, O. A. (2014, 07 2). Performans Sanatında Beden Mekân İlişkisi. *Artful Living*: www.artfulliving.com.tr/sanat/performans-sanatinda-beden-mekân-iliskisi-i-1133 adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 09.01.2019.
- Akt. ŞAVRAN, T. G. (2016). *Sosyolojiye Giriş* (Sayı. 2551). (Ed. N. SUĞUR) Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Web Ofset Yayınları.
- And, M. (1974). *Oyun ve Bügü*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- And, M. (2002). *Oyun ve Bügü- Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- And, M. (2012). *16. Yı da İstanbul Kent- Saray- Günlük Yaşam* (Sayı. 3245). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Arın, S. (2007). *Suha Arın Belgesellerinde İnsan Mekân İlişkisi*. İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Sinema Ve Televizyon Anabilim Dalı.
- Aşkar, F. (2017). *Dansta Serbest Yazılar*. Ankara: Gece Kitaplığı. (Ed. Nihal CÖMERT)
- Aşkar, F. (2011). Sanatsal İletişim Modeli Sahne (Performans) Sanatları Üzerine Bir İnceleme. *Akademik Bakış Dergisi Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E-Dergi*, İktisat ve Girişimcilik Üniversitesi Türk Dünyası Kırgız-Türk Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Sayı. 25), Temmuz- Ağustos. Celabat, Kırgızistan. <http://www.akademikbakis.org> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 05.05.2019.
- Balaban, Ö. C. (2012, 05). *Mekân- Dans Hibritleşmesi Çağdaş Dans Üzerinden Beden-Mekân Birlikteliği Bölüm 1*. inplod: <http://www.inplod.com/post/mekân-dans-hibritlesmesi/26958/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 09.01.2019.

- Baltaş, Z., & Baltaş, A. (2001). *Bedenin Dili*. İstanbul: Remzi Kİtapevi.
- Bilgin, E. N. (2008). *Sosyal Psikoloji* (Sayı. 145). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları Edebiyat Fakültesi.
- Bilgin, N. (1993). *Çeşitli Sosyo-Kültürel Gruplarda Eşya Sistemleri ve İnsan- Eşya İlişkileri* (Sayı. 28). İzmir: Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Bilgin, N. (2003). *Sosyal Psikoloji Sözlüğü Kavramlar Yaklaşımlar*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Bilgin, N. (2012). Gizem Gönen tarafından 08.02.2012 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır. İzmir.
- Bkz: Hobsbawn, E. (2006). *Gelenğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Bkz. And, M. (1969). *Geleneksel Türk Tiyatrosu*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Bkz. Mallı, P. (25.08.2016). *Geb-be Hamile Danışmanlık Hizmeti*. Geb- be: <http://www.geb-be.com/dogumdansi-dan/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 17.02.2019.
- Bordieu, P. (2006). *Sanatın Kuralları: Yazınsal Alanın Oluşumu ve Yapısı*. (Çev. Sevil, N. Kamil). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Browne, K. (1998). *An Introduction to Sociology*. Cambridge: Cambridge: Polity Press.
- Coser, L. A., Buford, R., & Patricia, A. S. (1983). *Introduction to Sociology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich Inc.
- Coşkun, E. (2008). *Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı ve DV8 Grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Adana.
- Çakı, F. (2011, Nisan- Eylül). Türk Sosyolojisinde Yeni Arayışlar: Beden Sosyolojisi Üzerine İlk Kitap Denemeleri. *Yalova Sosyal Bilimler Dergisi* , 2, s. 185.
- Çalışkan, N., & Karadağ, E. (12.12.2005). Dramada Beden Dili. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi, Cilt6* (Sayı2), s. 25.
- Çetindoğan, M. Ö. (Ocak 2009). Kırsal Mitten Kentsel Ritüele Geçiş ve Beden Mekân İlişkisinin 1990 Sonrası Türk Oyun Yazarlığına Yansıması. *Tiyatro Araştırmaları Dergisi* , 27, s. 138.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk Halk Oyunları* (Sayı. 148). Ankara: Türkiye İş Bankası

Kültür Yayınları Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Eren, H. (1988). *Türkçe Sözlük I A-J* (Sayı. 549). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.

Ertürk, Y. D. (2006). Bedenin İki Yansıması: Bedenle İletişim, İletişimle Beden. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi* , 24 (1), s. 110.

Gazimihal, M. R. (1975). *Türk Vurmalı Çalgıları*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Giddens, A. (2008). *Sociology*. İstanbul: Kırmızı Yayınları.

Giurchescu, A. (1972). Functionalitatea dansurilor funebre in conceptia populara. *Folklor Literar* 3, ss.121-129.

Giurchescu, A. (2017). Anca Giurchescu ve Etnokoreoloji. Ed. M. Ö. Özbilgin, B. O. Kurtişoğlu. *Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Yayınları* , 15.

Göldere, S. (2002). *Martha Graham ve Modern Dansta Alan, Zaman,Yapı, Form İlişkisi Dans Daima*. Ankara: Favori Yayınları.

Gölpınarlı, A. (2015). *Mevlevi Âdab ve Erkânı*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Günsur, Z. (09-11.2002). Post Modern Dansta Beden ve Mekân Kullanımı. *Sanat Dünyamız*, 85, s. 176.

Gür, Ş. Ö. (1996). *Mekân Örgütlenmesi*. Trabzon: Gür Yayıncılık.

Hançerlioğlu, O. (1975). *Felsefe Sözlüğü, Geliştirilmiş Üçüncü Basım*. İstanbul: Remzi.

Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü 9. Baskı*. İstanbul: Yapı Endüstri-Merkezi.

Hasol, D. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi.

Hisarlıgil, B. B. (Aralık 2008). Martin Heidegger'de “Mekân” Düşüncesi:Hermeneutik-Fenemolojik Bir Yaklaşım. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 1 (25), s. 30.

İmamoğlu, A. V. (1995). Ruh Beden İlişkisi. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* , 12. Sayı, s. 347.

Jankovic, L. S. (1968). *Dancing for the Dead in Yugoslavia Author(s)*. Folk Music Journal Vol. 1 No. 4: <http://www.jstor.org/stable/4521792> adresinden elde

- edildi. Erişim Tarihi: 17.12.2013.
- Karademir, A. (2012). Gizem Gönen tarafından 01.02.2012 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır. İzmir.
- Karademir, A. (2019). Gizem Gönen tarafından 20.01.2019 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır. İzmir.
- Kılıç, S. (Haziran, 2009). Uzam mı? Uzay mı? Peki mekân ne? *Cogito*, Sayı:59, s. 51.
- Koksal, H. (n.d.). Güneydoğu İllerimizde Kirvelik Geleneği. turkoloji.cu.edu.tr/CUKUROVA/sempozyum/semp_2/koksal.pdf adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 24.03.2019.
- Kornblum, W., Smith, C. D. (2008). *Sociology in a Changing World*. Thomson Wadsworth.
- Kurgen, O. (2012). Gizem Gönen tarafından 01.02.2012, tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır. İzmir.
- Küçük, N. (2018, 07 26). *Tiyatro sahnelerinin ve oditoryumlarının çeşitleri nelerdir?* Çeviri Gazetesi: www.cevirigazetesi.org/tyatro-sahnelerinin-ve-oditoryumlarının-cesitleri-nelerdir/ adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 18.02.2019.
- Küçükerman, . (1996). *Kendi Mekânın Arayışı İçinde Türk Evi*. İstanbul: Türkiye Turing Ve Otomobil Kurumu Yayınları.
- Lefebvre, H. (1999). *The Production Of Space (Mekânları Tüketmek)*. (Çev. R. G. gdl) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TC. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Medeniyetler İttifakı Enstitüsü (2017). *Mevlevi Mukabelesi*, <http://medit.fsm.edu.tr/Medeniyetler-Ittifaki-Enstitusu-Sema-Mevlevi-Mukabelesi> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 30.03.2019.
- Nutku, . (1980). *Sahne Bilgisi*. Ankara. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- rnek, S. V. (1971). *100 Soruda İlkelerde Din, By, Sanat, Efsane*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- rnek, S. V. (1995). *Türk Halk Bilimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları: 1629 Türkiye Hava Kurumu Basımevi.
- rnek, S. V. (2000). *Türk Halk Bilimi 2*. Baskı. Ankara: TC Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Özbek, D. A. (2008, 01). Beden Etkileşimli Mekân Tasarımı. *The Turkish Online Journal of Design, Art and Cominication- TOJDAC* Cilt: 8 Sayı: 1, www.tojdac.org/tojdac/VOLUME8-ISSUE1_files/tojdac_v08i1113.pdf adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 09.01.2019
- Özbilgin, M. Ö. (2010). Davul Çaldırma Tradition In Akçaalan Village, Gediz Country, Kütahya: An Example For The Teaching And Learning Process of Traditional Dances In The Rural Area. *The Second Symposium Of ICTM Study Group Music And Dance In Southeastern Europe*. İzmir.
- Özbilgin, M. Ö. (2018). *Türk Halk Oyunları Tarihi Basılmamış Ders Notları*. İzmir.
- Özbilgin, M. Ö., & Kurt, Y. (2015). Yas Dansları. Ed. T. Tazıcı, *1. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi E- Bildiriler Kitabı*. Diyarbakır: Müzik Eğitimi Yayınları.
- Özdiğer, F. (2012). Gizem Gönen tarafından 01.02.2012, tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır. İzmir.
- Özkalp, E. (2007). *Sosyolojiye Giriş*. Bursa: Ekin Yayınları.
- Parlak, Y. (2010). *Antik Tiyatro Sahne Unsurlarının, Günümüz Tiyatro Sahnesine Uyarlanışına Yönelik Bir Sentez Çalışması*. Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Erzurum.
- Schick, I. C. (2002). *Batının Cinsel Kılıfı Başkılıkçı Söylemde Cinsellik ve Mekânsallık*. Ed. S. Kılıç, G. Sarı. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Sis, S. (2019). Gizem Gönen tarafından 23.01.2019 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır. Kırkağaç/Manisa.
- Soygür, H. (1999). *Sanat ve 'Delilik'*. Klinik Psikiyatri (Sayı. 2, ss. 124-133).
- Stavelova, D. (2008). *The Culture of Folk Festivities: The Mystery of Dance*. Ed. R. Andrea, & A. Rousova. Dances and Festivities on the 16th- 18th Centuries (ss. 81-91). Prague: Narodni Galerie v Praze.
- Şenel, S. E. (1994). *Hareket Notasyonu Halk Oyunları Yazımı*. İzmir: Levent Müzikeyi Yayınları.
- Talas, M. (2009). *Mehmet Eröz'de Ölüm Adetleri Üzerine Bir Araştırma(A Research On Traditions Of Death In Mehmet Eröz)*. Zeitschrift für die Welt der Türken- Journal of World of Turks. German: ZfWT (Cilt.1, Sayı.2, ss. 66-67).
- Taşçıoğlu, M. (2013). *Bir Görsel İletişim Platformu Olarak MEKÂN*. İstanbul: YEM

Yayın.

- Temel, S. (05-06, 2016). *Tiyatro Mimarisinin Tiyatro Anlayışıyla Birlikte Gelişimi*. Akademir Bakış Dergisi Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler E- Dergisi , 55, s. 534.
- Terzioğlu, E. A. (2000). *'Türk Folkloru İçinde' Halk Oyunları Oynayanların Psiko-Sosyal Özellikleri ve Oyunların Şahsiyet Gelişimine Etkisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Tunalı, İ. (2005). *Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük . (2006, 09 26). *T.C. Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu*. TDK Güncel Türkçe Sözlük:
<http://www.tdksozluk.com/s/estetik/> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 05.02.2012.
- Tv, S. (19.08.2014). Davullu Zurnalı Cenaze. *YouTube*.
<http://www.youtube.com/watch?v=H1fzTUAJrE> adresinden elde edildi. Erişim Tarihi: 27.04.2019.
- Yardım, O. (2019). Gizem Gönen tarafından 25.03.2019 tarihinde Karadeniz Bölgesi Yayla Şenlikleri hakkında yapılan görüşmeden alınmıştır. Trabzon.
- Yıldırım, N. (2013). *Constantinapolis Hipodromu*. Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji, Konya.
- Yöndemli, F. (1997). *Mevlevilikte Sema Eğitimi* (Sayı. 138). Ed. S. Boybeyi, Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Yüksel, H. (2019). *Mevlevi Ayinleri*. Gizem Gönen tarafından 01.04.2019 tarihinde yapılan görüşmeden alınmıştır.

EKLER

Ek-1. Görüşme Soruları

Ad – Soyad:

1. Oyun yeri, alanı, mekânı, dansın gerçekleştirildiği yer denince aklınıza gelenler nelerdir? Sınırları var mıdır? Nasıl çizilir?
2. Sahne olduğu takdirde; dans alanı sınırları sizce nelerdir?
3. Sahne yoksa sokakta bir festival kortejinde veya bir alanda dans ederken dans alanı sınırları sizce nerelerdir ve seyirciyle aradaki sınırı belirleyen faktörler nelerdir?
4. Dans alanına yani sahneye veya oynadığınız alana girmeden önceki hissiyatınız nedir? O anda sahne sınırları sizin için nereden başlar?
5. Dans alanına yani sahneye veya oynadığınız alana girdikten sonra oluşan hissiyat nedir? Sizi ve dansını nasıl etkiler?
6. Müzik, kostüm, ışık, dekor sizin için dans alanını ne şekilde etkiler?
7. Dans alanına girmeden önce seyirci sizi hangi ölçüde etkiler?
8. Seyirci sizi dans alanında ne şekilde etkiler?
9. Provalar esnasında sahne sınırlarını nasıl belirlersiniz?
10. Provalar esnasında oyun alanında hissettikleriniz nelerdir?
11. Provadaki dans alanı (okul salonu gibi) ile gösterimin gerçekleşeceği sahnedeki dans alanında gerçekleştirdiğiniz performansta fark var mı varsa ne gibi farklılıklar ve nedenleri nelerdir?
12. Aynı sahne veya mekânda gerçekleştirdiğiniz solo performans ile kordo performansınız arasında fark var mıdır? Varsa mekânın etkisi nedir?
13. Aynı dans farklı alanlarda sergilendiğinde bedeninin dışavurumunda da farklılıklar var mıdır? Yoksa sebepleri nelerdir?
14. En keyif aldığınız oyun yeri-alanı neresidir?
15. En huzursuz ve isteksiz olduğunuz oyun yeri-alanı neresidir?
16. En heyecanlandığınız oyun yeri-alanı neresidir?
17. Çok yakın bir akrabanızın veya dostunuzun düğününde, asker uğurlamasında, eğlencesinde dans ederkenki dans alanı ile sanatsal alandaki dans alanı içerisinde girdiğinizdeki duygusal ve fiziksel farklılıklar nelerdir?
18. Mekân performansınızı etkiler mi? Nasıl?

ÖZGEÇMİŞ

27 Şubat 1989 tarihinde Aydın ilinde dünyaya geldi. İlkokulu İzmir/Bornova Kars Halil Atilla İlköğretim Okulunda, lise eğitimini İzmir/Bornova Çimentaş Lisesinde tamamladı. 2007 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümünü birincilikle kazanıp, 2012 yılında mezun oldu. 2009-2011 yılları arasında Ege Üniversitesi Eğitim Fakültesinde Pedagojik Formasyon (Müzik Öğretmenliği) eğitimini tamamladı.

Öğrenim süreci içerisinde alan araştırmaları yaparak yurt içi, yurt dışı birçok etkinlikte dansçı, eğitmen ve araştırmacı olarak görev aldı. 2012-2013 yılları arasında iki sene üst üste 'Norveç Trondheim Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Dans ve Müzik Çalışmaları Bölüm Programında', 'Yoğunlaştırılmış Erasmus Yüksek Lisans Programına' katılarak Etnokoreoloji ve Dans Antropolojisi konusunda eğitim aldı. Amerika, Dubai, Finlandiya, Macaristan, Fransa, Norveç, İtalya ve daha pek çok Avrupa ülkesinde düzenlenen ulusal ve uluslararası festivallerde dansçı, solist ve eğitmen olarak yer aldı. 2013 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Oyunları Anabilim Dalında yüksek lisans eğitimine başladı. 2014 yılında Ege Üniversitesi Etnografya Müzesinde arşiv sorumlusu olarak göreve başladı. 2014 yılında Amerika'nın Massachusetts eyaletine bağlı Boston kentinde, iki ay kadar kalarak dil eğitiminin yanı sıra dans ve sahne makyajı konusunda gözlem ve araştırmalarda bulundu. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Ekin Topluluğu'nun 2015 yılında sergilenen Üç Mehmet'in Dansı adlı projesinde oyun aktarıcısı olarak görev aldı.

2016 yılında Millî Eğitim Bakanlığına bağlı müzik öğretmeni olarak atamasının ardından İzmir'de ve Mardin'de görev yaptı. 2017'den itibaren, Millî Eğitim Bakanlığı İstanbul Gümüşsuyu Ortaokulunda müzik öğretmenliği görevini sürdürmektedir.

TEŞEKKÜR

Türkiye’de geleneksel dans çalışmalarının merkezinde olan araştırmacı bir ailenin üyesi olmam kuşkusuz bu tezin oluşmasındaki en önemli unsurdur. Küçük yaştan beri içinde bulunduğum araştırma çalışmalarında beni konuya dahil eden ve önceleri farkında olmadan kültür içerisinde yoğrulmamı desteklemiş olan ailem akademik yaşamımın şekillenmesindeki en önemli şansımıdır. Özellikle, birlikte akademik eğitimimi tamamlama fırsatını bulduğum en büyük destekçim, sevgili babam, hocam Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü öğretim görevlisi Abdurrahim KARADEMİR’e, sadece mükemmel bir baba olarak değil, uzun yıllardır biriktirdiğiengin bilgisini aktardığı ve tüm özel arşivini sonuna kadar açarak bu tezin görünür gerçekliğini kanıtlayan örneklemelere beni ulaştırdığı için sonsuz teşekkür ederim.

Akademik hayatımın ilk gününden beri alanla ilgili her konuda bana yol gösteren, yurt dışındaki bilimsel programlara katılmamı sağlayarak, Dans Etnolojisi ve Dans Antropolojisi alanında yapılan çalışmalara yönelmemi destekleyen, bu tezin konusu üzerine lisans dönemimden bu yana düşünmeye yönlendirerek, akıllarda oluşan kavram karmaşaları üzerine birlikte yazınsal çalışmalar yaparak, akademik alandaki konumumun altyapısını yıllar öncesinden oluşturmamı sağlayan, yüksek lisans dönemimde ise; her daim, gece gündüz demeden desteklerini benden esirgemeyen, süreç boyunca verdiği geri dönütler ve hatırlatmalar ile beni çalışma içerisinde yılmadan bir adım daha ileri taşımaya çalışarak en büyük katkıyı sağlayan saygıdeğer büyüğüm, abim, hocam, danışmanım Prof. Dr. M. Öcal ÖZBİLGİN’e minnet dolu şükranlarımı sunarım.

Freud’un ‘Eğitim acı çekmektir’ sözünü dilinden düşürmeyen, saygıdeğer, pek kıymetli, merhum Prof. Dr. Nuri BİLGİN ile tezim üzerine yapmış olduğum konuşmalar ve bilgi paylaşımı için fırsat bulabilmiş olabilmekten onur duyuyor, fakat süreç içerisinde devamlılığını sağlayamadığım, tezimi ve sonsuz teşekkürlerimi kendisiyle paylaşamadığım için büyük acı yaşıyorum.

Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü Öğretim elemanlarının tümüne beni bilimle donattıkları için müteşekkirim. Özellikle, öğrenim hayatım boyunca yaptıkları çalışmalar ve duruşları ile her daim

örnek aldığım, bu süreçte akademik çalışmalarında yazım teknikleri konusunda desteklerinden ve yol göstericiliklerinden ötürü Doç. Dr. Füsün AŞKAR ve Doç. Dr. Sema ERKAN’a sonsuz teşekkürler.

Alanda ve yaşamda bana katmış oldukları tüm kıymetli bilgiler, deneyimler ve bakış açımı geliştirip bugüne gelmemi sağlayan destekleri için Ege Üniversitesi Konservatuvarı Öğretim Üyesi saygıdeğer kıymetli hocalarımın hepsine, bu süreçte ihtiyacım olduğu her anda asla ötelemeden her konuda nazımı çeken bana destek veren arkadaşlarım, Damla TOPALOĞLU ve Miray KÖKTAŞ’a, görüşme çalışmaları esnasında desteklerini esirgemedi yardımcı olan mezun ve öğrenci arkadaşlarıma, nerede olursam olayım hayatımın her noktasında bana verdikleri destek, motivasyon, mutluluk ve bu süreçte edindiğim sevgi, bilgi, birikim ve öğrettikleri her şey için canım ailem ve eşime sonsuz teşekkür ederim.