GELENEĞİ YARATICILIKLA YORUMLAMAK ve IGOR ALEXANDROVICH MOISEYEV

PELİN ELCİK YORGANCIOĞLU

EDİTÖR
DOÇ. DR. ELİF ÖZHANCI

SERÜVEN
YAYINEVİ

İmtiyaz Sahibi / Serüven Yayınevi
Genel Yayın Yönetmeni / C. Cansın Selin Temana
1. Basım / Ekim 2025 - Ankara
ISBN / 978-625-5737-31-1

© copyright
Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Serüen Yayınevi
Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
Telefon / Phone: 05437675765
web: www.seruvenyayinevi.com
e-mail: seruvenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt
Bizim Büro
Sertifika No: 42488

GELENEĞİ YARATICILIKLA YORUMLAMAK

ve

IGOR ALEXANDROVICH MOISEYEV

PELİN ELCİK YORGANCIOĞLU

EDİTÖR

DOÇ. DR. ELİF ÖZHANCI

SERÜVEN
YAYINEVİ

"Hayat yolculuğumun kıymetli yol arkadaşı
sevgili eşim Kemal'e ve
bir gün içindeki gücü keşfederek
kendi cümlelerini dünya ile
paylaşacağına inandığım
biricik oğlum Kutay'a sevgilerimle… ."

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ..... 9

SANATIN KAYNAĞI OLARAK OYUN 15

OYUN KAVRAMI BAĞLAMINDA DANS VE HALK DANSLARININ İŞLEVİ..... 27

YAŞAMIN YANSIMASI OLARAK DANS..... 39

SANAT BİLİNCİ AŞAMASINDA HALK DANSLARI 45

GELENEĞİN SAHNEYE TAŞINMASI 51

GELENEĞİ YARATICILIKLA YORUMLAMAK 65

IGOR ALEXANDROVICH MOISEYEV ve MOISEYEV EKOLÜ 77

MOISEYEV DANS TOPLULUĞU 87

(SSCB DEVLET AKADEMİK HALK DANSLARI TOPLULUĞU/GOSUDARSTVENNYI AKADEMICHESKII ANSAMBL NARODNOGO TANTSA SSSR)..... 87

Moiseyev Dans Toplulukluğunun Çalışma Yöntemi 94

Yaratıcı Yeniden Üretim Ve Estetik Yaklaşım 98

MOISEYEV EKOLÜNÜN TÜRKİYE'DEKİ YANSIMALARI 121

SONUÇ..... 127

KAYNAKÇA 131

ÖZGEÇMİŞ..... 139

GİRİŞ

Sanat, insanlık tarihi boyunca yalnızca estetik bir ifade alanı değil, aynı zamanda bireyin kendini ve dünyayı anlama çabasının en önemli araçlarından biri olmuştur. Sanatın özünde yaratmaya duyulan içgüdüsel istek yatmaktadır. Yaratma eylemi düşünsel, duygusal ve sezgisel boyutların bir araya geldiği dinamik bir üretim alanına işaret ederken yalnızca bireysel bir iç dünyanın dışavurumunu değil, aynı zamanda toplumsal, kültürel ve tarihsel bağlamlarla sürekli etkileşim halinde olan çok katmanlı bir süreci tanımlamaktadır. Yaratıcılık ise, sanatın hem bireysel hem de kolektif düzeyde varlık bulmasını sağlayan, yenilikçi düşünce ve özgün ifade kapasitesi olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda sanat, yaratma eylemi ve yaratıcılık arasındaki ilişki, insanın varoluşsal deneyimlerini dönüştürme gücü taşıyan bir etkileşim ağını ortaya koymaktadır.

İlkel insanın kolektif ritüellerinde görülen yaratıcı eylemler ile günümüzün sahne sanatlarında ortaya çıkan performatif deneyimler, farklı bağlamlara sahip olsalar da insanın anlam üretme, kendini ifade etme ve varoluşunu dönüştürme çabasında benzer yaratıcı gücü yansıtmaktadır. Dolayısıyla ister ilkel dönemde olsun ister bugün, anlatma isteğine bağlı güdüsel olarak ortaya çıkan yaratma isteği değişmemiş ve en ilkel hali ile insan bedeninin bir ifade aracına dönüştürülmesinde başat öge olarak varlığını sürdürmektedir.

Sözcüklerin, konuşmanın yetersiz kaldığı yerde insanoğlu çözümü dansın müzikle birleştiği anlatımda bulmuştur. Bu anlatım kişisel olduğu kadar, hatta daha fazla toplumsal yönlüdür. Bireysel yaşamın toplu yaşamdan ayrıştırılmasının daha güç olduğu kırsal kesimde bu durum çok daha belirgin görülür. Çünkü kırsaldaki toplumsal

varoluş için paylaşım yaşamsaldır. Bu yüzden geleneksel köylü sanatları zengin bir hareket bilgisi ve görgüsü ile dolaşıma girdiği kırsalda unutulup kaybolup gitmekten bir ölçüde kendisini koruyabilmiştir. Ancak zamanla ve hızlı kentleşme ile gerçek yaratıcısını yitirip yozlaşmaya ve yok olmaya başlayınca bu değerleri tekrar canlandırma ve yeniden halka mal etme çabaları ortaya çıkmıştır.

Halk dansları sadece koruma altına alınması gereken "eski" formlar değildir. Onlar, özlerinde taşıdıkları evrensel insanlık halleri ile yaşayan, nefes alan, çağla konuşabilen bedensel anlatılardır. Bu çalışmanın ana yönelimlerinden birini oluşturan yaratıcı düşünce de halk danslarını geçmişin izlerini taşıyan bir gösteri olmaktan çıkararak çağdaş bir beden diliyle yeniden kurgulamak için araç haline getirir. Onları bedensel düşünce, duygusal aktarım ve kültürel diyalog alanına taşır. Yaratıcı yaklaşımlar, halk danslarını geleceğe taşırken hem onların kültürel kökenlerine sadık kalma, hem de yeni kuşaklara ait olabilmelerini sağlama üzerine odaklanır.

Halk danslarının korunması ve geleceğe aktarılmasındaki yöntemlerden biri olan sahneleme çalışmaları; dansların tüm güzel ve özgün özelliklerini seyirci ile buluşturacak, kalıcılıklarını sağlayacak "sanat" aşamasına ihtiyaç duyar. Bu aşamada pek çok farklı yöntem kullanılmakta ve halk dansları bazen başat tür bazen de başka bir dans türünün gelişiminde kaynak görevi görebilmektedir. Ancak hangisi olursa olsun özellikle çağdaş sanat pratiklerinde dansları sahneye dair görsel, işitsel ve plastik anlamda destekleyecek sahne tasarım etmenlerinin kullanılma gerekliliği kaçınılmazdır. Çağdaş sahneleme anlayışı tüm öğeleri hiyerarşi gözetmeden eşit değerde estetik birer malzeme olarak konumlandırmak suretiyle anlatıyı izlenebilir ve alımlanabilir bir düzlemde kurma çabası içerisindedir. Temsilin icrasının merkeze alınma-

sının ötesinde, oluşturulan kombinasyonların biçim ve içerik olarak çeşitliliği ise büyük ölçüde yaratıcı ekibin tahayyül gücüne bırakılmaktadır. Susanne Traub bunu performansa dönüşüm ile ilişkilendirerek *"perfomansa dönüşüm, hiyerarşisiz ve devam eden süreçler olarak anlaşılmak istenen sanatsal prodüksiyonlarda kendini belli ediyor"* (Traub, 2011) diyerek açıklamaktadır.

20. yüzyıl sahne sanatları tarihi, klasik formlarla geleneksel olanın sentezlendiği pek çok yeniliğe tanıklık etmiştir. Bu yüzyılın ilk yarısı, sahne sanatlarında geleneksel unsurların modern form ve estetikle yeniden biçimlendiği bir dönüşüm dönemidir. Bu dönüşümün en belirgin örneklerinden biri, halk danslarının folklorik bir miras olmaktan çıkarılıp sahneye taşınarak; sistematik, estetik ve disiplinli bir sanat formuna dönüştürülmesidir. Bu bağlamda, halk danslarının sahnede yeniden yorumlanması ve sanat formuna dönüştürülmesinde öncü bir isim dikkati çekmektedir. Igor Aleksandrovich Moiseyev (1906–2007), Rus koreograf ve Sovyet döneminin halk danslarını profesyonel sahne dili haline getiren modern halk dansı anlayışının mimarıdır. Igor Moiseyev'in 20. yüzyıl sahne sanatları tarihine katkısı, sadece Sovyet dans tarihinin değil, dünya koreografi kültürünün de yönünü değiştirmiştir. Moiseyev, Bolşoy Bale Okulu'ndan mezun olduktan sonra, 1936'da Moskova'daki Halk Sanatı Tiyatrosu'nun koreografi bölümüne liderlik etmiş; bir yıl sonra 1937'de de Devlet Akademik Halk Dansları Topluluğu'nu kurarak halk danslarını profesyonel sahneye taşımıştır.

Moiseyev'in dansa yaklaşımı, halk danslarını "değiştirilmeyecek otantik formlar" olarak değil, sanatsal ifadeye açık yapılar olarak ele almasıyla devrim niteliğindedir. Halk danslarını folklorun katı formlarından çıkararak estetik, teknik ve anlatısal boyutlarla yeniden yapılandırmış; böylelikle halk danslarının sahne sanatlarında pro-

fesyonel bir disiplin olarak yer edinmesini sağlamıştır. Bu anlayış, halk danslarının dramatik anlatıya uygun biçimde yeniden düzenlenmesini ve böylece hem estetik hem de teknik olarak sahneye elverişli hale getirilmesini mümkün kılmıştır. Moiseyev, "köken hareketler (root movements)" olarak adlandırdığı halk dansı temellerini teatral etkiyle birleştirerek sahne sanatına aktarmıştır; bu denge "otantik halk dansı" ile "teatral etki" arasında kurulmuş estetik bir form olarak kuramlaşmıştır (Encyclopedia Britannica, Vikipedi). Bu yönüyle Moiseyev'in çalışmaları, halk danslarını kültürel koruma alanından çıkartıp, performatif bir sanat dalı olarak yeniden konumlandırmıştır.

Söz konusu dönüşümün yalnızca dans estetiği açısından değil, aynı zamanda kültürel temsil, ideolojik aktarım ve uluslararası sanat diplomasisi açısından da etkili olduğu gözlemlenmektedir. Moiseyev topluluğu, Sovyetler Birliği'ni yurt dışında temsil eden "kültür elçisi" işlevi görmüş, halk dansları aracılığıyla Sovyet halklarının birliği ve çeşitliliği mesajı sahneye taşınmıştır (Shay, 2021). Bu durum, halk danslarının sahneleştirilmesinde yalnızca sanatsal değil, politik ve kültürel bir amaç taşıdığını da göstermektedir.

Moiseyev'in halk danslarını sahneye taşıma yönündeki öncü çalışmaları dans tarihinde kendi türünün atası olarak adlandırılmaktadır. Bu bağlamda bu kitap çalışması ile Igor Moiseyev'in halk danslarını sahne sanatlarıyla buluşturan özgün yaklaşımının; kurumsallaşma sürecinin, koreografi yönteminin ve sahne estetiğinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Onun, yaratıcılık bağlamında dans tarihindeki öncü isimlere ve topluluklara yenilikçi katkılarına değinilecek, ayrıca bu yaklaşımın günümüzdeki halk dansları ekolleri üzerindeki etkisi değerlendirilecek ve Moiseyev'in dünya sahne dansı tarihinde neden bir dönüm noktası olduğu aktarılacaktır. Moiseyev'in

halk danslarının sahne sanatı olarak tanınmasındaki katkısına; estetik yorum, teknik mükemmellik ve profesyonellik açılarından yaklaşılacaktır. Halk danslarını birebir kopyalamak yerine onu sahne gereksinimlerine adapte ederek yeni koreografi yaratması yöntemsel özgünlüğü Moiseyev'in genel biyografisi ve halk dansları alanındaki öncülüğü üzerinden aktarılacaktır.

Ancak Moiseyev'in halk dansları ve bale sanatına yaptığı bu yaratıcı katkıların aktarılmasına geçilmeden önce bu sürecin malzemesi haline gelmiş dans ve onunda kökendeki ayrılmaz öncüsü oyuna bakılmasında fayda vardır. Bu sayede oyun, dans ve bunların birleşiminden ortaya çıkan bedensel ifadenin Moiseyev'in yaratıcı kimliğine etkisi daha anlaşılır kılınacaktır.

SANATIN KAYNAĞI OLARAK OYUN

İlkel insan için sanat; oyun, dans ve tiyatroya benzer ritüelistik pratiklerin, doğa ile kurulan ilişkinin ve topluluk içindeki dayanışmanın temel ifade biçimlerinden biriydi. Bunun tezahürü olarak gelişen mağara resimleri, ritüel danslar veya sözlü performanslar hem doğaüstü güçlerle iletişim kurma hem de kolektif kimliği pekiştirme işlevi taşıyordu. Dolayısıyla ilkel insanın sanatsal üretimleri, yalnızca estetik bir arayış değil, aynı zamanda kozmolojik düzeni anlamlandırma çabasının bir yansımasıydı. Lévi-Strauss (1963) yapısalcı yaklaşım bağlamında bunu; toplumsal düzeni koruma işlevini vurgulamak için icra edilen mitler ve ritüeller aracılığıyla dans ve tiyatronun kökenindeki simgesel düzenin üretilmesi olarak; Mircea Eliade (1957) de benzer bir yaklaşımla "kutsal zamanın yeniden kurulması" olarak yorumlar ve ilkel insanın yaratma eyleminin kozmik döngüyle ilişkisine vurgu yapar.

Topluluğun anlatılanı anlaması, haz alması ve memnuniyetini göstermesi dansın dinsel ve eğitici işlevselliği yanında eğlendiricilik ve seyirlik özelliğinin de keşfedilmesini sağlamıştır. Fakat bu özellik hiçbir zaman bildiğimiz ölçüde seyircinin beklentisine göre şekillenen estetik bir boyut taşımaz. Dans antropoloğu Lincoln Kirstein (1969) bunu ilkel dansın, tekrarlarla dolu, sınırlı, bilinçsiz ve gelişmemiş kapalı ifadelere sahip olmasıyla, Walter Sorell (1967) ise; ilkellerin tekniği ve artistiğinin olmamasıyla açıklar. Bu da bize "ilkellerin estetik amaca değil de ritüel ya da toplumsal amaca yönelmiş olduğunu" göstermektedir. Ritüeller sayesinde bilgi ve geleneklerini aktararak yaşatmışlar, devamlılık sağlamışlardır.

Bu çerçevede ilkel insan için sanat; mağara resimlerinden tören danslarına kadar tüm yaratıcı edimleri, kolektif kimliği ve kutsal olanla bağı güçlendiren birer sem-

bolik sistem olarak işlev görür. Bugünün insanı için ise sanat; bireysel yaratıcılığın öne çıktığı, estetik deneyimin kişisel özgürlük ve ifade biçimleriyle ilişkilendiği daha öznel bir alan haline gelmiştir. Sanat artık daha bireysel ve seküler bir boyutta ele alınarak kimlik inşası, estetik deneyim ve toplumsal eleştiri aracına dönüşmüştür. Ancak değişimlere ve farklılıklara rağmen, her iki dönemde de bedenin ifade aracı haline getirildiği oyun, dans ve tiyatro aracılığıyla gerçekleşen yaratma eylemi, insanın dünyayı anlamlandırma ve kendini ifade etme ihtiyacının kaynağı olmaya ve bedeni de bu yolda araçsallaştırmaya devam etmiştir. Bu noktada yaratıcılığın ne olduğu ve yaratmaya yönelik sürecin nasıl işlediğine değinilmesi geçmişten bugüne oyun, dans ve sanat birlikteliğini anlamak için önemlidir.

Yaratıcılık, tanımlanması için pek çok unsura ihtiyaç duyulan karmaşık bir olgu olarak kabul edilir. Yaratıcılığa dair sıradan insanın görüşü ise sıklıkla alışılmışın dışında düşünmek ile alışılmadık veya yenilikçi bir şey ortaya çıkarmak ile eşdeğerdir (Kaufman&Beghetto,2013) Finke (1996). Yaratıcık genel hatlarıyla bu dünyanın bireye sunduklarıyla dinamik bir ilişki içine girmesi, kendi hayal gücüne ve kişisel isteklerine göre etrafındaki imkânları keşfetmesi ve kullanma isteğidir. Sanat ve daha özelde dans için yaratıcılığa dair genel bir tanımlama yapılmak istenildiğinde ise hayal gücü, ilham, esin, özgürlük vb. ifadeler ile karşılaşılmaktadır. Bu tanımlar çoğu zaman yaratıcı sürecin sonucuna, yani ortaya çıkan ürüne odaklansa da, yaratıcılığı belirleyen en önemli unsur yaratım sürecinin kendisidir. Lucie Clements (2018) sanattaki yaratıcı süreçleri yapılandırılmış düşünme ve özgür işlemenin hayal gücü gerektiren keşif anlarında ortaya çıkması olarak aktarmaktadır. Yaratıcı süreç içsel bir keşiftir. İçsel dünyanın duygusal derinlik ve düşünsel enginliğini aktaran bir dışavurum, anlam ve duyguyu yeniden biçimlen-

dirmedir. İlham dışsal bir etkiden ya da içsel bir dürtüden kaynaklanabilir; ancak yaratıcı kişi bunu sanatsal bir biçimde hayata geçirir. Bu süreçte özgün olmak, kendi ifade biçimlerini bulmak, sanatı sıradan ve klişelerden uzak tutmak için de özgür düşünceye ihtiyaç vardır. Tüm bu belirleyenler bilinçte ya da bilinçdışında işleyen çok karmaşık bir mekanizmanın tarifini yapmaktadır. Az ya da çok her birey için özel ve kendisine has bir süreçtir. Genetik kadar entelektüel bilgi girdisi, deneyimlere açık ve istekli olma da etkilidir. Yaşam içerisinde yaratıcılığın varlık göstermediği hiçbir alan yoktur.

Dansta yaratım, yaratıcılık ve yaratıcı süreçler konusunda birçok araştırmacı öncelikle fiziksel keşifleri ön planda tutmaktadır. Yaratıcılığın, tetikleyicisi olarak da değerlendirilen fiziksel keşifler yoluyla somutlaştırıldığı düşünülür. Elizabeth Waterhouse'a (2010) göre, dans eden bireyin bedenle ilişkisi yaratıcı sürecin temelini oluşturur ve bedenin her bir bölgesi yaratıcı ifadenin bir parçası haline gelir. Bu nedenle özellikle 20. Yüzyıldan itibaren dans sanatındaki yenilikleri destekleyen bir alan olarak somatik farkındalık, bedenleşme ve fizikselleşme gibi alanlar ön plana çıkmıştır. Bu sayede bilimin yükselişi aşamasında gerçekleşen bedenin fiziksel ve ruhsal olarak ayrıştırılmasına karşı gelinerek beden tekrar bir bütün olarak değerlendirilmiş ve yaratma eylemini bu bütünsellik içinde yapabildiğine vurgu yapılmıştır. Sally Ann McKee de (2009) dansın yaratıcı sürecinde bedensel yaratıcılığın büyük bir anlam taşıdığını ve yaratıcı sürecin sadece fiziksel değil aynı zamanda duygusal ve zihinsel boyutlarının da birbirine bağlı olduğunu desteklememiştir. Sonuç olarak dans alanındaki yaratıcı süreçlerde duygusal ve düşünsel varoluşun dışavurumunu ifade eden fiziksel yaratıcılık, bedenin hem ifade hem de keşif aracıdır. Dans eden birey kişisel ve toplumsal anlamda tarihsel ve kültürel değerleri ifade eden, somutlaştırılmış bir duyusal deneyim yaşar.

Çünkü dans ile bedensel bir üretim içerisinde olan birey bilinç veya bilinçdışı benliğinin etkisiyle yalnızca güzel dışsal formları değil, somutlaşmamış, anlamlı insan varoluşunu da ifade etmeye yönelik bir yaratım süreci yaşar.

İnsanoğlu ilkelden bugüne her dönemde yaratma gücünü, hem bireysel ve toplumsal düzeni kurmak hem de bunu düzenli bir estetik ifadeye yani sanatsal çerçeveye oturtmak için "oyun" olgusunu kullanmıştır. Oyunu araçsallaştırarak düzeni inşa etmiştir. Peki, oyun nedir? Yok olmuş kültürlerden modern uygarlıklara, büyük toplumsal oluşumlardan ilkel iletişim biçimlerine kadar yaşamış tüm dillerde ve bedenlerde kendisine yer bulmuş olan oyun gerçekliği görünmeyen bir şeye taklit yoluyla varlık kazandırma arzusudur (Akgül, 2020). *Onu ne salt duyusal olarak ne de salt entelektüel olarak kavramak kolay değildir. O, kendine özgü, büyük yaratıcı şekillendirme sevincidir ve kendi içinde çok anlamlı ve çok boyutludur; ama derin üzüntüyü ve muazzam ıstırabı da kendi içine alabilir, korkunç olanı da şevkle kucaklayabilir* (Fink, 2016: 11). Tarihsel süreçler ve buna bağlı oluşan kuramlardan bağımsız, "oyun"; tüm canlıların (hayvanlar/insanlar), tüm kültürlerin farklı biçim, amaç ve içgüdü ile deneyimlediği disiplinler üstü bir süreçtir. İnsanın toplumsallaşma süreci içerisinde kendini denediği, risk aldığı, rekabet edip kendi ve karşısındakinin sınırlarını belirlediği çevre etkilerini de içine alan denge ve uyumun arandığı bir yaşam provasıdır. Oyunlar çoğunlukla bilinen yaşantıların yeniden yaşanması veya yaşantıların sürdürülmesi olarak da görülmektedir. Bu isterse bedensel ifade barındıran bir yaratı ya da sanatsal ürün olsun isterse yazılı bir edebi ürün her şekilde oyun hayatın tekrarıdır (Takımcı, 2023).

Canlılığın sürekliliği yalnızca biyolojik aktarım mekanizmalarıyla değil, aynı zamanda kültürel biçimlerin ve davranış örüntülerinin kuşaklar boyunca yeniden üretil-

mesiyle mümkün hale gelmektedir. Biyolojik bilginin aktarımında DNA'nın merkezi rolüne benzer biçimde, kültürel birikimin nesiller arası iletimi de insanın taklit yetisi ve oyun duygusu aracılığıyla gerçekleşir. Tasavvur, imge, düşünce, taklit ve potansiyel yaratıcılık gibi unsurlar, toplumsal yapının geliştiği maddi koşullar tarafından şekillendirilir. İnsanın doğayla kurduğu ilişkiler, besin elde etme, barınma, tehlikelerden korunma ve üreme stratejileri yaratıcılığın hem biçimini hem de düzeyini belirleyen temel etkenler olarak öne çıkar. Bu bağlamda yaratıcılık, taklit ve alet yapma gibi bilinçli eylemler ile bireyin karşı karşıya bulunduğu maddi koşullar arasında döngüsel bir etkileşim alanı oluşturulur. Varlığını sürdürebilmek için bireyin maddi sınırları aşma gereksinimi, hayal gücüyle birleşerek yeni pratiklerin ortaya çıkmasına olanak tanır. Dolayısıyla insanın gereksinimleri, arzuları ve karşılaştığı zorluklarla başa çıkma süreçlerinde "oyun duygusu", gerçeği esnetebilme ve alternatif olasılıklar üretebilme kapasitesiyle yaşamsal bir işlev üstlenir (Akgül, 2020). İnsanın biyolojik varoluştan kültürel bir varlığa doğru yönelen yolculuğunda oyun, bu dönüşümün eşlikçisi olarak görülür (Sutton-Smith, 1997). Oyun; "oyunda kalabilme" eğilimi, gerilim, olasılık ve belirsizliklerle dolu yapısıyla yaşamın kendisiyle paralellik gösterir. Nitekim Bateson (1972), oyunun temelinde bir tür "gerçeklik simülasyonu" bulunduğunu, bu sayede bireylerin hayatta kalma stratejilerini ve sosyal becerilerini geliştirdiklerini öne sürer.

Bu perspektifte öncü bir çalışma olan ve gerçekleştirilen tüm yaratıcı etkinliklerin temelde bir oyun olarak doğduğunu belirten Johan Huizinga'nın "Homo Ludens" (Oynayan İnsan) başlıklı çalışması, insanın en yaratıcı faaliyetlerini içeren sanatsal etkinliğinin, oyundan ayrı düşünülmemesi gerektiğini ileri sürmektedir. Sanat, sanatın içine doğduğu kültür ve oyun ilişkisine değinen Huizinga oyunu, kültürden önce gelen ve farklı kültürel biçimlerin

ortaya çıkışında belirleyici rol oynayan yaratıcılık ile iç içe bir olgu olarak tanımlar. Çünkü oyun, evrenin oluş mantığında vardır. İnsandan önce hayvanlar âleminde var olan, doğal bir içgüdüye dayanan içkin bir kavramdır. Kültürü ise bundan farklı bir noktada tutar ve kültür ne oyun olarak ne de oyundan doğmaktadır, o, oyunun içindedir (Huizinga, 2015) der. Dolaysıyla oyun kendi başına bir gereklilik değildir; ancak kültür, beraberinde gerekliliklerı doğurur. Bu nedenle oyun kültürel bir işlev üstlendiğinde, zorunluluk, görev ve sorumluluk kavramları da oyunun içine dâhil olmaktadır (Gönül, 2019).

> "*Oyunsal rekabet toplumsal hayat güdüsü olarak, bizzat kültürden eskidir ve arkaik kültür biçimlerinin gelişmesinde bir maya gibi etki etmektedir. İbadet, kutsal oyun içinde serpilmektedir. Şiir oyundan doğmuştur ve oyunsal biçimler sayesinde yaşamaya devam etmektedir. Müzik ve dans ortaya saf oyun olarak çıkmışlardır. Bilgelik ve bilim ifadelerini kutsal yarışma oyunlarında bulmuşlardır. Hukuk, toplumsal oyundan sıyrılarak ortaya çıkmak zorunda kalmıştır. Silahlı çatışmaların kurala bağlanması aristokratik hayatın kuralları oyunsal biçimler üzerine temellenmiştir. Sonuç olarak, kültür ilkel aşamalarında oyun olarak oynanmıştır; ana bitkiden ayrılan canlı bir meyve gibi oyundan doğmamış, oyunun içinde ve oyun olarak serpilmiştir*" (Huizinga, 2015: 219-220).

Roger Caillois (2001), oyunun dört temel biçimi olduğunu belirtir ve bu biçimleri "*agon* (rekabet), *alea* (rastlantı), *mimicry* (taklit) ve *ilinx* (coşku, baş dönmesi)" şeklinde bir sistematik sınıflandırma içerisinde ele alarak, oyunun yalnızca bireysel bir eğlence pratiği değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel deneyimlerin taşıyıcısı olduğunu desteklemiştir. Bu sınıflandırma oyun olgusunun antropolojik açıdan çok katmanlı yapısını görünür kılması bakımından tarihsel perspektif açısından çok önemlidir. *Agon* kültürel olarak düzenlenmiş rekabeti, *alea* belirsiz-

lik karşısında insanın kader ve şansa yönelik tutumlarını, *mimicry* toplumsal rolleri ve hayali kimlikleri, *ilinx* ise bedensel sınırların aşılmasıyla deneyimlenen coşkusal yoğunluğu temsil eder. Dolayısıyla Caillois'nin yaklaşımı, oyunun kültürün duygusal ve simgesel temsillerini kuran temel bir araç olarak işlev gördüğünü savunur.

Oyun, sanatın ne olduğuna ve kaynağına ilişkin soruların odağındadır. Bu ilişki çeşitli düşünürler tarafından ele alınmış, yapılan değerlendirme ve çıkarımların yaratım ve taklit kavramları üzerine yoğunlaştığı görülmüştür. Örneğin Platon, "idea"lar kuramı çerçevesinde, duyularla algılanan dünyadaki varlıkların aslında ideal formların birer yansıması ya da kopyası olduğunu ileri sürmüştür. Bu bakış açısından hareketle sanat, doğanın kopyasını üretmekle yetindiği için "taklidin taklidi" konumuna yerleştirilir. Platon, sanatı yalnızca taklit bağlamında değerlendirmekle kalmaz; taklit etme edimini oyunla da ilişkilendirir. Onun eserlerinde müzik, dans ve oyun arasındaki bağlantı, sanatın kökensel olarak oyuna dair bir yapıya sahip olduğunu ortaya koyar. Yunanca *mimesis* kavramından türeyen "taklit" ya da "yansıtma" sanat anlayışına göre; sanatçı, doğada veya gerçeklikte gördüğü düzeni ve uyumu eserinde yeniden üretmeye çalışır. Platon'a göre sanatçının, fenomenleri –yani idealların kopyalarını– tekrar taklit etmesi, değersiz ve yanıltıcı bir sanata yol açar. Buna karşılık sanatçı doğrudan idealların özünü kopyalamaya yönelirse, bu durumda hakikate daha yakın, "iyi sanat" ortaya çıkar (Dilsiz, 2023).

Sanatı taklit olarak gören anlayışa karşı çıkan ve sanatı yaratma ile ilişkilendiren yaratma kuramı ise sanatçının eserlerini özgürce ortaya koyduğunu savunur. Doğada bulunan düzensizlikler nedeniyle taklit, hakikati olduğu gibi yansıtamaz. Buna karşın sanatçı, akıl, hayal gücü ve belleği aracılığıyla ideal ve mükemmel olanı tasavvur eder

ve bunu sanat eserinde ifade eder. Sanatı, dış dünyanın kopyası olmanın aksine içsel sezginin ifadesi olarak gören ve sanatçının görevinin doğayı taklit etmek değil, kendi zihninde oluşan imgeyi yaratmak olduğunu savunan Benedetto Croce ve yaratıcılığı insan bilincinin en temel etkinliği olarak görerek sanatçıyı da, doğadaki eksik ve parçalı olanı sezgiyle aşıp yeni ve özgün bir gerçeklik kuran kişi olarak değerlendiren Henri Bergson bu yaklaşımın savunucularıdır. Immanuel Kant ve Alman romantikleri de sanatı insan aklının ve hayal gücünün bir dışavurumu olarak değerlendirir; bu çerçevede sanat, doğayı kopyalamaz, onun tinsel ve akılsal boyutlarını açığa çıkarır. Dolayısıyla sanat eseri, sanatçının zihinsel yaratıcılığının ürünü olarak görülür. Sanatçı, doğadan edindiği izlenimleri belleğinde yeniden biçimlendirip hayal gücüyle sentezler ve bunları estetik bir deneyime dönüştürerek esere yansıtır. Yani oyun ve sanat; varoluşun ve özgürlüğün bilincine varılmasında, duyu ve akıl gibi bireyi sınırlayan ögeleri işlevsiz hale getirmede benzeşmektedir. Bu görüşün en önemli temsilcisi Friedrich Schiller'e göre insan, ancak "oyun itkisi"nin etkin olduğu anda tam anlamıyla insan olur. Birey gerçek özgürlüğe yalnızca estetik deneyim aracılığıyla ulaşabilir. Sanat üretimi, insana kendisini dışsal zorunluluklardan bağımsız biçimde ifade etme olanağı sunar. Estetik duygu, gündelik yaşamın baskılarından kurtuluş sağlamakla kalmaz; aynı zamanda mekân ve zamanın sınırlılıklarını aşarak bireyin özgürlük bilincini deneyimlemesini mümkün kılar. Bu yaklaşım hem oyunun, özünde bir sanat etkinliği olarak anlaşılabileceğini hem de sanatın yalnızca bir güzellik yaratma alanı değil, insanın varoluşsal özgürlüğünü gerçekleştirdiği estetik bir oyun alanı olduğunu gösterir (Dilsiz, 2023).

Anlatılmak istenene dair özgürlük ile sanatın biçimdeki estetik sınırlayıcılığı birbirine karıştırılmamalıdır. Çünkü düzenli ve alımlanabilir bir estetik yaratım olan

sanatsal ürün oyunun sınırsızlığı ve özgürlüğü ile ifade edilemez. Oyun alanları ile sanat arasındaki temel ayrım, sanatın belirli bir tema, düşünce ya da sorunu bilinç düzeyine taşıyarak biçimde sınırlandırmasıdır. Bu özellik, sanatı yalnızca bir deneyim değil, aynı zamanda belirlenmiş bir amaca yönelik sezgisel derinleşme ve özgürleşme imkânı sunan pratik haline getirmektedir. Yani sanat oyunsu evrenini *"akılla duygu arasında, bilinçle bilinçdışı arasında, kişiselle evrensel arasında, gelenekselle çağdaş arasında sınır tanımayan, özgür ve bütünsel bir dil olarak* (Kermen, 2005) rastgele olmayan bilinçli istek bağlamında yaratır. Dans, halk dansı gibi içedönük yapılı ifade biçimlerini sanatsal bir form ile dışadönük hale getirebilmenin koşullarından birisi de kendi düzeninde kendi sınır tanımaz yaratım coşkusu ve sınırsızlığı içindeki yapının kurallı ve sınırlı bir yapıya dönüşmesinde görülebilir. Kuralları veya sınırları olmayan oyun ya da sanatsal icra karmaşaya açıktır. Çünkü oyun olarak yaratılan icra özünde kaotik olma riski taşır, kuralları olmaz ise içinde kaybolunur. Yaşamın temelinde iki çatışma vardır; düzen ve karmaşa.

Bu bağlamda yaratıcılığın tezahürü oyun ve onun estetik yansıması sanat ile ilgili toparlayıcı olarak şu ifadeler kullanılabilir;

Sanat da oyun da gerçeğin belirgin imgelerinin kullanılmasının temsiline dayanır. Sanatçı varoluşu, eserinde/icrasında imgeler yolu ile ve hangi disiplinin içinde ise o disiplinin enstrümanlarını kullanarak kurgular, oyunlaştırır, biçimselleştirir. Sanat da oyun da oluşumları gereği yarar/çıkar/kazanç amacı güdülmeden yapılır. Sanat ile oyun, dış dünyanın verilerinden beslenerek, insanın hayal gücünde içsel bir etkileşime maruz bırakılır ve bu süreç sonucunda oluşan yeni bir öz, özgürce yeniden dış dünyaya aktarılır. İlkel insandan, içgüdüsel gerekçelerle oyun oynayan hayvanlara; oyunu deneyimleyen çocuktan

sanatçıya kadar tüm canlılar, öznel yaratıları aracılığıyla eylemlerine yeni bir nitelik ve biçim kazandırabilirler. Yaratı sürecindeki bu özgürlük ve öznellik, hem oyunu hem de sanatı, tahmin edilemeyen ile beklenen veya arzulanan arasında var olan gerilim bağlamında şekillendirir. Bu gerilim, izlenebilirliği artırırken oynayan veya deneyimleyen için kişisel bir haz sağlar. Heyecanın yaşanması ve oyunun sonunda belirli bir düzenin oluşması, oyunun güven verici ve yapılandırıcı yönünü ortaya koyar.

Yansılanan her ne ise bu bellekten süzülerek gelir. Dolayısıyla belleğin; oyunun, yaratımın, sanatın çıkış noktasında durduğu bir gerçektir. Anlatılmak ya da kurgulanmak istenen şeye yönelik anımsamalar ya da hatıralar ile geçmişe dair bir izlek oluşur. Bu izlek gerçeğin kendisi değildir. Çünkü belleğe işlenen yaşanmış ya da yaşandığına dair bilgi aktarımı yapılmış gerçek olay arasına *"zaman ve öznellik girmiş; yaşandığı haliyle olanı deforme etmiştir. O yüzden şimdi elimizde olan, büyük ölçüde etkilenmiş, değişip dönüşmüş bir geçmiş imgesi, geçmiş temsilidir. Dolayısıyla geçmiş, bellek aracılığıyla yeniden inşa edilmiştir"* (Terdiman, 1993, s. 7). Bellek bu noktada deneyimlerden süzülen hatıraları oyun oynayarak yeniden inşa eder. Sanatta bunun yansımasına bakıldığında bizler sanatçının belleğinde canlanan süreçleri, öznel kurgusallığını da eklemesiyle görünür kıldığı yaratılarında alımlarız. Bu da Platon'un idealar felsefesini hatırlatır. Sanatçının oyun duygusu aracılığı ile oluşturduğu eseri, gerçeğin görüntüsünün de görüntüsüdür. Bu nedenle "oyun imgeselliğe dayanan bir kurmaca"dır.

İnanmak bu aşamada olmaz ise olmaz bir olgu olarak karşımıza çıkar. Oyun inanmaktır. Sanat da oyun da sahne üzerinde ya da herhangi bir platformda seyredenlerin karşısında, tamamı gerçek olmadığı bilinen fakat oyunsu alan ve zaman içinde hem icracı hem de seyirci için ger-

çekmiş gibi kabul edilerek (inanılarak) yaratılan ortak bir illüzyondur. Ya da sahne üzerinde bir nesnenin, bir bedenin metaforik olarak bir başka nesneyi, bir insanı ya da bir olayı yansılaması sırasında seyirci ve icracı arasındaki inanmaya yönelik gönüllü bir anlaşmadır. Sahne üzerinde icracı/sanatçı bunu gerçekmiş gibi sunmaya seyirci de gerçekmiş gibi izlemeye, inanmaya yani diğer bir deyişle "oyun oynamaya" gönüllüdür (Elcik Yorgancoğlu, 2023).

Oyun da sanat da, anlatma ve ifade etme güdüsünün itici gücü kadar merak unsuruyla da beslenir. İçten gelen ve öğretilebilir bir şey olmayan merak, yaratıcı bireyin oyun alanı ya da sahne gibi ilüzyonist düzlemlerde anlatı yaratması için önemli bir etkendir. Oyun alanı uzamsal bir boşluktur. Bu nedenle bu boşlukta olanaksız diye bir şey de yoktur. Her şeyin başladığı, sonsuz olasılığa sahiptir ve günlük yaşamdan ayrı kendine özgü yerle ve süreyle sınırlanmıştır. Boşluğa nasıl bir tanım ya da biçim veriliyorsa boşluk artık orasıdır. Işıklar kapalı iken sonsuz bir boşluğun anlamsız parçası olan sahne, ışıklar açılınca diğer tüm alanlardan hatta seyir yerinden ayrılarak sahneye dönüşür. Sonrasında sahne üzerine oyuncu ya da dansçıların gelmesi ile bir prova mekânına dönüşür. Eylemleri aracılığıyla sınırlandırıp biçim vermeleri ile de oyun mekânına dönüşür. Ve o andan itibaren nedeni sorgulanmaz, tutarlılığına odaklanılarak inanılır ve oyuna dâhil olunur. Çünkü hem oynayan hem de seyreden için bir "gerçek" inşası yapılmış ve oyunsu gerçeklik yaratılmıştır (a.g.e. 2023).

Alanında içgüdüsel olarak o an için o mekâna ait yaratım izleri taşıyan yaratı ürünü dans ya da oyun aslında tam bu ikisi arasında bir şeydir ve kendine özgü, mutlak bir düzen içinde gerçekleşmelidir. Bu nedenle oyununun ya da dansın sanatsal ifade olarak sahneye aktarılmasında gereken en önemli şey oyuncu ya da dansçının; yönetmen,

dramaturg, koreograf, sahneleyen ya da bütün o yaratıcı ekiple " ne yapıyoruz", "neredeyiz?", "kimiz", "hangi kültürel kimlikteyiz", "hangi enerji biçimindeyiz?" sorularını sormasıdır. Mutlak suretle duygunun eylemi bulunmalıdır. İfade ancak bu şekilde doğru biçimlenebilir. Sahnelenen oyun ya da koreografinin yapısı bunun üzerine inşa edilmelidir. Görünür güçlü bir imgelem ve doğru bir efor ile sahne bir koreografiye veya hareket düzenine aktarılmalıdır. Oyunu ve sanatsal icrayı oluşturan ya da tanımlayan tüm bu özelliklerin doğru şekilde bir arada olmasını sağlayan en önemli unsur ise tutarlılıktır. İçsel ve dışsal olan yani öz ve biçim tutarlı olmalıdır. Hangi üslupta olunacağı ve üslubu hangi biçimin daha doğru ve etkili taşıyacağı belirlenerek başlanmalıdır (a.g.e. 2023).

OYUN KAVRAMI BAĞLAMINDA DANS VE HALK DANSLARININ İŞLEVİ

Dans, ritüel ve performans sanatlarının büyük bir kısmı, tarihsel kökenlerini oyuna ve oyuna özgü biçimlendirmelere borçludur. Bu bağlamda oyun bir eğlence biçimi olmanın ötesinde; öğrenme, iletişim ve yaratıcılığın iç içe geçtiği güçlü bir araç olarak karşımıza çıkar. Huizinga'nın perspektifinden hareketle, dans ile oyun arasındaki ilişki, müzikle de yakından bağlantılıdır. Huizinga, Platon ve Aristoteles'in fikirlerinden esinlenerek, dans, müzik ve oyun arasındaki ilişkinin özünü açıklamış; her türlü müziksel etkinliğin temelde bir oyun niteliği taşıdığını savunmuştur. Ona göre dans, oyunsal işlevin en yüksek noktasını temsil eder; dans ile oyun arasındaki bağ çok sıkı ve belirgindir; dans, oyunun özel ve kusursuz bir biçimi olarak ortaya çıkar. Huizinga, dansın müziğin ikizi olduğunu vurgular ve ister ilkel halkların kutsal ve büyülü dansları, ister herhangi bir dönemde herhangi bir topluluğun eğlenme amacıyla gerçekleştirdiği danslar olsun, dansın "kelimenin tam anlamıyla en mükemmel oyun, oyuna dair biçimlerin en saf ve en tam ifadesi" olarak değerlendirilebileceğini belirtir (Huizinga, 2015).

Bir yaşam biçimi olarak imgeler ve simgeler aracılığıyla ifade edilen dans, başlangıçta işlevsel bir oyun formu niteliği taşırken, zaman içerisinde iletişim aracı olarak toplumsal bağları pekiştiren ritüellerle bütünleşmiştir. Bu bütünleşme süreci, dansın davranışsal bir pratik olarak 'gelenekleşmesini' sağlamış; böylelikle dans, toplumsal belleğin korunmasına ve kültürel değerlerin kuşaklar arası aktarımına aracılık eden dinamik bir olguya dönüşmüştür (Altınbay, 2021). Sutton-Smith (1997: 10-12) de bu durumu dansın da oyun gibi sadece eğlence odaklı bir etkinlik olduğu varsayımını reddederek, eğlence unsuruna

sahip olmasının yanında toplumsal kimliklerin, kültürel değerlerin ve sembolik anlamların yeniden üretildiği bir zemin olduğu görüşü ile desteklemektedir. Bu perspektiften bakıldığında dans, bireysel duyguların estetik bir biçimde dışavurulduğu fakat aynı zamanda kolektif hafızayı ve toplumsal aidiyeti pekiştiren bir pratik olarak öne çıkmaktadır. Dolayısıyla oyunun ritüel ve kültürle kesiştiği noktada, hem bireysel yaratıcılığın ifadesine imkân tanıyan hem de toplumsal birlikteliği inşa eden özgün bir kültürel performans biçimi niteliğindedir.

Birey içsel oyun deneyimini kültürel unsurlarla disipline eder. Zihnin doğadaki ritimleri algılaması ve bilincin uyarılması sonucunda beden, zamansal ve mekânsal düzenlemelere uygun biçimde hareketi üretir. Bu hareketler, kültürel ve estetik değerler taşıyan ürünler olarak şekillenir ve alımlayıcısı için bir anlam yaratır. Ancak aynı ürün için anlam, zamansal ve mekânsal olarak farklı temas noktalarına taşındığında farklı anlamlar üretebilir. Yani anlam, ortaya çıkan ürünün ilettikleri kadar alımlayıcının nasıl ve hangi altyapısal bakış ile ürünü alımladığına bağlı olarak da değişir. Ya da alımlayıcı aynı olmasına rağmen ürün zamana göre değişerek yeni anlamlar kazanabilir. Bu anlamda dansın anlatılmak istenene bağlı olarak diğer günlük yaşamsal eylemlerden farklı anlamlar üretme kapasitesine sahip olduğu görülmektedir. Dansçı Judith Lynne Hanna, bu yaklaşımı temel alarak dansı, "diğer sıradan devinimsel etkinliklerden farklı olarak amacı olan, bilerek ritmik ve kültürel olarak kalıplaşmış, doğuştan gelen ve estetik değere sahip sözsüz vücut hareketleri dizisi" olarak tanımlar (Hanna, 1979: 19). Bu çerçevede, bir toplumun yaşam, doğa ve insan arasındaki ilişki akışını anlamak ve yorumlamak için, o toplumun günlük hareketlerinden daha çok dansına bakmak büyük ölçüde yeterli olacaktır. Çünkü büyük, çeşitli ve köklü geleneklere sahip toplulukların yaratı özelliklerini taşıyan halk

dansları "*konuları itibariyle günlük yaşamdan deneyimlenerek sosyal hayata özgü duygu ve düşünceleri temsil eden*" (Acet, 2019, 6) özel kültürel hareket kodlarını kullanır.

Dans genel tanımı altında şekillenmiş pek çok dans türünden birisi olan halk dansına özgü oldukça fazla bilindik tanımlama mevcuttur. Burada tüm bu tanımlamalar yerine yaratıcısı ile ilişkisi ve kültür içindeki bireysel ve toplumsal işlevleri bağlamında açıklayıcı bazı tanımlara yer vermenin konunun özü itibariyle daha doğru olacağı kanısındayım. Antropoloji sözlüğünde halk dansları, "*toplumsallıkla iç içe geçmiş, ibadet, inanç ve simgesellikle yüklenmiş, toplu katılımla gerçekleşen açık hava etkinlikleri*" (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 205) olarak tanımlanmaktadır. Clifford Geertz'in "kalın betimleme" olarak tanımladığı analitik yaklaşımı, halk danslarını sadece bireysel bir dışavurum değil, aynı zamanda derinlemesine anlam katmanlarına sahip kültürel metinler olarak adlandırmaktadır (Geertz, 1973). Dünyanın herhangi bir yerinde motifler ve ritimlerle görünür hale gelen halk dansları, o bölgenin coğrafi, ekonomik ve sosyal koşullarının yorumlanmasıdır. Bu dansların adım ve hareket repertuvarı, aynı zamanda toplumsal kimliklerin kurulmasında ve kuşaktan kuşağa aktarılmasında önemli bir araçtır. Mitchell Allen halk danslarını, "*adından da anlaşılacağı üzere 'halkın dansı' olarak nitelendirilebilen ve genellikle profesyonel olmayan bireyler tarafından bilinen danstır. Halk dansları, belirli etnik grupların geleneksel kültüründen doğmuş olup bu grupların kültürel değerlerini yansıtır ve bu nedenle önemlidir*" (Allen, 1985: 8) şeklinde açıklamaktadır.

Dans tarihi ve teorisi hakkında kaynak çalışmaları olan dansçı ve koreograf Anthony Shay da aynı perspektif ile halk danslarını "*folklorik olarak kuşaktan kuşağa aktarılan ve yüz yüze öğrenme bağlamında, her zaman olmasa*

da çoğunlukla gayri resmi yollarla öğrenilen dans gelenekleri" (Shay, 2016: 7) olarak tanımlar. Shay'e göre bu yaklaşım, halk danslarının yalnızca kırsal bağlamlarla sınırlı olmadığını, aynı zamanda göçlere bağlı olarak kentsel mekânlarda da öğretildiğini, üretildiğini ve yeniden biçimlendirildiğini ortaya koymaktadır. Halk dansları, ait oldukları toplulukların tarihsel, kültürel ve sosyal dinamiklerini yansıtan bölgesel özgünlükler taşımakla birlikte, farklı yerleşim alanlarında farklı biçimlerde icra edilebilmekte ve bu sayede hem yerel kimliklerin temsilinde hem de daha geniş bir coğrafyada kültürel etkileşimin aracı olarak işlev görmektedir.

Bu tanımlar çerçevesinde, halk danslarının tekil değil kolektif bir nitelik taşıdığı, profesyonel olarak dans eğitimi almamış bireyler tarafından icra edildiği ve organize bir öğrenme sürecinden çok, toplumsal ve kültürel akış içerisinde varlığını devam ettirdiği vurgulanabilir.

Halk danslarına yaratıcılık ve yaratım süreçleri açısından baktığımızda, dansların yalnızca geçmişten devralınan kültürel bir miras değil, aynı zamanda yaratıcılığın farklı biçimlerde tezahür ettiği dinamik bir ifade alanı olduğunu da söyleyebiliriz. Çünkü geleneksel kalıplar ve ritüel pratikler üzerine inşa edilen bu danslar, her icrada dansçının bireysel yorumları ve toplumsal bağlamın etkileriyle yeniden üretilir. Bu açıdan halk dansları, bir yandan kuşaklar arası kültürel sürekliliği daha korumacı bir noktadan sağlarken, diğer yandan da yenilikçi yorumlara ve estetik çeşitliliğe imkân tanıyarak kolektif belleğin canlı tutulmasına katkıda bulunur. Çünkü her dönemde danslar kolektif yaratıcılığın somutlaşmış ürünleridir. Bu bağlamda halk danslarının yalnızca durağan bir folklorik unsur olmadığı, yaratıcı süreçlerin ve kültürel etkileşimlerin şekillendirdiği dinamik bir sanatsal pratik olduğu görülmektedir.

Halk dansları özelinde yaratıcılığın iki kategoride etkili olduğu görülür. İlki, dansların ilk yaratılma sürecidir ve bu süreç yaratılma sebebi, yaratıcı ve uygulanma biçimini kapsar. İkincisi de özünde anlatı değeri taşıyan bu yapıların estetik ifadeye yani sanatsal icraya dönüştürülmesi aşamasındaki yeniden üretim süreci ve ortaya çıkan sanatsal ürünüdür. Halk dansı olarak tanımlanan formların ilk ortaya çıkış evrelerinde gözlenen yaratım süreci, önceki bölümlerde belirtildiği üzere; eylem üretimine dayanan, oyuna dönüşen ve ardından seyredilme ve beğenilme güdüsüyle biçimlenen bir yapıya sahiptir. Bu süreçte icracı, sanatsal bir zeminden bağımsız olarak anlatıya yön verir ve ortaya çıkan ürünler bu deneyimlerin sonucu olarak varlık kazanır. Bu geçmişte yaratılmış ve kendi sürecini tamamlamış ürünlerin aşamasıdır. Yeniden üretim süreçlerinde ise, geçmişte oluşturulmuş halk dansları; yeni anlatılar, çağdaş teknikler ve icra biçimleriyle ilişkilendirilerek söz konusu önceki ürünlerle sentezlenen yeni yaratım örneklerine dönüşür. Bu tür ürünler de tıpkı ilk yaratılanlarda olduğu gibi kendilerine özgü bir yaratım sürecinden geçer ve özgün niteliklerini korurlar. Her iki yaratım süreci için de yaratıcılık ile ilgili değişmeyen şey ikisinin de yalnızca bireysel bir deha ya da yenilik üretimi olmaktan öte, kültürel kodların dönüştürülmesi, sosyal deneyimlerin ritüelleşmesi ve toplumsal iletişim süreçleriyle şekillenen bir üretim süreci olmasındadır. Bu perspektif, Mihaly Csikszentmihalyi'nin yaratıcılık modelindeki "sistem" kavramıyla uyumludur; yaratıcı eylem, birey, kültürel ortam ve alıcı (topluluk) arasındaki dinamik etkileşimle (Csikszentmihalyi, 1996) anlam kazanır.

Halk danslarının yaratıcılık sürecinde, kolektif belleğin sürekli yeniden üretilmesi ve adaptasyonu aracılığı ile dans hareketleri; toplumsal normların ve kültürel kimliklerin sürekli tekrar ve dönüşüm yoluyla inşa edildiği performatif eylemler olarak okunabilir (Butler, 1990). Statik

ritüellerden öte değişen toplumsal koşullara yanıt veren, evrilen ve yenilenen kültürel süreçler tanımı yapılabilir. Bu nedenle farklı bölgelerde aynı dans adım ve hareketlerinin kendi karakteristik özelliklerine sadık kalınarak düzenlenmiş/sentezlenmiş müzik ve kostümlerle yorumlanması, kültürel etkileşim ve yaratıcılığın somut örnekleridir. Bu bazen yeni kültürel yapıların oluşumu için de zemin oluşturabilir. Çünkü kültür, yalnızca bir üst yapı unsuru değil, toplumsal hayatın tüm boyutlarını kapsayan üretim ve deneyim sürecidir (Williams, 1981). Halk dansları da bu üretimin hem sonucu hem de aracı olarak işlev görerek hem toplumu yansıtır hem de onu şekillendirir. Bu danslar belirli bir topluluğun tarihsel deneyimlerin, değerlerinin ve sosyal normlarının ifadesi olmasına rağmen kültürel sınırların muğlaklığından ve asla net bir sınırlama yapılamayacağından dolayı danslarının çeşitliliği ve yayılımında coğrafyalar arası geçişliliğin etkisi inkâr edilemezdir. Dans biçimleri, kültür taşıyıcıları aracılığıyla farklı coğrafi alanlara taşınır ve çeşitli kültürel etkileşimlere açık hâle gelerek toplumsal geçirgenliği destekler.

Tüm bu tanımlama ve çıkarımlardan hareketle, halk danslarının bazı temel özelliklerini vurgulamak mümkündür; öncelikle, halk dansları resmi bir eğitim gerektirmeden, sözlü aktarım ve gözlem yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılır; profesyonel olmayan bireyler, geleneksel biçimleri taklit ve öykünme yoluyla öğrenir. Kültürün taşıyıcısı olan halkın deneyimleri aracılığıyla öğrenilen bu danslar, ortak bir kültüre sahip bireylerin, toplumsal ve kültürel süreçler içinde geliştirdikleri kolektif hareket etme biçimlerinin bir parçasıdır. Dansların doğaçlama unsurlar taşıması ve sınırlarının kesin biçimde sabitlenmemiş olması, toplumun ve kültürün dinamik ruhunu yansıtması açısından önemlidir. Öte yandan danslar, bağlam, anlam ve önem değişikliklerine bağlı olarak dönüşebilir veya

tamamen kaybolabilir. Bu dönüşümler, her dönemde kültürün doğal akışı içerisinde kendiliğinden gerçekleşebileceği gibi, devlet mekanizmalarının ve iktidar sahiplerinin müdahalesiyle de şekillenebilir (Kaptanoğlu 2021).

20. yüzyıl bu anlamda önemlidir. Modern çağ olarak adlandırılan bu yüzyıl savaşlar, ulus-devletlerin oluşumu, göç hareketleri, teknolojik ilerlemeler ve iletişim araçlarının yaygınlaşması gibi derin toplumsal dönüşümlere sahne olmuştur. Bu köklü değişimler yalnızca siyasal ve ekonomik yapıları değil, aynı zamanda kültürel üretim biçimlerini de doğrudan etkilemiş, sanatların ve özellikle dansın yeni ifade alanları bulmasına zemin hazırlamıştır. Modernleşme, kentleşme ve küreselleşmenin ivme kazanmasıyla birlikte halk dansları, geleneksel bağlamlarının ötesine taşınarak yeni yaratıcı süreçlerle karşı karşıya kalmıştır. Kırsal alanlardan kentsel mekânlara taşınan dans pratikleri, sahne estetiği ve koreografik düzenlemeler aracılığıyla yeniden yorumlanmış; böylece dans, yalnızca yerel bir kültürel ifade olmaktan çıkarak ulusal ve hatta uluslararası düzeyde temsil edilen bir kimlik unsuruna dönüşmüştür. Bu süreçte koreografik değişimler, geleneksel adımların pattern düzeyinde sahne sanatları mantığıyla yeniden düzenlenmesini beraberinde getirirken; farklı coğrafi, tarihsel ve sosyolojik koşullara bağlı olarak kent ve kasaba kültürünün taleplerine göre tiyatro, bale gibi diğer sahne sanatları pratikleri içerisinde de var olmaya başlamıştır. Yeni müzikal yapılar içerisinde, halk ezgileri modern orkestrasyon tekniklerinde yeniden hayat bulmuştur. Söz konusu dönüşümler, bir yandan kültürel sürekliliğin korunmasına hizmet ederken, diğer yandan yenilik arayışlarını ve sanatsal çeşitliliği teşvik etmiştir. Böylelikle bu yüzyılda halk dansları, hem geçmişin belleğini taşıyan hem de modern çağın estetik ve toplumsal dinamiklerine uyum sağlayan çok katmanlı bir kültürel performans alanına evrilmiştir.

Peki halk dansları yaratıcı süreçlere nasıl açılır? Ya da gelenekle bağ kopmadan yeni anlamlar üretmek mümkün müdür?"

Her ne kadar halk dansları çoğunlukla "geleneğin aktarımı" çerçevesinde ele alınsa da, bu aktarım yalnızca belirli adım ve figürlerin korunmasıyla sınırlı değildir. Aktarım, aynı zamanda dansın taşıdığı anlam dünyasını, toplumsal hafızayı ve kültürel temsil biçimlerini içerir. Susan Foster'ın (1986), postmodern dönemde dansı yalnızca estetik bir ifade alanı olarak değil, aynı zamanda kültürel ve söylemsel bir yapı olarak değerlendirmesi bu durumu destekler. Bu bakış açısından hareketle, orijinal icra alanında olduğu gibi sahneye taşınan halk dansları da yalnızca bir performans değil; kimlik, tarih, aidiyet ve kimi zaman direniş söylemlerini bünyesinde barındıran dinamik anlatılardır. Dolayısıyla halk dansları her iki mecra için de sabit ve değişmez formların tekrarından ibaret olmayıp, toplumsal bağlamla etkileşim içinde yeniden anlam kazanan kültürel üretim alanları olarak değerlendirilmelidir. Paul Connerton (1989) da *"How Societies Remember"* adlı çalışmasında, bedenle yapılan tekrarların yalnızca hafızanın aktarımı değil; aynı zamanda yeniden yazımı olduğunu aktarır. Bu da her performansta yaratıcı bir yorum alanı olduğunu gösterir. Bu nedenle yaratılmış halk ürünü danslar orjinal alanında bedenden bedene geçerken yaşadığı dönüşümü, profesyonel olarak onu icra eden dansçı bedeninde de yaşar. Çünkü gelenek sadece korumak değildir. Korumanın ve sürdürmenin yanında dönüşüm ve yorum gerektirmektedir. Eric Hobsbawm ve Terence Ranger (2006), *Geleneğin İcadı* adlı eserinde, geleneklerin çoğunun sürekli yeniden üretildiğini belirtir. Ona göre gelenekler sabit değil, inşa edilmiş ve değişime açık yapılardır.

İnsanın yaşam döngüsü, kültürleşme (acculturation), kültürleme (enculturation), kültürel yayılım (difüzyon),

özümseme (asimilasyon) ve zorla kültürleme (transculturation) gibi çeşitli süreçler aracılığıyla biçimlenmektedir. Bunun yanı sıra bireyin sosyal statüsü, toplum içindeki maddi ve manevi hiyerarşiler, psikolojik ve sosyal etkilerin birey üzerindeki yoğunluğunu belirlemektedir. Kişisel farklılıklar, her bireye özgü olan kalıpların oluşmasına yol açar ve bu yapılar doğrudan kopyalanamaz; ancak genetik unsurlar ve çevresel etkileşim aracılığıyla aktarılabilir. Kültürle bağlantılı eylem ve davranışlar, "değişmezlik" ilkesini kültürel kodlar üzerinden "değişim" ilkesine dönüştürerek ritüellerin zamana karşı direnç göstermesini sağlar. Başka bir ifadeyle ritüeller, geçirdikleri dönüşümlerin izlerini taşıyarak yeni koşullara uyumlanır. Son yıllarda folklorun geçmişin ürünü olmaktan çıkarılması ve geleneğin yaratıcılık ile yorumlanmasına yönelik araştırmalarda bir teori ve bir kavram dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, geleneğin performans ile korunmasına yönelik gelişen "performans teorisi"dir.

Performans teorisi 20. yüzyılda gelişen ve bağlam merkezli halkbilim yöntemleri arasında değerlendirilen bir yaklaşımdır. Richard Bauman, Dell Hymes gibi isimlerin katkısıyla gelişmiştir. Yaklaşık yüzyıllık bir birikimin sonucu olarak ortaya çıkan bu teori, folkloru geçmişin donmuş bir mirası olmaktan çıkarıp, sürekli değişen ve dinamik bir süreç içinde ele alır (Çobanoğlu, 2010; akt. Kaplanoğlu, 2021). Pınar Maden, performans teorisinin metin, sözel doku ve bağlamdan oluşan üçlü bir araştırma yöntemine dayandığını söyler. Bu yaklaşımda, icra yani performans ön plandadır ve icraat üç temel unsur üzerinden açıklanır: anlatıcı, dinleyici ve anlatı. Anlatı, anlatıcı ile dinleyici arasındaki iletişimi sağlayan araç konumundadır. Performans teorisine göre folklor unsurları, onları üreten toplumsal bağlamdan ayrı değerlendirilemez; çünkü ortaya çıkan ürün, yaratıcılarının izlerini taşır (Maden, 2005). Bu bağlamda performansın temel öğeleri olan

anlatıcı, dinleyici ve anlatı kavramları, halk danslarında sırasıyla dansçılar, izleyiciler ve dans aracılığıyla aktarılan kültürel anlamlarla eşleşir. Dansçılar, yalnızca hareketleri sergilemekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal belleğin, topluluk değerlerinin ve kolektif kimliğin taşıyıcısı konumundadır. İzleyiciler ise bu gösteriyi pasif bir şekilde izlemekten öte, kültürel anlamların yeniden üretimine ve toplumsal bağların pekişmesine aracılık eder.

Richard Bauman ise performansı, *"bir tür iletişimsel davranış biçimi ve etkinliği"* (Bauman, 1992: 41) olarak görür ve estetik açıdan öne çıkan, belirli bir şekilde çerçevelenmiş ve izleyiciye sunulan bir iletişim türü olarak değerlendirir. Bauman'ın tanımına uygun olarak, halk dansları da estetik olarak çerçevelenmiş bir iletişim biçimi olarak ortaya çıkar; adımlar, ritimler ve koreografik düzenlemeler aracılığıyla toplumsal normları, kimlikleri ve değerleri izleyiciye iletir. Performans teorisinin öngördüğü üzere yaratıcı üretim ile toplumsal bağlamın ayrılmaz bir bileşimi olarak değerlendirilebilir ve her icrası, hem bireysel yaratıcılığın hem de kolektif kültürel belleğin bir tezahürü olarak ortaya çıkar.

İkincisi ise Milton Singer'ın ileri sürdüğü "kültürel performans" kavramıdır. Victor Turner ve Clifford Geertz gibi antropologlar, özellikle ritüellerin analizinde performans kavramından yararlanmıştır. Kültürel performans, kısaca; belirli bir zaman diliminde başlayan ve biten, önceden düzenlenmiş bir etkinlik programına sahip, icracıların ve izleyicilerin yer aldığı ve uygun mekân ile zamanda gerçekleşen etkinlikler olarak tanımlanabilir (Singer, 1955). Singer, performansın mutlaka icracı ve izleyici etkileşimi içinde gerçekleşmesi gerektiğini vurgular. Performansın düzenlenmiş bir etkinlik programına dayanması, onun belirli ve organize bir icra süreci olarak algılanmasına yol açar. Bu noktada performans zamanı, her ne kadar

gündelik yaşamın içinde yer alsa da, onu sıradan akıştan ayıran ince bir sınır barındırır. Performansı bir kültürel üretim biçimi olarak, kendi bağlamı içinde ve kültür taşıyıcılarının perspektifinden kavrayabilmek için; neyin, nasıl, hangi yollarla, kimler için ve hangi amaçlarla icra edildiğini etnografik bir yaklaşımla incelemek önemlidir. Bu nedenle performansın "nasılı", aynı zamanda kültürün "nasılına" da işaret eder (Kaplanoğlu, 2021).

> *"Plastik sanatlar için durum tamamen farklıdır. Malzemeye olan bağımlılıkları ve bu malzemenin dayattığı biçimsel olanakların sınırlılığı nedeniyle bu sanatlar, zaten boş alanlarda serbestçe dolaşan şiir ve müzik kadar özgür bir oyun oynayamazlar. Dans bu bağlamda, ara bir alanda yer almaktadır. Hem müzikal hem de plastiktir; müzikaldir, çünkü hareket ve ritim dansın esas unsurlarını meydana getirmektedir. Bütün faaliyeti ritmik hareketin içinde yer almaktadır. Ama gene de malzemeye bağımlıdır. Onu ifade eden insan vücudunun, tavır ve hareket konusunda sınırları vardır ve dansın güzelliği bizatihi hareket eden bedenin güzelliğidir"* (Huizinga, 2015: 211).

Sonuç olarak gelenekten sahneye sanat bilinci aşamasında değerlendirildiğinde halk dansları, farklı biçimsel ve işlevsel özellikler kazanır. Bu bağlamda, bir sonraki adımda dans tarihindeki gelişim sürecine bakılarak, kültürel kökenleri ile estetik yapıları arasındaki ilişkiyi daha ayrıntılı bir şekilde incelemek mümkün olacaktır; böylece dans kategorileri tarihsel ve kültürel perspektifler ışığında sistematik olarak ele alınabilecektir. Bu nedenle, halk danslarını ve estetik bilince taşınmasındaki öncü çalışmaları doğru bir bağlamda değerlendirebilmek ve sonraki analizleri sağlıklı bir zemine oturtabilmek için, öncelikle dansın kökenine ilişkin kapsamlı bir inceleme yapılmasının uygun olacağı düşünülmektedir.

YAŞAMIN YANSIMASI OLARAK DANS

Dans bir yaşama biçimidir. Dans tarihine bakıldığında, insanın varlığını sürdürme sürecinde kendisiyle ve canlı-cansız tüm çevresiyle kurduğu uyumun, bu unsurlara karşı geliştirdiği tavır ve davranışların dansa yansıdığı pek çok kaynakta aktarılmaktadır. Büyü gibi dansta insanoğlunun, üstün ve gizemli kabul ettiği güçler karşısında başvurduğu en etkili ifade araçlarından biridir ve büyü ile özdeşleştirilir. İnsan, büyüsel ritüellerini, tapınma pratiklerini, avlanma eylemlerini ve toplumsal törenlere katılımın getirdiği ortak sevinci dans aracılığıyla ifade etmiştir.

İlkel dönemlerde yağmur yağdırma ya da doğa olaylarını betimleme gibi doğa merkezli ritüellerden başlayarak, günümüze dek doğum, ölüm, ergenliğe geçiş, evlenme, yas tutma ve savaş gibi yaşam döngüsüne ait olguların yanında dinsel törenlerden seküler kutlamalara, ulusal bayramlardan panayırlara kadar uzanan geniş bir yelpazede, dans halk için bir ifade ve katılım vesilesi olmuştur. Durkheim (1995) kolektif bilinç kavramı çerçevesinde, topluluğun ortak değerlerini pekiştiren ve yeniden üreten bir pratik olarak dansın toplumsal bağların sürekliliğini sağladığını belirtir. Bunun yanında Turner (1969) da ritüel ve liminalite yaklaşımı ile dansın özellikle geçiş dönemlerinde ve törenlerde bireyleri gündelik yaşamın sınırlarının ötesine taşıyarak onları kolektif bir deneyimin parçası haline getirdiğini söyleyerek bireysel ve toplumsal olana vurgu yapar. Ancak bu işleyişin devamlılığı için olmazsa olmaz "eylem"dir. Eylem hem aktarılan kültürün sürekliliğinin taşıyıcısı olması hem de çağın bireylerinin yeni kültürel ürünler yaratabilmesini mümkün kılmaktadır. Bununla birlikte, modern çağın bilim ve teknoloji temelli yapısı, insanın eyleyen bir özne olmaktan ziyade düşünsel bir konumda, fiziksel bedeninin etkin kulla-

nımını azaltarak dijital simülasyonlar üzerinden üretim yapma eğilimini güçlendirmiştir (Castells, 2010; Giddens, 1991). Bu durum, kültürel üretim ve aktarım süreçlerinde somut eylemin yerini giderek artan biçimde sanal ve dolaylı araçların almasıyla, bireyin kültürel katılımının doğasını değiştirmektedir. Dolayısıyla, kültürel süreklilik ve yaratıcı üretim için fiziksel ve doğrudan eylemin önemi, dijitalleşen çağda daha da belirgin bir şekilde değerlendirilmektedir. Bu azalmanın hem hareketin niceliği hem de niteliği üzerinde etkisi vardır.

Hareketler çoğunlukla, yapılacak işin amacını en kısa sürede, en az çabayla gerçekleştirecek şekilde optimize edilmiştir ve işlevleri yalnızca bu amacın tamamlanması ile sınırlıdır. İlk insanlık döneminde de hareketlerin oldukça sınırlı, basit ve içgüdüsel temellere dayalı olduğu görülür. Tıpkı diğer sanat disiplinlerinde olduğu gibi dans da tarihsel evreleri boyunca gelişmiş, çeşitlenmiştir. Bu ilk evrelerin anlaşılması, sonraki biçimlerin ve estetik yapıların çözümlemesi için temel bir ön koşuldur. İlk evrelerdeki dans pratiklerinin temelinde, insanın biyolojik ve ruhsal gereksinimleri, içgüdüsel yönelimleri, tutkuları ve içinde bulunduğu toplumsal koşullar yer almaktadır. Bu bağlamda, dramatik gösteriler de yalnızca estetik bir deneyim değil, aynı zamanda insanın biyolojik, psikolojik ve toplumsal ihtiyaçlarını ifade eden ve yönlendiren bir araç işlevi görmüştür. Bu nedenle dans, ilk topluluklarda yaşamın tüm evrelerine sinmiş, gündelik yaşamın ve toplumsal düzenin ayrılmaz bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Yaşamın derinine konumlanmış olan danslar eylemi anlatıya dönüştürmesi bakımından iki bölümde incelenebilir. İlki bireysel anlatım ikincisi de toplumsal anlatımdır.

Bireysel anlatım Sedat Veyis Örnek'in dile getirdiği gibi ""*insanın ilk aracı sayılan bedenle anlatım olanağına*

kavuşan ruhsal durumların ve gerilimlerin devinime dönüşen bir boşalı mıdır başlangıçta bireysel ve propan yani din ve kutsallık dışı bir gereksinimden doğandan giderek toplumsal ve dinsel bir karaktere dönüşmüştür" (Örnek, 1971). Curt Sacks insanın heyecan verici belli bir etki olmadan dans edemeyeceğini belirtir. Bu heyecan dans ile bedensel hareketi kendinden geçme eylemine dönüştürür ve bu kendinden geçme dans eden bedenin fizik gücünü görünüşünü değiştirir. Özünde doğayı veya denetlemek istediği nesneleri taklit etme içgüdüsü bulunmaktadır. Buradaki amaç öykünülen şeyin yerine yalancıktan da olsa geçip idare etmek onu bir çeşit büyü altına almaktır. Bu sayede insan kendisini insanüstü bir güçle doğaya egemen hissederek iyi güçleri çekip kötülükleri kovabileceğine ya da yaratıcı olduğuna inanır. Öyle ise insanın dansı yalnızca anlamsız ve amaçsız bir zaman geçirme veya salt sanat gösterileri olarak değil belirli amaçlara yönelik büyüsel hareketlerdir (Sachs, 1935).

Dansın amacının ve işlevinin ötesinde, onun ilk ortaya çıkışındaki itici gücün, sözlü ifadeye veya gündelik hareketlere sığmayan yoğun duygu durumları olduğu bilinmektedir. Özellikle konuşma, yazı ve diğer iletişim araçlarının henüz gelişmediği ya da sınırlı olduğu dönemlerde insan, sevinç ve kederden başlayarak günlük yaşam pratiklerini, inançlarını ve eğlencelerini dans yoluyla ifade etmiştir. Bu erken dönem danslarının, daha sonra büyüsel, kutsal ve dinsel bir nitelik kazanmasına rağmen başlangıçta belirli bir düzen ya da estetik kaygıdan ziyade içsel duyguların taşkın ve kendiliğinden dışavurumuna dayandığı anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, dansın coşkulu doğası, onu icra edenlerin kendilerini trans benzeri bir deneyim içinde bulmalarına yol açmış ve bu özelliğiyle dans, hem bireysel hem de toplumsal düzeyde güçlü bir ifade ve katılım aracı olarak işlev görmüştür. Ayrıca hareket, mimik ve dramatik öğeleri taşıyarak bu gereksinimi en etkin

yoldan karşılayan en eski tapınma biçimi olarak da kabul edilmiştir. Örneğin Güney Hindistan'da şeytan dansı denen dansta Bodo rahibi kendisindeki ilahi gücü hastalara şifa vermek için kullanır ya da Japon dansının 600 yıllık gelişiminin ilk evrelerinde toplu ritüel danslarının avın dikkatini çekmek için yapıldığı bilinmektedir (Michaelis, 1977). Nitekim Türk halk danslarında önemli bir yer tutan hayvan benzetmeli danslar ve köylülerin tiyatro işlevi üstlenen seyirlik oyunlarının da eski büyüsel ritüel törenlerin kalıntılarını barındırdığı bilinmektedir. Bu dans ve oyunlar, toplulukların doğa ile kurdukları ilişkilerin, inanç sistemlerinin ve kolektif hafızanın kültürel yansımaları olarak değerlendirilebilir. Örneğin Karadeniz horonlarında görülen titreme hareketlerinin ağ içerisindeki hamsi balıklarının çırpınışlarını taklit ettiği ve kökeninin bolluk ve bereket odaklı ritüel törenlere dayandığı ileri sürülmektedir. Bu tür örnekler, Victor Turner'ın (1969) ritüel kavrayışında belirttiği gibi, toplumsal yaşamın kritik dönemeçlerinde kolektif dayanışmayı pekiştiren sembolik pratikler olarak işlev görmektedir.

Toplumsal anlatım, bireyin toplumsal bir varlık olarak toplumla kurduğu ilişkiler bağlamında değerlendirilebilir. Her ne kadar bireyin özü başlangıçta bireysel bir görünüme sahip olsa da, insanın aileden ulusa kadar uzanan farklı topluluk yapılarının sorunlarından ve dinamiklerinden bağımsız düşünülmesi mümkün değildir. Bu çerçevede dans, yalnızca insanın doğa ile kurduğu organik bağın bir anlatımı ve kutsanması değil, aynı zamanda bireyler arasındaki toplumsal ortaklıkların görünür kılınmasının bir aracı olarak işlev görmektedir. Topluluk yaşamının en erken dönemlerinden itibaren insan, dans ve müzik aracılığıyla kendisini toplumun bir üyesi olarak ifade etmiştir. Bunlara; toplulukların ortak duygu ve düşüncelerini somutlaştırarak bireyleri bir arada tutan bir bağ işlevi yüklemiştir. Sadece anlatım aracı ya da

eğlence aracı olarak değil her toplu çalışma eyleminde de kendini tartımlı hareketlerle bütünleştirerek üretim kapasitesine etki etmeye ve motivasyon gücünü keşfetmeye çalışmıştır. Benzer şekilde dans, toplumsal hiyerarşilerin askıya alındığı, bireylerin eşitlikçi bir birliktelik duygusu içinde kaynaştığı bir deneyim alanı olarak öne çıkmıştır. Doğumdan ölüme uzanan temel değişim evreleri, insanın yiyip içmesi, barınması giyinmesi gibi en basit gerçeklerden modern araçların, makinelerin, üretim güçlüklerinin çeşitliliği, hayatın üretimi ve çoğalımına dek dünyanın yansıtılmasını kendi ruhsal durumları ile yoğurarak yine kendi bedeninde yarata gelmiştir.

SANAT BİLİNCİ AŞAMASINDA HALK DANSLARI

Farklı geçmişlerin izlerini taşıyarak aktarılan danslar kendi kültürleri ve süre gelen kalıpları ile değerlidir ve bu özellikleri ile gelenekselleşir. Fakat doğduğu alanda sınırlı kaldığı sürece yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Varlığını devam ettirebilmesi için geleneksel icrasından, daha evrensel boyutlara ulaşmalıdır. Halk danslarının gelecekte öz değerlerini yitirmeden varlığını devam ettirilebilmesi, kayıt altına alınarak arşivlenmesi dışında dansların sanatsal yönlerinin ön plana çıkarılarak sahneye aktarılması ile de gerçekleşebilir. Arşivleme her ne kadar varlığından haberdar olunması konusunda yetkin bir yöntem olsa da kültürün yaşayarak devam etmesi yani sürekliliği konusunda yeterli değildir. Bu nedenle yaşamsal bir üretim olan dansların sahne aracılığıyla sanat bilinci aşamasında görünürlüğünü ve varlığının devamlılığını sağlaması gereklidir. Ayrıca ait oldukları kültürü, uygarlığı ve insanları açıklamakta önemli bir kaynak olarak kültüre ait yaratılan yeni dans biçimleri için de öncü ya da tanımlayıcı bir basamak olmalıdır. Geçtiğimiz yüzyılda başlayan bu dönüşümde çağdaş sanat yapıları bağlamında geleneksel dansın diğer türler ile birlikte bir işbirliği içinde olması önemlidir. Böylece içedönük katılma coşkusu geleneksel yapısındaki işlevlerin dışında bir boyut kazanarak günün sahne tekniğine ve estetiğe uygun biçimde özgünlüğünü bozmadan, seyircinin de katılımıyla dışa dönük (evrensel) bir hal alır. Bu nedenle de sahnede mutlak otantiklikten söz etmek pek mümkün değildir. Geleneksel dansların, geniş kitlelere sunulmak için kendi geleneksel ortamının sınırları dışına çıktığında o kitlelerin estetik beğenisine uygun bir değişiklikten ziyade dönüşüme ihtiyacı vardır.

Sahneye taşınan, seyirci karşısına çıkan halk dansları artık çıktığı bölgenin insanlarının ürünü olmasının yanında, tüm insanların beğenisine seslenen bir "sahne sanatı" haline gelmektedir. Sahnenin kendine özgü kurallarına, estetik gereksinme ve gereçlerine ayak uydurarak özde ve biçimde birtakım değişikliklere uğrar. Bu dönüşümler hangi yöntemlerle gerçekleşirse gerçekleşsin, sahne sanatlarının temel ikili yapısı olan icracı (oynayan/dans eden) ile alımlayıcı (seyirci) arasındaki ilişki belirleyici konumdadır. Zira sahneye taşınan herhangi bir yapıtın tamamlanmış ve anlam kazanmış sayılabilmesi, seyirci ile kurduğu estetik iletişim ve aldığı tepkiyle mümkündür. Bu bağlamda, sahne ile seyir yeri arasında gerçekleşen karşılıklı etkileşim, sanat eserinin gelişimine katkı sağlayan dinamik bir süreçtir.

Oysa doğrudan doğruya orijinal mekânında oynanan halk danslarının oynanış amaçları ve görüş açısı tamamen farklıdır. Bir bölgenin halkı dansları ile kendini anlatır, dans ederek eğlenir, toplu olarak katılmanın coşkusunu, kendi alışkın olduğu tartımlara ayak uydurarak duyar. Bunun dışında estetik beğeni kazanmak için seyredilme gibi bir kaygısı yoktur. Danslar bazen saatlerce aynı adım ve tartım ile sürüp gidebilir. Bu yüzden o bölgeye o tartımlara yabancı bir kimse onları izlediği zaman aynı coşkuyu, katılma sevincini duymayabilir. Öte yandan, sahne sanatlarının seyircisi heterojen bir topluluktur; farklı dil, kültür, eğitim ve toplumsal arka plana sahip bireylerden oluşur ve bu çeşitlilik, her temsilde farklı alımlama biçimlerinin ortaya çıkmasına yol açar. Halk danslarının kendi bağlamındaki izleyici kitlesi ise oynayanlar/dans edenler gibi köy halkıdır, aynı kültürel gelenekleri ve ortak aidiyet duygusunu paylaşır. Bu yüzden halk danslarını sahneden seyredecek seyirci, bu geleneklerle ve danslarla köklü, ortak bir ilişkisi olmadığından bunlar kendisine ancak etkileyici bir biçimde sunulduğu zaman icracı ve gelenek

ile ortak bir paydada buluşabilir. Dolayısıyla halk danslarının sahnede etkili bir şekilde alımlanabilmesi, onları izleyiciye estetik açıdan dönüştürülmüş, kurgulanmış ve "sunulmuş" bir biçimde aktarmayı gerektirir.

Dans icrasının özünü anlamak için, öncelikle icracının konumunu dansın bağlamı açısından değerlendirmek gerekir. Geleneksel kaynaklarında dansı icra eden bireyler yaş, toplumsal statü veya meslek farklılıklarından bağımsız olarak topluluğun her kesiminden çıkabilmekte; bu icracılar herhangi bir biçimsel eğitim, teknik disiplin veya estetik kaygı taşımadan, çoğunlukla toplumsal ritüeller, eğlence ya da kültürel pratikler bağlamında dans etmektedir. Dolayısıyla bu icranın temelinde bireysel teknik yetkinlik değil, toplulukla paylaşılan kültürel bir deneyim yer almaktadır. Buna karşılık, sahneye çıkan icracı, artık yalnızca bir katılımcı değil, sanatsal bir temsilci konumundadır. Bu temsil, profesyonel bir yaklaşım gerektirdiği için dansçı, mesleğinin doğası gereği disiplinli bir eğitim sürecinden geçmek, estetik duyarlılığı geliştirmek ve sahne performansının gerektirdiği tüm unsurları içselleştirmek zorundadır. Bu durum halk danslarının topluluk odaklı işlevinden çıkarak, bireysel yetkinlik ve sanatsal değer ölçütleriyle değerlendirildiği yeni bir sosyal bağlama taşındığını gösterir. Beden kuramı açısından ise dansçının bedeni, yalnızca bir ifade aracı değil, aynı zamanda sürekli biçimde inşa edilen, dönüştürülen ve disiplin altına alınan canlı bir enstrümandır. Piyanistin piyanosu ya da kemancının kemanı hazır bir enstrüman iken, dansçının bedeni icracı tarafından erken yaşlardan itibaren eğitilmek, günlük egzersizlerle formda tutulmak ve sürekli yeniden üretilmek zorundadır. Sahne sanatları pedagojisi bağlamında ise profesyonel bir dansçının yalnızca bedensel beceri ve teknik donanım geliştirmesi yeterli değildir. Dansçının aynı zamanda müzik bilgisi, ritim algısı, dramaturjik duyarlılığı ve halk yazını gibi kültürel alanlardaki birikimi

de geliştirmesi gerekir. Çünkü farklı bölgelerin halk danslarını aynı sanatsal düzeyde yorumlayabilmek ve sahneye taşıyabilmek, yalnızca bedensel teknik yetkinlikle değil, aynı zamanda kültürlerarası duyarlılık ve çok yönlü bir sanatsal perspektif ile mümkündür. Tüm bu yetkinlikler içinde kapsamlı eğitimlere tabi olmalıdır. Böylece dansçı, hem kendi bedenini enstrüman olarak ustalıkla kullanan bir icracı, hem de kültürel anlamların taşıyıcısı ve yeniden üreticisi konumuna yükselir.

Sanat tarihine bakıldığında, tüm sanat dallarının ve onların uygulanış biçimlerinin, dinsel ve toplumsal içerikli işlevlerden giderek estetik amaçlı uygulamalara yönelen bir dönüşüm süreci geçirdiği görülür. Burada ki "estetik" olma halinin, kişisel ve toplumsal sorunlardan kopuk bir sanat anlayışı anlamına gelmediğinin altı çizilmelidir. Aksine, sanatın en üst aşamasında sanatçı, öz ile biçim arasındaki uyumu sağlayarak, hoşlanma ve güzeli arama isteğini yapıtına yansıtır. Bu nedenle bir sanat yapıtında yalnızca yaratıcı güç değil, aynı zamanda biçim kaygısının dengeli, düzenli ve sağlam bir yapıda kurgulanması da gereklidir.

Dans, ister bireysel düzlemde bir enerji boşalımı işlevi taşısın, ister toplumsal ya da dinsel bir ritüel bağlamında ortaya çıksın, başlangıçta r seyirci varlığını zorunlu kılan bir etkinlik olmamıştır. Bununla birlikte, kontrolsüz ve taşkın hareketlerin ya da kutsal törenlere eşlik eden eylemlerin zamanla bilinçli bir sanat formuna dönüşmesini sağlayan yaratıcı güç, dansın özünde her daim varlığını sürdürmüştür. Üstelik dans, henüz "sanat" kategorisiyle tanımlanmadığı en basit ve ilkel dönemlerinde bile, bugün "dans düzenlemesi" ya da "koreografi" olarak adlandırdığımız temel öğeleri içinde barındırmaktaydı. Tarihsel süreç geriye dönük olarak incelendiğinde, dansın bir gösteri sanatı haline gelmesini sağlayacak olan bu öğelerin

zaman içinde kademeli olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Modern dönemde ise dans, geleneksel ile çağdaş arasında bir köprü işlevi görerek, kimi zaman sahne tasarımı ve sahneleme tekniklerinden faydalanılarak doğrudan sahneye aktarılmakta, kimi zaman ise yeniden yorumlama yoluyla güncellenerek sunulmaktadır. Ancak bu süreçte değişmez ve korunması gereken temel unsur, dansların taşıdığı kültürel anlam ve toplumsal işlevdir. Dolayısıyla dans bağlamında yaratıcılık yalnızca "yenilikçilik" kavramı ile sınırlandırılamaz; aynı zamanda geçmişle kurulan eleştirel, analitik ve sezgisel bir ilişki biçimini de ifade eder. Richard Schechner'in performans kuramında aktardığı gibi her dans icrası, geçmişten aktarılan bir davranışın yeniden sahnelenmesi, fakat aynı zamanda içinde bulunulan çağın estetik ve kültürel kodlarıyla yeniden üretilmesidir. Dolayısıyla dans, tarihsel sürekliliği ile modern yaratıcı yorumları bir araya getiren, kültürel kimlik ve sanatsal ifade arasında aracılık eden dinamik bir sanat formu olarak değerlendirilebilir.

GELENEĞİN SAHNEYE TAŞINMASI

Bugün birçok dans topluluğu Dünyanın bir ucundan diğerine uzlaştırıcı, birleştirici güler yüzlü gücü ile temsiller vermekte ülkelerine en sevimli yoldan değer kazandırmaktadırlar. Bu temsillerin ardında çok yönlü ve derin şekilde işleyen, etnolojiden modern dans tekniğine ilkel yaşamdan günümüze uzanan bir halkalar zinciri vardır. Halk danslarının tarihsel gelişiminde gözlemlendiği üzere, en içgüdüsel ve en içe dönük dans pratiklerinde dahi icracının teknik yetkinliğinin verdiği seyir zevki seyredende güdüsel olarak nitelikli anlatıcıyı diğerlerinden ayırmıştır. Bu süreçte, büyüsel işlevler üstlenen dans uygulayıcılarının topluluk içerisinden ayrışması ve buna bağlı olarak topluluğun "oynayan" ve "seyreden" biçiminde iki gruba bölünmesi, dansın yalnızca bir katılım pratiği olmaktan çıkıp gösteri boyutunu da içermeye başlamasına zemin hazırlamıştır. Nitekim tam da bu noktada, gösteri dansının ilk tohumları atılmıştır. Oynayan ve seyreden arasındaki bu ayrışma, dansın yalnızca toplumsal bir paylaşım biçimi değil, aynı zamanda bir temsil ve izlenim pratiği olarak gelişmesine katkı sağlamıştır.

Gösteri dansı olgusunun kökenleri, içe dönük eğlence ve kutsal nitelikli ritüel danslar kadar eskiye dayanmaktadır; hatta tarih öncesi dönemlere uzanan örnekler bu bağlamda dikkat çekmektedir. Arkeolojik bulgular arasında, Sicilya'nın Addaura mağarasında keşfedilen kaya resimleri, dans tarihine ilişkin en eski kanıtlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Söz konusu betimlemede, akrobatik nitelikte bir performans icra eden iki dansçının karşısında dokuz kişilik bir izleyici topluluğu tasvir edilmiştir. Bu sahnenin yorumu konusunda araştırmacılar arasında görüş ayrılıkları bulunmaktadır: bazı yazarlar bunu ritüel ya da törensel bir dansın tasviri olarak kabul ederken, diğerleri

katı bir işlevsel sınırlamaya gitmeksizin, izleyici varlığına dikkat çekerek bunun aynı zamanda erken bir "gösteri dansı" örneği olduğunu ileri sürmektedir (Lawler, 1964).

Benzer biçimde, M.Ö. 3000'li yıllara tarihlenen Eski Mısır kaynakları da dansın bir temsil ve izlenme pratiği olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Firavunlar için icra edilen dans gösterilerinde, hükümdarın huzurunda bir ya da üç dansçının, herhangi bir müzik ya da ritmik eşlik olmaksızın performans sergilediği bilinmektedir. Bu örnekler, dansın salt topluluk içi bir katılım pratiği olmaktan öte, temsili ve estetik boyutlarıyla da işlev gördüğünü ortaya koyar. Nitekim sonraki dönemlerde de farklı dans biçimlerinin tasvirleri, piramitlerde ve mezar duvarlarında yer alan ikonografik süslemelerde karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, Eski Mısır'daki dans sahneleri yalnızca sanatsal bir betimleme değil, aynı zamanda dönemin toplumsal hiyerarşisini, dinsel inançlarını ve gösteri anlayışını yansıtan önemli kültürel belgeler niteliğindedir.

Batılı araştırmacılar bu olguyu dikkate alarak, "gösteri amaçlı dansları" diğer işlevsel danslardan ayrı bir kategori olarak ele almakta ve bağımsız bir tür kimliğiyle tanımlamaktadırlar. Paris Üniversitesi müzikologlarından Armand Machabey gösteri dansını bir veya daha fazla oyuncu tarafından, görsel zevk ve işitsel gereksinme amacı ile oyuna katılmayan seyircilere sunulan danslar olarak tanımlar (Machabey, 1966, s.51). John Blacking (*How Musical is Man?*, 1973) de topluluk içi işlevlerden koparak "seyirciye yönelik" estetik ve sanatsal kaygılar taşıyan bir biçim olarak açıklar. Buradan çıkarımla gösteri dansları; katılımcı- seyirci ayrımıyla ortaya çıkan, ritüelden sahne sanatına geçişin ürünü olan estetik kaygıyla düzenlenmiş seyirciye yönelik danslardır.

Geçmişte ya da bugün sanatın, ne denli soyut ya da üsluplaştırılmış olursa olsun, her zaman bir "ileti" taşıdığı

ve seyircisine iletilmek üzere bir mesaj sunduğu açıktır. Bu mesaj, gerçekçi sanatlarda çoğunlukla doğrudan anlaşılırlık üzerinden iletilirken, soyut sanatta yapısı gereği daha çok algı, duygu ve sezgi yoluyla aktarılmaktadır. Dolayısıyla seyirci karşısına çıkan dans da, algısal ve duygusal iletişimi en kısa, en kesin ve en etkili biçimde gerçekleştirebilmek için dışavurumcu bir nitelik kazanmak durumundadır. Bununla birlikte, bu dışavurumculuğun gerçekçilikten kaynaklanan kesinliği ve doğrudanlığı, içe dönük kültürlerin hayal gücü, sezgisel derinliği ve soyutlama eğilimleriyle yumuşatılarak estetik bir esneklik kazanmaktadır.

Sanatsal dans ile doğaçlama dans arasındaki ayrım da bu noktada belirginleşmektedir. Doğaçlama dans, anlık içsel itkiler ve toplumsal ritüel bağlamları doğrultusunda ortaya çıkarken, sanatsal dans biçiminde teknik kaygılar, yapısal düzen, hareketlerin seçimi ve tüm bunların estetik açıdan işlenerek parlatılması ön plana çıkmaktadır. Biçimsel düzenlemelerin ve teknik kontrolün varlığı, dansın salt bedensel bir edim olmaktan çıkıp bilinçli bir sanat formu haline gelmesinin temel göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Yaratıcı sanatçı, dansı sahneye taşırken her şeyden önce dansın özünde var olan temel güçleri dikkate almak durumundadır. Nasıl ki diğer sanat disiplinlerinde yaratıcı etkinlik yaşamdan beslenerek onu dönüştürme, mükemmelleştirme ve derinleştirme amacını taşıyorsa, dans sanatı da benzer biçimde gerçek yaşantıdan aldığı malzemeyi sanatsal bir süzgeçten geçirerek yeni, kalıcı ve özgün bir yapıta dönüştürme eğilimi gösterir. Bu yaklaşımdan hareket ile ulusal halk dansı topluluklarının repertuarlarında görüldüğü üzere, geleneksel halk danslarından ve halk sanatı birikimlerinden esinlenilerek yeni dans biçimleri üretilmiştir. Bu süreçte eski biçimler olduğu gibi

aktarılmamış; aksine, dansın özünü, estetik çeşitliliğini ve düşünsel boyutunu kavrayarak, temel düzeni bozmadan en karakteristik temalar öne çıkarılmış ve bunlara uygun yeni hareket biçimleri geliştirilmiştir.

Bu süreçte halk düşüncesi ve kolektif kültürel bellek esas alınmış, aynı zamanda çağdaş yaşamın dinamikleri ve ulusal tarihin belirleyici unsurlarıyla bağlantılı olarak yeni ifade biçimleri aranmıştır. Sonuçta ortaya çıkan ürün, yalnızca "gelenekselin sahneye aktarımı" değil, geçmiş ile bugünün yaratıcılıkla harmanlandığı özgün bir üretim sürecidir. Bu bağlamda ortaya çıkan "koreografik yaratım", dansın yalnızca adımların ve hareketlerin düzenlenmesi değil, aynı zamanda gerçek yaşamdan alınan somut olayların, sahne estetiği bağlamında dans, mimik, dramatik konu, müzik ve sahne donanımı gibi unsurlarla bütünleştirilmesiyle inşa edilen çok katmanlı bir sanat yapıtı haline gelmektedir. Genel olarak koreografi, en dar anlamıyla belirli bir danstaki adımların, hareketlerin ve davranışların düzenlenmesi olarak tanımlanabilse de, daha geniş bir perspektiften değerlendirildiğinde, toplumsal, tarihsel ve kültürel bağlamlardan beslenen, sanatsal yaratıcılığın temel araçlarından biri olan yapısal bir düzenleme süreci olarak görülmelidir.

Sanatsal üretim amaçları doğrultusunda koreografi; görünürde bütünüyle bilinçli bir yaratı sürecinin ürünü gibi değerlendirilir ancak çoğu zaman bilinçdışı evrelerde edinilen deneyimlerin ve "dönüşüme uğramış düşünce sistemlerinin" görünmez katılımıyla oluşur. Çünkü insan, yaşamı boyunca sürekli devinim halindedir; bu süreçte zaman, mekân, ağırlık, ritim ve bedenin sınırlarıyla ilişkili olarak çeşitli davranış biçimleri, jestler ve duruş kalıpları geliştirir, beden hafızasında bunu biriktirir. Koreografik yaratım, bu birikimlerden doğan önceden kodlanmış imajları, karşıt imajları veya zihinsel tasarımları da içe-

risine barındırır. Esas olan, tüm bu hareket biçimlerinin, anlamlı diziler ve ardışık düzenler oluşturacak biçimde tekrarlanmasıdır. Bu bağlamda koreografinin temelini, hareket imajlarının birbirleriyle kurduğu güçlü ilişkiler ve bu ilişkiler üzerinden ortaya çıkan bütüncül performatif yapı oluşturur. Koreografik bilinç, dinamik ve kendini sürekli yenileyen bir sistem anlayışına dayanır. Burada her bir hareket, kendisinden sonra gelecek olanın doğasını belirler bu nedenle koreografik süreç; doğrusal değil, nedensel ilişkiler ağı üzerinden işleyen bir sistematiğe sahiptir. Her bileşen, kendisine düşen rolü yerine getirirken aynı zamanda diğer unsurlarla etkileşim içinde bulunur ve böylelikle sahnede sistematik bir uyum meydana gelir.

Koreografinin "gerçekliği" kavramı, hareketin yalnızca icra edildiği anda ve mekânda varlık kazandığı gerçeği üzerinden değerlendirilmelidir. Dans, soyut bir tasarımdan ibaret değildir; bedensel ifadenin zaman ve mekânla kurduğu doğrudan ilişki içinde anlam kazanır. Bu bağlamda koreografik dizelerin ortaya çıkışı, yaratım sürecinde belirli bir amaca hizmet eden ve bedensel bileşenlerin eşzamanlı etkileşimiyle şekillenen dinamik bir üretim olarak görülmelidir. Hareket yalnızca zihinsel bir tasarımın ürünü olmayıp, bedenin ritim, denge, mekân kullanımı ve kas-hareket koordinasyonu gibi unsurlarıyla kurduğu etkileşim sonucu somutlaşır.

Koreografik yapı içinde bedeni bu şekilde harekete geçiren "öz" (essence), dansın anlamsal ve duygusal katmanını temsil eder ve merkezinde iletilmek istenen tema, duygu, kültürel mesaj ya da anlatı bulunur. Rudolf Laban, özü hareketin motivasyonu olarak tanımlar ve bu motivasyonun, performatif bedenin içsel itkilerinden doğduğunu vurgular. Bu içsel yönelim, dansın fiziksel kadar sembolik ve ifade değeri de taşımasını sağlar. Buna karşılık "biçim" (form), dansın dışsal, gözlemlenebilir yapısını

ve sunum düzlemini ifade eder. Biçim; hareketlerin düzenlenişi, ritim, tempo, mekân kullanımı, kompozisyon ve sahneleme gibi unsurlar aracılığıyla görünür hâle gelir. Öz ve biçim birbirinden bağımsız değildir; koreografinin estetik, işlevsel ve kültürel bütünlüğü, bu iki düzlemin etkileşimiyle oluşur. Dolayısıyla koreografik pratik, bedensel yaratıcılığın içsel itkilerden dışsal ifadelere uzanan katmanlı bir süreç olarak değerlendirilmelidir.

Koreografi, beden ve hareket felsefesine dayalı bir sanat alanı olarak, yapısını dansın karakterine özgü niteliklerden alır. Hareketler, karakterin temel özelliklerini yansıtacak biçimde düzenlenir; bu durum hem tekil hareketler hem de dans kompozisyonunu oluşturan bileşik dizilimler için geçerlidir. Bu yaklaşıma göre hareket, yalnızca fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda bir halkın canlı, ince, duyarlı ya da cesur gibi kültürel ve duygusal özelliklerini, anlatılan öyküyü, izlenimi veya karakterleri görünür kılan bir anlatım aracıdır. Koreografi, tüm bu anlam katmanlarını aktarırken, gündelik yaşamda çoğunlukla belirsiz, uyumsuz ve ritimsiz biçimde gerçekleşen hareketleri sanatsal bir düzene oturtur ve yönlendirir. Yaratım sürecini destekleyen aşamalar bu bağlamda belirli bir kurgu içinde şekillenir. Öncelikle müzikal ya da plastik bir esin kaynağı ortaya çıkar; ardından dansın genel şeması ve taslakları oluşur. Devamında konu, aksiyon ya da karakter seçilir ve mizansen kurgulanır. Son aşamada ise bütün koreografik yapıyı belirleyecek üslup anlayışı netleştirilir. Bu aşamalar birbirinden bağımsız değil, koreografik ifadenin özünü ve biçimini birlikte inşa eden süreçler olarak değerlendirilmelidir. (Laban, 1966).

Sanatsal bir yaratım sürecine ulaşabilmek için, hangi dans türü ele alınırsa alınsın, koreografın köklü bir geleneğe dayanan biçimlerden yararlanması ve bu biçimleri kendi özgün buluşlarıyla zenginleştirmesi, estetik açıdan

en sağlam yöntemlerden biridir. Bu yaklaşım, geleneğin sürekliliğini korurken aynı zamanda yaratıcı çeşitlenmeye imkân tanır. Bununla birlikte, sanatsal esin ve yaratıcı dönüşümden yoksun, yalnızca "katıksız klasik dans" biçimlerinin belirli bir halk sanatından alınan dans unsurlarıyla yüzeysel olarak bir araya getirilmesi, özgün ve kalıcı bir sanatsal yapıt ortaya çıkarmaz. Çünkü halk danslarıyla ilintili olan gerçek anlamda yeni bir koreografik üretim, yalnızca farklı türlerin mekanik birleşimiyle değil, geleneğin özünü kavrayarak, onun estetik değerlerini dönüştürüp çağdaş bir anlayışla yeniden yorumlamakla mümkündür.

Tüm dans türlerine ait koreografilerde özen gösterilecek diğer bir nokta da üslup birliğinin sağlanmasıdır. İngiliz koreograf ve dans pedagogu Dame Ninette de Valois, *Dance Magazine*'de yayımlanan bir makalesinde bale sanatından örnekle dans sanatındaki üslupları şu şekilde tanımlamaktadır: "*Yüzyıllar boyunca eğitim biliminden kaynaklanan geleneksel üslubun yanı sıra bir de ruh bilimsel üslup vardır. Koreografik üslup ise bu iki yaklaşımın sentezinden doğan yaratıcılığın ürünüdür. Bale sanatında İtalyan, Fransız, Danimarka ve Rus ekolleri özgün üsluplarını geliştirerek yükselmişlerdir. Son elli yılda ortaya çıkan yeni hareketler de kökenlerini bu ekollerden almaktadır*" (De Valois, *Dance Magazine*, Mart 1977, s. 52). De Valois'in bu ifadesinde özellikle vurgulanmak istenen, benimsenen teknik ve üslubun zaman içerisinde geliştirilmesi gerekliliğidir. Benzer biçimde Serge Lifar, *Traité de Chorégraphie* adlı eserinde "*...bir yapıtın çeşitli öğelerinin tek bir bütün içinde eritilmesi üslubu oluşturur*" diyerek koreografik bütünlüğün önemine işaret eder. Bu bağlamda, üslup birliği yalnızca yapıtın estetik tutarlılığını değil, aynı zamanda ona özgünlük kazandıran temel niteliği de sağlamaktadır. Dönüşüm sırasında amaç öz ve biçim uyumunun sağlanması olmalıdır. Estetiği yaratan temel unsur hem gözü-

müzle hem de kulağımızla yakaladığımız biçimdir. Seyirci özü kavrayarak, estetik olarak beğenip, eğlenerek yani biçimi yorumlayarak haz almalıdır. Bu nedenle asıl sorun dansların özünü yitirmeden çağdaş sahneleme teknikleriyle onu en ilgi çekici hale nasıl getirilebileceği olmalıdır.

20. yüzyılda tüm sanat disiplinlerinde ortaya çıkan avantgarde hareketler ve öncü uygulamacılar tükenmişlik hissi ile küçülen dünya ve kendini tekrar ederek günün insanının beklentilerini karşılayamayan sanat anlayışına karşı geleneğe ve köklere yönelme eğilimi duymuştur. Bu süreçte yoğun olarak bale üzerinden varlığını sürdüren gösteri/sahne sanatları özellikle Avrupa sahnelerinde ciddi bir tükenmişlik ve durağanlık sürecine girilmiştir. 19. yüzyılın romantik bale anlayışı dönemin estetik ve dramatik kodlarını uzun süre aynı kalıplar içerisinde tekrarlamış ve hem yaratıcılık hem de seyirci açısından yenilik üretmekte zorlanmıştır. Bu sahnelemelerin büyük kısmı "görsel ihtişam" ve "sahne düzeni" üzerine kurulmuş, teknik virtüözite ön plana çıkmış; ancak dramatik bütünlük, üslup çeşitliliği ve sanatsal derinlik görece geri planda kalmıştır. Bu durum, bale sanatının yalnızca belli başlı kalıpları tekrar eden bir gösteri biçimine dönüşmesine ve sanatsal anlamda tıkanıklık yaşamasına sebep olmuştur. Bu tükenmişlik, dönemin pek çok eleştirmeni tarafından dile getirilmiş; bale, "salt eğlence" ya da "yüzyılın gerisinde kalmış bir sahne sanatı" olarak görülmeye başlanmıştır. Dolayısıyla 20. yüzyılın başındaki durağanlık, aslında bale tarihinde bir kırılma noktası olmuş; bu dönemdeki kriz, modern bale ve çağdaş dansın doğuşuna hizmet ederken bir taraftan da geleneksel halk dansının sahne dansına dönüşümünün zeminini hazırlayan etmenlerden birisi olmuştur. 1909'dan itibaren Sergei Diaghilev'in kurduğu "Ballets Russes" topluluğu, bale sanatına dolaylı olarak da sahne sanatına yeni bir soluk kazandırmıştır. Diaghilev'in sahnelediği yapıtlar, yalnızca dansa değil, müzik, plastik

sanatlar ve sahne tasarımına da yenilikçi yaklaşımlar getirmiştir. Yalnızca modern müzik ve plastik sanatlarla değil, aynı zamanda halk danslarıyla da ilişki kurmaya başlamıştır. Bu etkileşim sayesinde, halk danslarının sahip olduğu dinamizm ve otantik unsurlar bale repertuvarına dâhil edilmiş, baleye yeni bir ifade gücü kazandırmıştır. Böylelikle halk dansları, bale için hem yaratıcılığı besleyen hem de klasik kalıpların aşılmasına imkân sağlayan bir destekleyici unsur görevi üstlenmiştir. Diaginev haricinde "üslup birliği" ve "dramatik bütünlük" ilkelerini öne çıkaran bir diğer Rus koreograf Mihail Fokin'in koreografileri de Rus halk danslarından esinlenilen motiflerin sahneye taşınmasına, balenin hem otantik köklerle bağ kurmasına hem de yenilenmesine olanak sağlamıştır. Bu öncülerin çalışmaları halk danslarının sahneye aktarımı için daha gelişmiş araştırma ve çalışmaların yolunu açmıştır.

Koreografik üretim için esin kaynağı olarak halk danslarını seçen bu yaratıcı yaklaşımların ilk hareket noktasının, koreografın bireysel yaratıcılığı ile birlikte düzenleme sürecinde gözetilen biçimsel ve üslupsal tercihler olduğu görülmektedir. Gelenekten gelen yapılar için de koreografik görselliğin büyük bir önem taşıdığı bilinmektedir. Görselliği oluşturan tüm etmenler tek tek araştırılmalı ve anlamsal karşılıkları ile değerlendirilmelidir. Örneğin kostümler, orijinalinde de yalnızca estetik bir unsur olarak değil; topluluk bireylerinin kimliklerini, ait oldukları dönemi ve toplumsal konumlarını ortaya koyan işlevsel unsurladır. Sahneye taşınan halk dansları bağlamında da bu giysiler yine görsel zevki uyarmasının yanında yöresel kimliği, gelenekleri ve kültürel bağlamı belirginleştiren göstergelerden biri olmalıdır. Yöre; gelenek ve toplumsal bağlamı belirleyen bir unsur olarak öne çıkar veya doğrudan işlevsel bir rol üstlenmiştir. Çağdaş koreografik eğilimlerde, konunun gelişimi, dramatik yapı, karakterlerin kişileştirilmesi, mimiksel öğeler ve sezgisel

etkileşim ile birlikte geçmişe ait ritüellerden ve halk dansı motiflerinden sıklıkla yararlanıldığı, farklı açılardan bu ögelerin sahneye taşındığı görülmektedir. Bu yararlanma halk danslarının kendine özgü anlatım ve üslubu içerisinde eritilmiştir. Bununla birlikte, gerektiğinde bu unsurlar geri planda bırakılarak yalnızca "saf" dansa da yer verilebilmektedir.

Bu sürece halk danslarının nasıl etkilendiği üzerinden bakıldığında ise söz konusu unsurların halk danslarının ifade gücünü mükemmelleştiren araçlar olarak kullanılabileceği keşfedilmiştir. Öyle ki geleneğe özgü olan dansların sahneye taşınmasının amacı olarak balenin gelişimi ve eski gücüne kavuşmasını destekleyen bir dans türü olması hedeflenirken halk dansları, sahnede görünürlük kazanmış ve balenin estetik ve teknik sınırlarını aşarak kendi sanatsal varoluşunu oluşturmuştur. Özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren halk dansları, herhangi bir başka türün desteğine ihtiyaç duymaksızın, kendi anlatım gücü ve özgün sahneleme biçimlerinin şekillendirdiği koreografiler aracılığıyla sahne sanatları içinde bağımsız bir alan oluşturmuştur. Böylece halk dansları, sahne sanatları içerisinde bale ile etkileşimden beslenerek başlamış olan sürecini, bağımsız bir sanatsal ifade alanı olarak konumlanmaya evriltmiştir.

Halk danslarının sahneye uygulanışı, genel olarak üç temel sınıflama çerçevesinde değerlendirilebilir; kullanılan yönteme göre, uygulamanın özel ya da resmî niteliğine göre ve dansların icra edildikleri bölge veya ülkeye göre. Bu sınıflamalar içerisinde özellikle kullanılan yöntemler, sahneleme anlayışını belirleyen başlıca ölçüt olarak öne çıkmaktadır.

a. Otantik Yöntem: İlk yöntem, halk danslarının en az değişiklikle, otantik biçimde sahnelenmesidir. Bu yaklaşım, genellikle bir ülkenin sahne üzerinde halk dansla-

rını sergilemedeki ilk tercihidir. Gelenekten gelen orijinal hali bozmamak için olabildiğinde aslının taklidi şeklinde bir uygulama izlenir. Müzik ve kostümler de aynı doğrultuda hazırlanarak otantikliği destekler. Halk dansı adımları ve düzenleri bakımından çeşitliliğe sahip uluslar, bu yöntemi benimsedikleri hâlde, seyirciye görsel çekicilik kazandırmak amacıyla yalnızca belirli noktalarda kısaltma ya da vurgulama yoluna gitmektedir. Ülkemizde 1975'te kurulan Devlet Halk Dansları Topluluğu kuruluşundan itibaren bu anlayışın örneklerini sunmuştur.

b. Üsluplaştırma Yöntemi: İkinci yöntem, sıklıkla başvurulan üsluplaştırma yaklaşımıdır. Bu yöntemde, dans düzenleri ve adımların yerleri değiştirilmekte, kimi zaman da benzer adımlar eklenerek koreografik bir yeniden biçimlendirme gerçekleştirilmektedir. Konu, ayrıntılardan arındırılarak öne çıkarılmak istenen yönler belirlenmekte ve hareket repertuvarı buna göre sınırlandırılmaktadır. Bu yöntemi uygulayan topluluklar, zaman zaman birinci yöntemi de bünyesine katarak çok yönlü bir sahneleme anlayışı geliştirmiştir. Polonya'da "Mazowsze Ulusal Halk Dansları ve Şarkıları Topluluğu", Romanya'da "Ciprian Porumbescu Ulusal Halk Dansları Topluluğu", Rusya'da ise "Beryozka Dans Topluluğu" bu çok boyutlu yaklaşımın başarılı örneklerini sunmuştur.

c. Yaratıcı Yöntem: Üçüncü yöntem ise yaratıcı sahneleme anlayışını temsil eder. Bu yaklaşım, halk kültüründen günümüze ulaşan ögeler temelinde yeni dansların yaratılmasına dayanır. Yaratım sürecinin çıkış noktası dans adımları, destanlar, masallar, öyküler ya da şiirler vb. olabilir. Koreograf, öz ve biçim açısından yöresel ruhu yansıtabildiği ölçüde özgürdür. Bu bağlamda en belirgin örneklerden biri, Rusya'nın Beryozka Topluluğu'dur. Topluluğun koreografı Nadezhda Nadezhdina, sahnelediği yapıtların konularını, hareket düzenini ve adımlarını be-

lirlerken halk şiirinden, öykülerinden ve masallarından yoğun biçimde yararlanmıştır. Bu üç yöntem, halk danslarının sahneye uyarlanmasında farklı estetik ve dramaturjik anlayışları yansıtmaktadır. Otantiklik, üsluplaştırma ve yaratıcı yaklaşım, hem halk kültürünün korunması hem de sahne sanatları bağlamında yeniden üretilmesi açısından birbirini tamamlayan aşamalar olarak değerlendirilebilir (Eritenel, 2009).

Sınıflamadaki ikinci kategori Halk dansları topluluklarının yapısının resmî veya özel oluşlarına göre sınıflandırılmasıdır. Resmî topluluklar, devlet organlarına bağlı olarak kurulmuş, belirli bir repertuar örneği ve mali destekle faaliyet gösteren kurumları ifade etmektedir. Bu tür yapılar, bir sonraki bölümde de detaylandırılacağı gibi özellikle sosyalist ülkelerde yaygındır; Rusya, Romanya, Polonya ve Çekoslovakya gibi ülkelere ait topluluklar genellikle ilgili bakanlıklara bağlı olarak örgütlenmiştir. Benzer biçimde, Irak Ulusal Dans Topluluğu, Batı Afrika Halk Dansları Toplulukları, Meksika Halk Oyunları Balesi, Jamaika Ulusal Dans Topluluğu, Fransız Dansları Ulusal Balesi ve Türkiye'de Devlet Halk Dansları Topluluğu da resmi kuruluş örnekleri arasında yer almaktadır. Bu toplulukların çoğu Kültür Bakanlıklarının doğrudan denetim ve desteği altında çalışmaktadır. Öte yandan, özel topluluklar, genellikle bireylerin veya bir grup istekli, halk danslarına gönül vermiş kişinin girişimiyle, kendi sanatçı kadrolarını oluşturarak kurulmaktadır. Bu tür topluluklar, daha bağımsız bir yapı ve esneklik sunmakta olup, devlet desteğine bağlı olmaksızın kendi programlarını ve repertuarlarını geliştirebilmektedir. Fransız Halk Dansları Topluluğu, Özgür Meksika Balesi, Brezilya'dan Tropical Topluluğu ve Aman Folk Topluluğu, bu kategoriye örnek olarak verilebilir (https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Folkl%C3%B3rico_de_M%C3%A9xico). Halk danslarının sahneye taşınması sürecinde toplulukların resmî veya

özel oluşu, hem sanat üretimi ve koreografik uygulama biçimlerini hem de uluslararası temsil ve destek olanaklarını doğrudan etkilemektedir. Bu ayrım, toplulukların organizasyonel yapısı, finansman kaynakları, repertuar geliştirme stratejileri ve sahneleme biçimleri açısından belirleyici bir çerçeve sunmaktadır.

Son sınıflama dansların icra edildikleri bölge ve ülkelere göre yapılan değerlendirmelere göre belirlenebilir. Bu çerçevede kurulan topluluklar, kendi ülkelerinin geleneklerini, kültürel ve sanatsal özelliklerini canlı ve etkili bir biçimde yansıtacak şekilde sahne repertuarı geliştirmeyi hedeflemişlerdir. Söz konusu topluluklar, halk danslarını yalnızca geleneksel biçimlerinde sunmakla kalmayıp, aynı zamanda sahne estetiğine uygun bir şekilde düzenleyerek ortak beğeniye hitap edecek nitelikler kazandırmayı amaçlamıştır. Buna ek olarak, bazı ülkeler kendi halk danslarının yanı sıra yabancı dans kültürlerini inceleyip sahneye uyarlama yolunu da benimsemiştir. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde Guggenheim Foundation, Martha Graham için sağladığı ödenek aracılığıyla Meksika ve Yukatan kökenli dansların incelenmesini ve sahne performansları için hazırlanmasını desteklemiştir (https://www.gf.org/fellows/martha-graham/?utm_source=chatgpt.com). Benzer bir yaklaşımla, Leona Wood ve Anthony Shay tarafından kurulan Aman Folk Topluluğu, programlarında Balkan ve Orta Avrupa, Kuzey Afrika, İran ve Amerika kökenli danslara yer vererek çok kültürlü bir sahne repertuarı oluşturmuştur (Shay, 1970). Sonuç olarak halk danslarının bölgesel ve ulusal temellere dayalı sahneleme stratejileri, hem kültürel kimliğin korunması hem de uluslararası etkileşim ve çeşitliliğin sahneye yansıtılması açısından önemli bir rol oynamaktadır.

Bu ana kadar aktarılan bilgiler ışığında halk danslarının; bireysel yaratıcılık ile kolektif kültürel üretimin iç

içe geçtiği, tarihsel ve sosyokültürel dinamiklerle şekillenen çok katmanlı bir olgu olduğu farklı kaynakların aydınlatıcılığında aktarılmaya çalışılmıştır. Bu süreçte yaratıcılığın, salt estetik bir üretim değil; toplumsal kimliğin inşası, kültürel hafızanın aktarımı ve değişen toplumsal koşullara uyum sağlama biçimi olarak ele alınmasının öneminde de vurgu yapılmıştır. Bu verilere dayanarak, halkoyunlarının yerinde oynanması ile sahneye aktarılarak bir sahne sanatına dönüşmesi arasındaki anlayış ve tavır farklarını şöyle açıklayabiliriz:

GELENEĞİN İÇİNDE HALK DANSLARI	**SAHNEYE TAŞINAN HALK DANSLARI**
· Danslar icracıların kendi eğlence ve coşkusuna yönelik. İçedönük. · İcracı yani oynayan ya da dans eden ile seyirci aynı. · Beğendirme kaygısı yok. · Estetik kaygı yok. · Zaman ve mekâna dair sınırlama ve düzenleme gereksinimi yok. · Ritüel kaynaklı kökeni ile günlük yaşamın sıkı ilişkisi bağlamında gelişip yaşıyor.	· Aynı zevk ve coşkuya seyircinin de katılmasına yönelik. Dışıdönük. · İcracı yani oynayan ya da dans eden ile seyirci ayrılmış durumda. · Dengeli, tutarlı olmaya; güzele ve beğendirmeye odaklı. · Sahne estetiğine uygun. · Düzenli, kısa, çarpıcı ve anlaşılır biçimde. · Kaynakların açık seçik, anlaşılır ve zevk verecek biçimde seyirciye sunulması ile varlığını inşa edip sürdürüyor.

GELENEĞİ YARATICILIKLA YORUMLAMAK

Yüzyıllar boyunca varlığını sürdürebilmiş ilk dans ve müzik örnekleri, insanın günlük yaşamı, çevresi, üretim biçimleri ve inanışlarıyla doğrudan ilişkiliydi. Aynı zamanda, sevinç, keder ve diğer temel duyguların ifade edilmesinde etkin bir araç işlevi görmekteydi. Önceki bölümlerde detaylı biçimde açıklandığı üzere, tarihsel gelişim süreçleri içinde bu danslar ve müzikler, ait oldukları yöre halkının duyuş ve davranış biçimlerinin ayrılmaz bir parçası hâline gelmişti. Ancak hızlı kentleşme, küreselleşme, bilim ve sanattaki gelişimleri içinde barındıran modernleşme süreci, bireylerin geleneksel yaşam biçimlerinden kopmasına yol açmış ve bu kültürel ögelerin zamanla unutulma riskini doğurmuştur. Bu değerlerin korunması ve aynı zamanda ulusal sahne sanatları ile müzik repertuarlarının yaratılmasına katkı sağlaması amacıyla 18.yüzyıldan itibaren bazı öncü sanatçıların sistematik olarak bu geniş ve derin halk sanatına eğildikleri görülmektedir.

Gelenek, töre ve adet gibi yerleşik toplumsal olgular, tarih boyunca büyük bir tutuculuk göstermelerine ve değişime dirençli olmalarına rağmen, 19. yüzyıldan itibaren tüm dünyayı etkisi altına alan sanayileşme süreci göçleri hızlandırıp, insan bedeninin üretim ve hareket mekanizmalarında otomatizmi teşvik etmesi ile köklü değişikliklere uğramıştır. Özellikle 'geleneksel kesim' denilen kırsal alanlarda hala korunan gelenekler ve kültürel iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte unutulma tehdidiyle karşı karşıya kalmış ve uygulama zamanı ile zeminini kaybetmiştir. Batı ülkeleri, Türkiye'ye göre daha önce bu değişim süreçlerini yaşamış ve kaybolmakta olan kültürel değerlerin korunabilmesi için çeşitli girişimlerde bulunmuşlardır. Bu girişimlere yönelik Avrupa'da halk sanatı

alanında iki temel yaklaşım göze çarpmaktadır. Birincisi, gelenekleri tutucu bir biçimde korumayı savunan yaklaşımdır. Bu yaklaşım, halk sanatının anonim olarak topluluk tarafından geliştirildiğini ve elden ele aktarılarak sürdürüldüğünü kabul eder. Temel inanç, halk sanatının kendi kendine yeterli ve yararlı olduğudur; dolayısıyla müdahale edilmemesi gerektiği savunulur. İkinci yaklaşım ise halk sanatının değerinin, çağdaş sanat üretimini zenginleştirecek nitelikte olduğuna inanır. Bu yaklaşımı benimseyenler, halk sanatının yararlı ögelerini belirleyip, modern sanat ve yaşam gereksinimleri doğrultusunda yeniden yorumlayarak kullanmayı hedeflerler.

İlk yaklaşım, halk danslarının korunması ve sergilenmesi bağlamında, sanat ve yaratıcılıktan çok müze ve tarih anlayışına uygun bir perspektifi temsil etmektedir. Bu anlayışa göre, belirli bir dönemin sanat ürünlerinin aynen korunup sergilenmesi, tarihsel devinimler, etkiler ve değişimler açısından önemli katkılar sağlar. Ancak bu perspektif, halk dansını inceleyen sanat tarihçileri, araştırmacılar veya uygulayıcılar için yalnızca bir kaynak ve referans noktası işlevi görür; yani yaratıcılık sürecine doğrudan katkı sağlayan bir basamak niteliğindedir. Bu nedenle, bir halk dansı sahneye taşındığı andan itibaren, zaman ve mekân koşulları, dans sanatının sahneleme kuralları ve estetik gereksinimleri doğrultusunda belirli ölçüde uyum sağlamak ve değişim geçirmek durumundadır. Sahneleme süreci, halk danslarının özgünlüğünü tamamen kaybetmeden, yaratıcılık ile korunmuş geleneğin bir araya geldiği bir alan oluşturur. Böylelikle hem tarihsel değerler korunmuş hem de dansın sahne sanatına dönüştürülebilirliği sağlanmış olur.

Sahneye uygulanıp gösteri sanatı haline getirilmeden önce bu amaçla yapılan ilk girişim, dansların asıllarına uygun yeni adımlar, hareketler eklenerek yenilenmesinde

görülür. Örneğin, Norveç'te Hulda Garborg, yaklaşık 60 yıl önce Faroe Adaları'ndaki geleneksel sıra danslarını ve şarkılarını incelemiş ve bunların bazılarına yeni ezgi ve koreografik hareketler ekleyerek dansların sahneye uygun hâle gelmesini sağlamıştır. Garborg'un başlattığı bu yöntem, kısa sürede pek çok sanatçı ve topluluk tarafından benimsenmiş, özellikle gençlik ve ulusal toplulukların oluşumuna katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım sayesinde, Norveç'in tarihsel olaylarını, savaşlarını ve kültürel geleneklerini yansıtan Ballad Dansları da yenilenmiş ve sahne repertuarına kazandırılmıştır.

Dolayısıyla, halk danslarının sahneye uyarlanması süreci, geleneksel ögelerin korunması ile yaratıcı yeniden yorumlama arasında bir denge kurmayı mümkün kılmakta, hem tarihsel mirasın aktarılmasını hem de sahne sanatları açısından estetik ve dramatik değerlerin geliştirilmesini sağlamaktadır. Sanatsal iletişimin evrensel bir dil olarak değil, her kültürün özgün bağlamı içinde incelenmesi gerektiğini ilk öne süren kişilerden biri modern antropolojinin kurucularından antropolog ve etnograf Franz Boas olmuştur. Bu yaklaşım, halk danslarının sahneye uyarlanması sürecinde sahnelemenin dansın özgün kültürel anlamını korurken koreografik yorumunu, estetik ve dramatik değerlerini de günümüz izleyicisine aktarabilmesini savunur. Boas'ın ortaya koyduğu bu kültürel anlayış, halk danslarının farklı ülkelerdeki uygulamalarının, yalnızca teknik kopya olarak değil, kendi özgün bağlamları içinde yorumlanarak sahneye taşınması gerektiğini de ortaya koyar. Bu süreç dansın özünde bir iletişim aracı olmasından dolayı iki yönlüdür. Belirli bir kültüre ait halk dansları kendi gelişimi ve varlık sebebinin evrensel olarak anlaşılmasını sağlamak açısından diğer kültürler içinde kendisini var ederken, güçlü iletişimsel niteliğinden dolayı da amaçlanan tematik bilginin ya da yaşam biçiminin empoze edilmesinde araç olarak kullanılmıştır.

Bu nedenle tarih boyunca iktidarlar için yönetimsel bir yumuşak güç olmuştur. Benedict Anderson, ulusları "hayali cemaatler" olarak tanımlarken kolektif kimlik, aidiyet ve duygu aktarımı olan halk danslarını da bu cemaatlerin bedenlenmiş temsilleri olarak göstermiştir.

> *"Dansın kültür yaratıcısı ve taşıyıcısı olma rolü yüzyıllar boyunca devletler tarafından çeşitli şekilde kullanılmış ve işlevselleştirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası yükselen milliyetçilikle birlikte bu işlevselleşme farklı bir boyuta taşınmış, dansın çeşitli türleri ulus-devlet ideolojisinin sadık kültür elçileri pozisyonuna getirilmiştir. Ulus-devletler için ırk temelinde şekillenen homojen bir millet ve kültür yaratma emellerine en çok alet olan dans ise halk oyunlarıdır"* (Topaloğlu, 2011).

19. yüzyılda ulus-devlet kavramı, paylaşılan bölge, dil, gelenek ve tarih gibi unsurlar üzerinden kendisini tanımlayan, devletlerin kurgusal bir "süper aile" oluşturma hedefini benimsemiştir. Ulusal kimlik inşa edilirken, çoklu kimliklerin bir karışımı olarak görülebilecek kavramların anahtarları olan "tarihsel vatan", "hatıralar" ve "halk (ulus) kültürü" gibi unsurlar öne çıkarılarak teşvik edilmiştir. Her ulusun sınırları ne kadar geniş olursa olsun, bu sınırların ötesinde başka ulusların varlığı, ulusal bilinç ve duyguların oluşmasına ve diğer ulusal bilinçlerden ayrılarak "hayalet sınırlar" yaratılmasına zemin hazırlanmıştır. Ulus-devletlerin yeni "halk" kavramını inşa etme sürecinde, kültürel türler, biçimler ve geleneklerin sistematik olarak oluşturulması, halk bilimi kavramının geçmişe bağımlı algılanmasının sorgulanmasına yol açmıştır. "Halk" kelimesinin işaret ettiği anlam, coğrafya, soy, uyruk, dil, din ve kültür gibi çok çeşitli bağlamlarla incelendikçe esnekleşmiş ve farklı algılamalara açılmıştır. Bu genişletilmiş sosyal tanım, etnografik malzemenin kapsamının da artmasına katkı sağlamıştır. Dolayısıyla

halk bilimi, artık geçmişle sınırlı bir disiplin olarak görülmemekte; folklor eserleri, gayri resmi, anonim ve çeşitli varyantlarda topluluk içinde aktarımı sürdürülmektedir (Altınbay, 2021).

Temelde ulusları birbirinden ayıran milli kültür kendisini en çok halk dansları üzerinden iletir. Halk kültürel bilgisini, deneyim ve etkileşim yoluyla topluluk içinde besler. Bu dinamik yapı sayesinde yeni toplumsal gruplar ortaya çıktıkça, her defasında yeni folklor biçimleri ve gelenekler yaratılabilmektedir. Böylece folklor, geçmişin bir yansıması olmaktan çıkarak, toplumsal yaşamın sürekli yenilenen ve uyarlanan bir unsuru hâline gelir (Dundes, 1980). Lena Jonson (2020) bu süreci şu şekilde açıklamaktadır; "*devletin kültür politikası, nüfusu eğitmek ve değerlerini kendi muhafazakâr görüşüne göre yeniden oluşturmak amacıyla kültürel alanın yeniden inşası görevini üstlendi. Sanata kendi değerinden ziyade bir amaca hizmet edecek bir araç olarak bakıldı*". Bu bağlamda, 20. yüzyılda çeşitli ülkelerdeki dans grupları, milliyetçi kökenli ulusal ve geleneksel inşa süreçlerine önemli katkılar sağlamıştır.

Politik, ekonomik, kültürel alanlarda özgürlükçü demokrasiye doğru yönelişin de bir sonucu olarak II. Dünya savaşını izleyen yıllarda, özellikle o yıllara kadar maddi, manevi ezilmiş, baskıya uğramış ülkelerde her alanda bir silkinme, bir kendini yenileme çabası baş göstermiştir. Kurulan ilk dans topluluklarının çalışmaları, ülkelerinin bu kültür değerine sahip çıkmak, onu korumak yolunda olmuştur. Bu çalışmalar giderek halk danslarının sahnede gösteri dansı olarak uygulanması biçiminde yaygınlaşmış, her yerde bu topluluklar ulusal üslubun, geleneksel ve çağdaş kültür seviyesinin bir simgesi haline gelmiştir. Bu süreç, özellikle ulusal kültürün görünür ve organize bir şekilde temsil edilmesine katkı sağlayan Ulusal Halk Dansı Toplulukları'nın kuruluşu ile somutlaşmıştır. Söz

konusu girişimlerde öncü rolü Sovyetler Birliği'ndeki Rus halk dansı toplulukları üstlenmiştir. Çünkü "*Sovyetler Birliği'nde görece olumsuz sayılabilecek tüm koşullara, gerilimlere rağmen insanlık tarihinde ilk kez büyük halk kitleleri olan işçi sınıfı sanatın hemen her dalıyla kitlesel olarak ilgileniyor, örgütlü olarak sanatsal ve kültürel üretimin içinde yer alıyordu*" (Kızmaz, 2015). Diğer ülkeler bu örnekten esinlenerek kendi ulusal topluluklarını kurmuş ve destek görerek kurumsallaşmıştır. Kurulan toplulukların çalışma yöntemleri farklılıklar gösterse de, uzlaşılan ortak nokta gelişmiş sahne dansı olarak kabul edilen bale tekniğinin ve yorumunun tamamen dışında kalınmış olunmasıdır. Bu yaklaşım, halk danslarının özgünlük ve kültürel kimliğini korurken, ulusal repertuarın sahne estetiğine uygun şekilde yeniden yorumlanmasını mümkün kılmıştır.

Komünist dünya, özellikle Sovyetler Birliği bağlamında, klasik baleye karşı çelişkili bir tutum sergilemiştir; aristokratik çağrışımlar taşıması nedeniyle bale, hem ilgi hem de eleştiri konusu olmuştur. Sovyet aydınları kendilerinden önceki Rus soylular gibi klasik baleye estetik ve kültürel bir değer yüklerken komünist ideoloji kapsamında bu sanat biçiminin varlığını haklı çıkarmak için kendi içinde dolambaçlı ve ideolojik argümanlar geliştirmek zorunda kalmıştır. Örneğin, *Kuğu Gölü* ve *Uyuyan Güzel* gibi baleler, teknik ve dramaturjik açıdan "lokomotif bale" olarak nitelendirilmese de, Sovyet resmî anlayışı bu eserlerin kabul edilebilirliğini ve değerini sosyalist gerçeklik perspektifinden değerlendirmiştir. Bu bağlamda, söz konusu baleler hem estetik açıdan klasik mirası taşımakta hem de Sovyet ideolojisine uygun temalar ve yorumlar ile sahneye uyarlanarak, resmi kültürel politikanın bir parçası hâline gelmiştir (Shay, 2002). Bu yaklaşım, Sovyetler Birliği'nde halk ve klasik dans arasındaki politik ve kültürel dengeyi anlamak açısından önemli bir örnek teşkil

etmektedir; halk dansı ile klasik balenin farklı estetik ve ideolojik gereksinimlere göre sahneye uyarlanması, bu dönemin sanat politikalarının belirleyici unsurlarından biri olmuştur.

> *"Sovyetler zamanında baleye karşı tamamen yeni bir yaklaşım vardı. Balenin değişmez geleneksel kalıpların sanatı olduğu algısı yıkıldı. Bale, sürekli gelişen ve kendini zenginleştiren bir sanat olarak görülmeye başlandı. Dans sanatı çok eski zamanlarda halkın içinde yeşermiş olduğu için, balenin de ancak halk danslarından ilham alarak büyüyüp gelişebileceği düşüncesi hakimdi… Bale, türlü aktiviteleri, büyük beklentileri, insanların taşan neşesini nasıl tasvir edebilir, dans vasıtasıyla insan yaşamının gücünü ve rengini nasıl iletebilir? Igor Moiseyev'in cevabı: "Dansları halkın kendisine geri döndürün."* (Chudnovsky, 1959, akt: Kızmaz, 2015)

1930'lara gelindiğinde 15 farklı halk cumhuriyetinin birlikteliğinden oluşan SSCB'de Sovyet ulus kimliği bizzat Sovyetler Birliği'nin önde gelen siyasi lideri Josef Stalin tarafından tanımlanan bir sanat politikası haline gelmişti. Stalin, ulusların nihai olarak birleşebilmeleri için sanat eserlerinin başlangıçta 'biçimde ulusal, içerikte sosyalist' olmaları gerektiğini savunuyordu. Biçimde ulusal" önermesi, dans sanatında en belirgin karşılığını halk dansları formlarında bulmuştu. Anthony Shay'in aktardığı üzere, 1936 sonrasında Sovyetler Birliği'nde halk dansları, hem etnik kimlik hem de "halkın sanatı"na yapılan göndermeler nedeniyle devletin kültürel politikasının merkezine yerleşmiştir. Bu dönemde halk dansları, yalnızca estetik bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak da işlev görmüş; neredeyse küçük ölçekli bir üretim sanayii boyutuna ulaşmıştır. Sovyet hükümeti, halk danslarını yaygınlaştırmak amacıyla büyük ölçekli festivaller düzenlemiş, aynı zamanda sayıları giderek artan profes-

yonel ve amatör halk dansı topluluklarının kurulması için kayda değer devlet fonu ve finansal kaynak sağlamıştır. Bu topluluklar yalnızca kültürel merkezlerde değil, kolektif olarak tarlalarda, fabrikalarda ve hatta İçişleri Halk Komiserliği (NKVD) bünyesinde dahi varlık göstermiştir. Dolayısıyla, halk dansı çalışmaları Sovyetler Birliği'nde yeni Rus halkını oluşturmak için hem kültürel kimliğin inşasında hem de sosyalist ideolojinin gündelik yaşama nüfuz etmesinde merkezi bir rol üstlenmiştir (Shay, 2002).

Halk danslarının sahneye uyarlanmasını kolaylaştıran önemli bir etken, yerel halk şenliklerinde oyunların temsil edilmesi olmuştur. Bu bağlamda, 1935 yılında Moskova'da düzenlenen *Hepbirlik Halk Dansı Şenliği*, yalnızca dönemin kültürel politikalarında değil, aynı zamanda Sovyet koreografisinin gelişiminde de belirleyici bir dönüm noktası olmuştur. Şenliğin en önemli katkılarından biri, halk danslarının içinde barındırdığı doğal ve gizil sanatsal olanakları görünür kılması ve bu olanakların sahne estetiği içinde nasıl değerlendirilebileceğine dair yollar sunmasıdır. Bu deneyim, başta Igor Moiseyev olmak üzere birçok sanatçıyı derinden etkilemiş; Moiseyev'in 1937'de Sovyet Devlet Halk Dansları Topluluğu'nu kurmasında itici bir güç olmuştur.

Buradan çıkan en temel sonuç, halk danslarının sahneye taşınmasının yalnızca "otantik biçimlerin yeniden sergilenmesi" veya bazı yüzeysel değişiklikler yapılması anlamına gelmediği, aynı zamanda sanatsal beğeni, koreografik yaratıcılık ve hayal gücü gerektirdiğidir. Dolayısıyla, koreografın görevi, ele aldığı dansın ruhunu ve özgün karakterini korurken, buna kendi sanatsal vizyonunu ve yaratıcılığını katmaktır. Bu anlayışın ilk örneklerinden biri, 1936 yılında Tiflis'te sahnelenen Gürcü Balesi'nin performansı olmuştur. Konusu 18. yüzyılda Gürcistan'daki bir köylü ayaklanmasından alınan bu yapıtın müziğini

Andrei Balanchivadze, koreografisini ise dönemin önemli sanatçılarından Vaktang Chabukiani üstlenmiştir. Bu örnek, halk danslarının ulusal tarih ve kimlik unsurlarıyla bütünleştirilerek sahneye taşınabileceğini ve modern koreografik biçimlerle yeniden üretilebileceğini göstermesi bakımından dikkate değerdir (Shay, 2002; Smith, J. 1998; Nahachewsky, 2011).

Rusya'nın Perm bölgesinde köy şenliklerinde sergilenen geleneksel danslar, halk şarkıları ve renkli kıyafetler, dönemin genç sanatçılarından Nadezhda Nadezhdina üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Sanatçı, Bolşoy Balesi'ne katıldıktan sonra, bu halk kültürü deneyimlerinden beslenerek, söz konusu dansların sahnede nasıl daha şiirsel, estetik ve parlak bir biçimde yeniden yorumlanabileceği üzerine yoğunlaşmıştır. Nadezhdina'nın halk kültürüne duyduğu bu ilgi, yalnızca yüzeysel bir gözlemle sınırlı kalmamış, aynı zamanda ülkesinin halk danslarını ve sanatını köklerine inerek sistemli bir şekilde incelemesine de zemin hazırlamıştır. 1948 yılında bir köy şenliğinde kendisinden hevesli bir dans topluluğu için bir eser düzenlemesi istendiğinde, Nadezhdina bu çalışmaya "Beryozka" (Huş Ağacı) adını vermiştir. Böylece, ilerleyen süreçte aynı adı taşıyacak olan Beryozka Halk Dansları Topluluğu'nun temeli atılmıştır. Bu örnek, halk kültüründen beslenen yaratıcı süreçlerin, yalnızca amatör dansçılar için değil, mesleki eğitim almış profesyonel sanatçılar için de bitmek bilmeyen bir esin kaynağı olduğunu göstermektedir.

Bu girişimler, dönemin Avrupa'sında yaygın olan folklor derleme hareketlerinin yoğunlaşmasına ve artmasına neden olmuştur. Derlemeler aracılığıyla elde edilen halk dansı repertuarı, sahneleme yoluyla homojen bir "ulusal dans" kimliği altında sunulmuş ve böylece farklı yerel dans gelenekleri tek bir estetik bütünlük içinde tem-

sil edilmiştir. Özellikle Macar örneğinde, bu uygulama yalnızca sanatsal bir arayış değil, aynı zamanda politik ve ideolojik bir proje olarak da değerlendirilmiştir. Halk danslarının sahneye taşınması, ulusun köklü geçmişini görünür kılan bir kültürel sermaye yaratmış; modernleşme ve Batı Avrupa sahneleriyle rekabet etme sürecinde ulusal kimliğin inşasında işlevsel bir araç haline gelmiştir (Anderson, 1983; Smith, 2000).

Yüzyılın sonlarına doğru Orta Avrupa'da yükselen ulusçu romantizm akımları, halk kültürüne yönelik ilgiyi artırmış ve özellikle dansların sahneye aktarılması yönünde ilk kurumsal adımların atılmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, Macaristan'da kurulan Magyar Nemzeti Táncegyüttes (Macar Ulusal Dans Topluluğu) köylerdeki otantik dansların derlenmesi, koreografik olarak yeniden düzenlenmesi ve sahne estetiğine uygun biçimde stilize edilmesi süreçlerini izlemiştir. Bu durum, Macar halk danslarının hem ulusal kimliğin somut bir göstergesi hem de uluslararası sanat sahnesinde estetik bir temsil biçimi olarak kabul edilmesini sağlamıştır (Shay, 2002; Nahachewsky, 1995). Dolayısıyla Macaristan'daki bu erken girişimler, halk danslarının sahneye aktarılmasının tarihsel olarak iki yönlü işlevini ortaya koymaktadır: bir yandan ulusal kimliğin inşasına hizmet eden folklorik temsil rolü, diğer yandan Batı sanat sahneleriyle etkileşim içinde gelişen estetik yeniden yorumlama işlevi. Bu yönüyle Macar Ulusal Dans Topluluğu'nun faaliyetleri, daha sonraki yıllarda Doğu Avrupa'daki devlet destekli halk dansı topluluklarına (örneğin Igor Moisseyev Dans Topluluğu) ve Batı Avrupa'daki stilize halk dansı sahnelemelerine öncülük eden önemli bir örnek olarak değerlendirilmektedir (Garafola, 1998; Shay, 2002).

Bahsedildiği üzere tarihsel süreçte farklı öncü topluluklar ortaya çıkmış olsa da, bu deneyimlerden beslene-

rek dans tarihinde türünün kurucu örneği olarak kabul edilen topluluk, Igor Moiseyev'in 1937 yılında Sovyetler Birliği'nde kurduğu Moiseyev Dans Topluluğu olmuştur. *"Topluluğun öncülüğünü yaptığı sahneleme estetiği, diğer ülkelerdeki topluluklara model oluşturmuştur. Sovyetler Birliği, Meksika, Hırvatistan, Mısır, Yunanistan ve Türkiye'deki devlet halk dansları topluluklarını inceleyen Anthony Shay, 50'li yıllarda SSCB'nin Doğu Avrupa'daki siyasi hakimiyetinin etkisiyle çoğalan profesyonel dans gruplarının Moiseyev'in topluluğunu örnek aldığını belirtmektedir*" (Kurt, 2013, s. 10). Moiseyev'in bu konudaki düşünce ve yöntemleri daha sonra bütün dünyaya yayılarak balenin ve modern dansın da etkisiyle birçok değişik biçimlerde uygulanmıştır. Bu topluluklar üzerinden ulus inşa süreci içinde halk dansları, savaşlar, kahramanlıklar ve benzeri temalar, profesyonel topluluklar tarafından sahnelenerek sembolik bir milliyetçilik anlatısına dönüştürülmüştür. Ulusal düzeyde ortak bir bilinç yaratma çabaları, milli kültür olgusu temelinde profesyonel sahneleme stratejileriyle desteklenmiş ve pekiştirilmiştir.

IGOR ALEXANDROVICH MOISEYEV ve MOISEYEV EKOLÜ

İgor Alexandrovich Moiseyev (21 Ocak 1906 - 2 Kasım 2007) 20. yüzyıl sahne sanatlarında halk danslarının modern koreografi ve sahneleme anlayışıyla yeniden tanımlanmasında öncü bir figür olarak öne çıkmaktadır. Halk dansına benzer ancak daha profesyonel ve tiyatral bir dans stili olan "karakter dansı"na yönelen Moiseyev 20. yüzyılın en büyük koreografı olarak kabul edilmektedir. Uzun yıllar süren yaratıcı çalışmaları sırasında çeşitli sahne türlerine yönelmiş operalarda çok perdeli olay örgüsü baleleri ve danslar sahnelemiş, görkemli beden eğitimi geçit törenlerini yönetmiş bir bale sanatçısı ve öğretmendir.

Rus bir avukat ve Fransız-Rumen bir terzinin tek çocuğu olarak Kiev'de doğmuştur. Yarı Fransız, yarı Romen asıllı Igor Moiseyev 8 yaşına kadar ailesiyle Paris'te yaşamış hem dil hem de kültür olarak Avrupa kültürünü özümsediği bir süreç yaşamıştır. Bunun yanında kaynaklar, Moiseyev'in çocukluğunu ve ergenliğini babasıyla birlikte Rusya'yı dolaşarak geçirdiğini ve böylece çeşitli etnik grupların kültürleriyle tanıştığını da belirtmektedir (Shay 2002). Bu alışkanlığı sonrasında da devam etmiştir. "*Darya Pushkova bu durumu şöyle aktarır; "boş zamanlarını Rus vilayetlerinde dolaşarak geçirirdi. Yürüyerek veya at sırtında seyahat ederek ülkeyi baştanbaşa gezer, geleneklerini öğrenirdi; Pamir, Belarus, Ukrayna ve Kafkasya gibi yerlerde gözlemlediği tüm yerel danslar, sonunda kendi halk topluluğunun repertuarına girmiştir*" (Pushkova, 2021). Bu süreç önemlidir çünkü tüm çalışma gücünü ve yaşamını adadığı ve okulda eğitimini gördüğü klasik, akademik dansın sınırlarını genişletme düşüncesine yönelik itici gücün, taze kanın hangi kaynaktan geleceğini

araştırırken ülkesinde çıktığı gezilerde gördüğü, halkın farklı dans gelenekleri ona koreografiye getireceği yeniliklerin esinini vermiştir.

Moiseyev'in gençliği, stüdyo hareketinin ve akademik bale sahnesindeki avangard deneylerin altın çağı olan 1920'lere denk gelir. 1921'de Bolşoy Tiyatrosu Bale Okulu'na alınmış, Alexander Gorsky ve Vasili Tikhomirov ile çalışmıştır. 1924'te Bolşoy Tiyatrosu bale okulundan mezun olmuş ve Bolşoy Balesi'nde solist olarak çalışmaya kabul edilmiştir. Bolşoy saflarında yükselişi hızlı olmuş ve kısa süre sonra *Le Corsaire*'deki "Köle Ali" gibi rollere atanmıştır. Beş yıl solist dansçı olarak çalıştıktan sonra kendi koreografilerini yapmaya başlamıştır. Moiseyev, 1924'ten 1939'a kadar Bolşoy Bale Topluluğu'nda profesyonel bir dansçısı olarak Sovyet balesini zenginleştirmek amacıyla 1920'ler ve 30'ların yenilikçi Sovyet koreograflarının çabalarına sempati duymuştur (Anderson 2007, akt: Bajić-Stojiljković, 2009)

İlk olarak 1930'da tuhaf mizahı ve kendisinin başrolde yer almasıyla çok övülen *Futbolcu,* 1935'te de Batı kapitalizmini hicveden *Üç Şişman Adam* adlı komik bir bale ile büyük bir başarı yakalamıştır. Bolşoy'daki son koreografisi 1954'te "Spartaküs" olmuştur. A. F. Arends'in *Salammbo*, P. Hertel'in *Boş Önlem* balesinin A. M. Messerer ile birlikte hazırlanan uyarlaması, A. A. Krein'in *Zagmuk* operasındaki dans düzenlemeleri ile G. Puccini'nin *Turandot*, A. G. Rubinstein'ın *Şeytan*, S. S. Prokofiev'in *Üç Portakalın Aşkı* ve G. Bizet'nin *Carmen* yapıtlarındaki koreografiler, dönemin önde gelen sahne çalışmalarını temsil etmektedir.

Bu dönemde Alexander Gorsky'nin koreografik yaklaşımı Moiseyev'in dikkatini çekmiştir. Gorsky, eserlerin sahneye yalnızca estetik bir form içinde taşınmasını değil, aynı zamanda toplumsal sorunlara, tarihsel gerçekliklere

ve dramatik bağlama daha güçlü bir şekilde yakınlaştırılmasını hedeflemiştir (Souritz, 1990). Gorsky'nin klasik dansın söz dağarcığını halk koreografisinin ritmik, figüratif ve dramatik unsurlarıyla zenginleştirmesi, bale sanatında yeni bir ifade dili geliştirmiştir. Bu yaratıcı ilkeler, 20. yüzyılın ortalarına gelindiğinde Igor Moiseyev'in koreografik dramaturjisinde somut bir biçimde hayat bulur. Moiseyev, Gorsky'nin yaklaşımını halk danslarının estetik ve kültürel potansiyeliyle birleştirerek, sahne üzerinde hem sanatsal hem de ideolojik açıdan güçlü yapıtlar ortaya koymuştur. Böylece Gorsky'nin başlattığı klasik ile halk unsurları arasındaki estetik sentez, Moiseyev'in çalışmalarıyla kurumsallaşmış ve Sovyet dans sahnesinde özgün bir dramaturjik gelenek oluşturmuştur (Shay, 2002). Chudnovsky'nin de belirttiği gibi, "*Sovyet balesinin gelişiminin altında yatan temel ilkelerden biri halk dansıyla yakın bir entegrasyonudur*" (Chudnovsky 1959: 11). Moiseyev bunu fark etmiş ve "*kendini tamamen halk dansına adama ve hatta bir halk balesi yaratma fikrine giderek daha fazla odaklanmıştır*" (A.g.e.: 16).

Moiseyev Romantizm'den etkilenen pek çok erken dönem Batılı dans tarihçisinin düşünce kalıplarını aşarak, tarihsel bir varlık olan "halk dansları"nın değiştiğini ve değişebilir olduğunu ortaya koymuştur. Oysa pek çok kuramcı, dans tarihçisi ya da sanatçı, halk danslarını bir ulusun "özgün" ve "saf" ruhunun ifadesi olarak görmüş bu nedenle söz konusu dansların, o halkın varoluşuyla birlikte ortaya çıktığını ve zaman içerisinde değişmez nitelikler taşıdığını varsaymışlardır. Çünkü dans gelenekleri genellikle köylüler arasında eski zamanların arkaik kalıntıları olarak devam eder veya bazı durumlarda, belki de yok olurlar. Bu da bu değerlerin dokunulamaz olduğu gibi bir algıyı oluşturmaktadır.

Moiseyev ise halk danslarını yalnızca folklorik bir miras olarak değil, aynı zamanda estetik, teknik ve kültürel boyutlarıyla sahne sanatlarına sistematik biçimde entegre edilebilecek bir değer olarak görmüştür. Bu yönüyle halk danslarını hem ulusal kimliklerin korunmasında hem de dünya sahnesinde kültürel çeşitliliğin temsili açısından işlevsel kılmıştır. Ancak dansları kendi kaynaklarında, yaşadıkları halleri ile "sınırlanmış" olarak gördüğü için de dansların dönüşümünün gerekliliğinin savunucusu olmuştur. Moiseyev'in, "*folklor en katı anlamıyla sınırlayıcıdır… halk danslarını, ilgili gelenekleri bir başlangıç noktası olarak alırım*" sözü (Segal, 2007) ve "*halk danslarının ilkel (ya da otantik) haliyle sunmak dramatiklikten uzak ve sıkıcıdır… ulusal karakteri ve orijinal rengini koruyarak dans formlarını zenginleştirmek ve geliştirmek*" ifadesi (Yurtsever, 2019), Moiseyev'in temel amacının halk danslarının sahneye olduğu gibi taşınması olmadığını kanıtlar niteliktedir. Bunun yerine amaç, belirli bir ulusun ya da bölgenin müziğini, tarihini, gelenek ve göreneklerini derinlemesine inceleyerek, onların karakterini en canlı biçimde yansıtan unsurları seçerek ve bu unsurları özgün tiyatral yorumlarla yeniden üretmek olmalıdır. Bu yaklaşımı sayesinde bir dansa "yeni bir derinlik ve içerik" kazandırabilmiştir. Böylelikle izleyicilerin daha önce farkına varmadıkları duygu, düşünce ve ruh hâllerine kapı aralamıştır. Nitekim çoğu zaman, farklı ülkelerden gelen izleyiciler, Moiseyev'in kendi kültürel miraslarını ne denli incelikli ve duyarlı bir biçimde yansıtması karşısında hayranlıklarını dile getirmişlerdir (Bajić-Stojiljković, 2009).

Halk dansları ile bale sanatının etkileşime girdiği 19. yüzyıl, Rusya'nın kültürel merkezleri olan St. Petersburg ve Moskova'nın yalnızca siyasi ve entelektüel değil, aynı zamanda koreografik üretim açısından da Avrupa'nın dikkatini çeken odak noktalarına dönüşmeye başladığı bir dönemdir. Bu iki şehirde kurulan sanat kurumları,

özellikle İmparatorluk Tiyatroları bünyesinde şekillenen bale okulları aracılığıyla, hem yerli hem de yabancı sanatçılar için benzersiz bir yaratım ortamı yaratmıştır. "Corps de ballet" üyelerinin ile seçkin solistlerin bu merkezlerde aldıkları disiplinli eğitim, teknik ustalık ile sahne estetiğini harmanlayan yüksek bir icra düzeyine ulaşmalarını sağlamıştır. Bu durum, farklı koreografik anlayışlara sahip sanatçıların en karmaşık bale yapıtlarını sahneleyebilmeleri için elverişli bir ortam doğurmuş; Rusya'yı Batı Avrupa bale geleneğinin yalnızca takipçisi değil, aynı zamanda dönüştürücü bir aktörü konumuna getirmiştir.

Bale sanatındaki bu ilerlemeye paralel olarak, 19. yüzyılda karakter danslarının da kültürel hayatta belirgin bir görünürlük kazandığı görülmektedir. Özellikle Rus halk dansları ile Kazak ve Kafkas topluluklarına ait "lezginka" gibi dinamik ve dramatik yapıdaki danslar, aristokrat baloları, saray törenleri ve toplumsal kutlamaların vazgeçilmez unsurları hâline gelmiştir. Bu tür dansların sahneleme pratiklerine dâhil edilmesi bir yandan yerel kimliğin estetik temsiline katkı sunarken, diğer yandan koreografik sözlüğün genişlemesine ve halk kökenli adımların sanatsal bir dile dönüştürülmesine olanak tanımıştır. Dansın toplumsal yaşamdaki bu merkezi konumu, dönemin edebi üretimine de doğrudan yansımıştır. 19. yüzyıl Klasik Rus edebiyatında balo salonları ve dans sahneleri, yalnızca anlatısal bir dekor değil, toplumsal yapıların, sınıfsal ilişkilerin ve karakterler arası dinamiklerin çözümlendiği anlam yüklü mekânlar olarak ele alınmıştır. Alexander Puşkin'in "Yevgeniy Onegin"i ile Lev Tolstoy'un "Savaş ve Barış"ı, bu bağlamı en belirgin şekilde yansıtan örneklerdir. Her iki eserde de dans sahneleri, kişisel ilişkilerin geliştiği, sosyal hiyerarşinin görünür olduğu ve dönemin kültürel kodlarının somutlaştığı anlatı alanları olarak dikkat çeker. Dolayısıyla, söz konusu dönem yalnızca performans sanatlarının gelişimi açısından

değil, dansın kültürel temsiller yoluyla edebiyatın estetik dünyasına dâhil olduğu çok katmanlı bir dönüşüm süreci olarak da değerlendirilebilir (Zatsepina, 1951).

Rusya'da bale sanatında, Rus, İspanyol, İtalyan ve Macar halk dansları sahne repertuvarına dâhil edilmiş ve klasik bale yapıtlarında kullanılmaya başlanmıştır. Halk danslarının hareket sözlüğünden yararlanılarak baleye uyarlanan bu sahne düzenlemeleri, zamanla bale terminolojisi içinde "karakter dansları" başlığı altında sistematik bir biçimde tanımlanmıştır. Karakter dansı; 19. Yüzyılda Rus bale geleneğinin kurucularından biri olan klasik bale koreografı Marius Petipa tarafından klasik bale repertuvarı içinde halk danslarından esinlenen figürlerin teknik ve sahne estetiğine uyarlanarak kurumsallaştırılmış ve bale eğitiminin ayrılmaz bir bileşeni hâline getirilmiştir. P. İlyiç Çaykovski'nin besteleri ile Marius Petipa'nın koreografik düzenlemeleri, özellikle *Fındıkkıran* ve *Kuğu Gölü* balelerinde yer alan karakter dansları aracılığıyla, halk dansı unsurlarının klasik bale estetiği içinde nasıl sahneye taşınabileceğine ilişkin çarpıcı örnekler sunmaktadır Bu eserler, farklı kültürlere ait dans motiflerinin stilize edilerek bale repertuvarına dâhil edilmesini sağlamış ve karakter dansı kavramının klasik bale terminolojisi içinde sistematik bir biçimde tanımlanmasına imkân vermiştir. İspanyol, Rus, Arap, Çin ve Macar halk danslarından esinlenen bu bölümler, yalnızca sahnede görsel çeşitliliği artırmakla kalmamış, aynı zamanda dramatik anlatıyı zenginleştirerek karakterlerin ve toplumsal dinamiklerin sahne üzerindeki ifade gücünü yükseltmiştir. Bu bağlamda, halk danslarının bale repertuvarına dâhil edilmesi, Rus performans kültüründe devrim niteliğindedir (Wiley, 1997; Garafola, 2005; Roslavleva, 1962).

Igor Moiseyev, 20. yüzyılda Petipa'nın biçimsel olarak bale içinde konumlandırdığı karakter dansını tersine çe-

virerek, halk dansını merkez alan ancak bale tekniğinden yararlanan yeni bir sahneleme dili geliştirir. Petipa'nın yaklaşımı halk dansını balenin dekoratif ve anlatısal zenginliği için stilize ederken, Moiseyev aynı mirası temel alarak halk dansını bağımsız bir koreografik tür olarak yeniden tanımlamış, onu dramatik yapı, teatral ifade ve ulusal kimlik unsurlarıyla bütünleştirerek dünya sahnelerine taşımıştır. Böylece karakter dansı Petipa ile bale estetiği içinde doğmuş, Moiseyev ile halk koreografisi ekseninde yeniden yorumlanarak modern sahne sanatları bağlamında genişlemiştir (Ganioglu, 2017).

Igor Moiseyev, akademik biçim ve folklorun birleşimi sayesinde, gerçek halk danslarını balenin yanına yerleştiren ilk kişidir. Moiseyev halk dansını halkın plastik bir portresi olarak görür. Ona göre; sessiz şiir, halkın ruhunun bir parçasını gizleyen gözle görülür bir şarkıdır. Tükenmez hazinesi paha biçilmez birçok değer barındırır. Bunlar, halkın hayal gücünün yaratıcılığı besleyen yönünü, düşüncenin şiirsel ve figüratif doğasını, formun ifade gücünü ve esnekliğini, duyguların derinliğini ve tazeliğini yansıtır. Bu, halkın duygusal ve şiirsel sürekliliğidir; yaşadıkları olayların ve duyguların tarihini özgün, figüratif ve canlı bir şekilde tasvir eder (Apenaeva, 2016).

Moiseyev otantizm ile ilgilenmemesine rağmen halk danslarının adımlarını bir araç olarak kullanarak "yeni Sovyet insanına" uygun yeni bir dans dili, stili yaratmayı hedeflemiştir. Dehası, gösteriyi kavrayışında yatar. Gösterinin gücünü, nasıl kurulup etkili kılınacağını anlamış ve bu yönüyle Sovyet devleti için son derece değerli hale gelmiştir. Zira birçok ulus gibi Sovyetler de kendi gücünü temsil etmek için gösteriyi kullanmıştır. Moiseyev, Rus dansının ihtişamlı koreografileri aracılığıyla Rus ulusal kimliğinin inşasına katkıda bulunmuş ve Kültürel Soğuk Savaş'ta merkezi bir rol üstlenmiştir (Shay, 2019).

Moiseyev'in yarattığı dans stilinin en önemli özelliği, onun Sovyet halkının koreografik olarak nasıl yansıtılacağını belirleyen 'duygusal' boyutu keşfetmesi olmuştur. Bu, koreografinin önemli bir politik unsurudur (Shay, 2002). Koreografik yaklaşımı, Stalin döneminin kültürel politikalarını belirleyen temel estetik ilkeyle, yani "biçimde ulusal, içerikte sosyalist" anlayışıyla tam bir uyum içindedir. Bu yönüyle onun eserleri, hem Sovyet ideolojisinin sanatsal alandaki temsilini hem de dans aracılığıyla kitlelere iletilen kültürel bir hegemonya biçimini somutlaştırmıştır. Nitekim Moiseyev'in üretimleri, ideolojik içerikleri bakımından da farklı çevrelerde tartışmalara yol açmış; batılı eleştirmenlerin büyük bir kısmı, Moiseyev'in sahnelediği "mutlu halk" imgesini, sosyalist gerçekçiliğin merkezinde yer alan iyimserlik ve olumlama gerekliliğine uygun bir temsil olarak değerlendirmiştir. Böylelikle Moiseyev'in koreografileri, yalnızca Sovyetler Birliği'nin iç politikalarında birleştirici bir işlev görmekle kalmamış, aynı zamanda uluslararası alanda sosyalist estetiğin sahne üzerindeki en güçlü temsillerinden biri haline gelmiştir. Öte yandan Moiseyev, koreografide dışavurumcu ve dramatik öğelerin savunucusu olarak, baledeki soyutlamaya mesafeli yaklaşmış; bu tavrı, Soğuk Savaş'ın kültürel cephelerinden birini oluşturan estetik çatışmaların da belirleyici unsurlarından biri olmuştur. Onun eserleri, dansın yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda ideolojik bir araç olarak işlev gördüğünü kanıtlamış; bu bağlamda Moiseyev, Sovyet devletinin kültürel diplomasi alanındaki stratejilerinin merkezinde yer almıştır. Dolayısıyla Moiseyev'in koreografileri, sanatsal estetikle ideolojik söylem arasındaki karşılıklı ilişkiyi besleyen, hem ulusal kimlik inşasına hem de Kültürel Soğuk Savaş'ın estetik kodlarının pekiştirilmesine hizmet eden örnekler olarak değerlendirilebilir. (Anderson, 2007; Akt. Kızmaz, 151)

Koreografileri bu denli siyasi bir konumda olmasına

rağmen Moiseyev'in profesyonelliği ve başarısı, son derece siyasallaşmış bir toplumda onun apolitik kalmasını sağlamıştır; Parti'ye katılmayı reddettiği için sorgulanmak üzere çeşitli Komünist Parti üyelerinin ofislerine birden fazla kez çağrılmış ancak performansları Stalin tarafından beğenildiği için, kimse ona ya da topluluğa müdahale etmeye cesaret edememiştir. Rus devletinden ve Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti de dahil olmak üzere sayısız ülkeden birçok onur ve ödüle layık görülmüştür (Bajić-Stojiljković, 2009). Moiseyev, 1953'te SSCB Halk Sanatçısı, 1976'da ise Sosyalist Emek Kahramanı unvanını almıştır. 1967'de *Dans Yolu* adlı gösterisiyle Lenin Ödülü'nü, ayrıca dört kez Stalin/SSCB Devlet Ödülü'nü (1942, 1947, 1952, 1985) kazanmıştır. 1950'lerde Moiseyev ve topluluğu, "demir perdeyi" kaldırmayı başaran bir "barış elçisi" olarak adlandırılmıştır. 1996'da Rusya Federasyonu Devlet Ödülü'ne layık görülmüş, Sovyetler Birliği, İspanya ve birçok ülkeden çeşitli nişan ve madalyalar almıştır. Yüzüncü doğum yılında, Rusya Federasyonu'nun en yüksek sivil nişanı olan 1. sınıf Anavatan Liyakat Nişanı'nı alan ilk Rus sanatçı olmuştur. 2001'de dünya müzik kültürüne yaptığı olağanüstü katkılardan dolayı UNESCO Mozart Madalyası ile onurlandırılmıştır (https://www.bolshoirussia.com/performance/Igor_Moiseyev_Ensemble/).

Igor Moiseyev'in halk danslarını sahne sanatlarına taşıma yönündeki öncü çalışmaları, bir stil yaratmaktan,- dans topluluğu kurmaya, kapsamlı alan araştırmalarından, başka ülke halklarının danslarını araştırmaya, halk danslarının sanat formu olarak modernleşme ve küreselleşme sürecinden bugünün sahne sanatını yönlendirmeye dek pek çok kritik dönüm noktası yaratmıştır. Topluluğu ve topluluk dansçılarının bale dışında halk danslarını icra eden dansçılar olmaları sayesinde gelen kurumsallaştırma çabaları, halk danslarının profesyonel bir sanat disiplini olarak sürekliliğini sağlamada dönüştürücü bir rol

oynamıştır. Bununla birlikte, bu süreç halk danslarının otantik yapılarından uzaklaşması ve kimi zaman politik amaçlarla araçsallaştırılması gibi tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Buna rağmen, Moiseyev'in mirası günümüzde yaşamaya devam etmektedir. Gelecekte yapılacak çalışmaların, Moiseyev ekolünün çağdaş sahneleme pratiklerindeki etkilerini ve halk danslarının kültürel kimliklerle olan ilişkilerini daha kapsamlı biçimde incelemesi, dans tarihi alanındaki bilgi birikimini önemli ölçüde zenginleştirecektir.

MOISEYEV DANS TOPLULUĞU

(SSCB DEVLET AKADEMİK HALK DANSLARI TOPLULUĞU/ GOSUDARSTVENNYI AKADEMICHESKII ANSAMBL NARODNOGO TANTSA SSSR)

Zengin ve köklü bir sanat geleneğine sahip olan Rusya, yalnızca klasik müzik ve balede değil, folklor alanında da uluslararası ölçekte saygın topluluklar yetiştirmiştir. Rus halk dansları topluluklarının repertuarına bakıldığında, klasik balenin teknik estetiği ile klasik müziğin ritmik ve melodik yapısının belirleyici bir etkiye sahip olduğu açıkça görülmektedir. Bu etki, yüzeysel bir etkileşimden ziyade yüzyıllara dayanan kültürel birikimle harmanlanmış yapısal bir bütünlük arz eder. Nitekim gerek yüksek sanatlar olarak kabul edilen bale ve senfonik müzikte, gerekse halk kültürüne ait dans ve ritüellerde erişilen nitelikli çizgi, Rusya'nın tarihsel gelişimi boyunca şekillenen sanat anlayışıyla yakından ilişkilidir.

Bu güçlü kültürel sürekliliğin temelinde, eski Slav topluluklarının toplumsal yaşamı belirleyen ritüelleri bulunmaktadır. Tarımsal döngülere bağlı olarak tarladaki işlerin sona ermesi, av ve sefer dönüşleri ya da aile içinde önem atfedilen geçiş dönemleri gibi olaylar, yalnızca gündelik yaşamın bir parçası olarak değil, aynı zamanda kolektif kimliği pekiştiren kutlama pratikleri olarak değerlendirilmiştir. Bu kutlamalar esnasında dans, sözlü anlatıma göre daha doğrudan, bedensel bir ifade biçimi olarak öne çıkmış; topluluk içi dayanışmayı pekiştiren, duyguları görünür kılan ve sembolik anlamları aktaran bir araç işlevi üstlenmiştir. Dolayısıyla Rus halk danslarının günümüzde ulaştığı sanatsal düzey, tarihsel ritüellerin, estetik formun ve kültürel belleğin kesişiminde olu-

şan çok katmanlı bir mirasın ürünüdür. (Ganioglu, 2017).

Moiseyev, muhafazakârlar ile yenilikçiler arasındaki ideolojik ve estetik çatışmaların sık sık yoğunlaştığı bir ortamda, çoğu zaman kendi konumunu riske atsa da, koreografi sanatındaki modern ve yenilikçi akımları cesurca savunmuştur. Sanat pratiğinde durağan ve modası geçmiş anlayışlara karşı gösterdiği direniş, onun hem yaratıcı vizyonunu hem de Sovyet halk dansı sahnesinde yenilikçi bir estetik çizgi kurma kararlılığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda yeni Rus Dans stilini yaratması için bir topluluk ile çalışmasının sistemini daha sağlam temellere oturtmasını sağlayacağı düşüncesi ile hareket etmiştir. 1920'ler ile 1930'larda Sovyetler Birliği, halk kültürünü ideolojik bir araç olarak kullanma amacıyla festivaller düzenliyordu. Bu etkinliklerde halk dansları büyük ölçüde köy ve bölgesel festivallerle sınırlı kalıyor, profesyonel sahnelerde standart bir repertuvar oluşturulmuyordu (Garafola, 2005).

> *Düzen karşıtı yıkıcı davranışlarıyla bilinen Moiseyev, kariyerinde Bolşoy Balesi'nin yönetmenliğine doğru hızla ilerliyor gibi görünüyordu. Ancak 1936'da, Leningrad Kirov Balesi'nden çağdaşı Rostislav Zakharov, Bolşoy Balesi'nin sanat yönetmeni olarak atandı. Muhtemelen bir tesadüftü, ancak aynı yıl Moiseyev, Moskova'daki yeni kurulan Halk Sanatları Tiyatrosu'ndan, tiyatronun dans bölümünü kurma teklifini kabul etti. Bu, doğru kişinin doğru zamanda doğru yerde olmasının mükemmel bir örneğiydi ve dünya çapında dans tarihini etkiledi. Moiseyev, o zamana kadar amatör bir form olan şeyi adeta tiyatrolaştırdı. Sovyetler Birliği'nde zaten çok seyahat etmişti ve şimdi tüm Sovyetler Birliği'ni temsil edecek danslar ve dansçılar toplamak için o ücra köşeyi dolaştı. 7 Ekim 1937'de Moskova'da ilk halka açık performansını sunmadan önce yeni topluluğu için yaklaşık bir yıl prova yaptı* (Barnes, 2007).

Halk dansları, bireysel veya yerel topluluklar tarafından icra ediliyor, çoğunlukla belgelenmeden ve teknik açıdan sistematik bir eğitim olmadan aktarılıyordu. 1936 yılında Sovyetler Birliği'nde "I. Tüm Sovyetler Birliği Halk Dansları Festivali" düzenlenmiştir. Bu festival, Sovyet hükümetinin talebi üzerine Igor Moiseyev tarafından organize edilmiş ve Sovyetler Birliği'nin farklı cumhuriyetlerinden gelen amatör halk dansı gruplarını bir araya getirmiştir. Festival Igor Moiseyev için bir dönüm noktasıdır. Moiseyev, bu festivalde baş koreograf olarak görev almış ve burada edindiği deneyimle, halk danslarını profesyonel bir repertuvara dönüştürme vizyonunu somutlaştırmıştır. Festivalin ardından, Moiseyev, Bolşoy Tiyatrosu'ndan ayrılarak halk danslarının sanatsal bir ifade biçimi olarak kabul edilmesinin ve profesyonel sahnelerde yer bulmasının önünü açmasını sağlayacak olan kendine ait topluluğunu kurma kararı almıştır. Moiseyev, festivalin ardından Sovyet hükümetinin izniyle 10 Şubat 1937 yılında "SSCB Devlet Akademik Halk Dansları Topluluğu"nu kurarak profesyonel bir halk dansları topluluğu oluşturmuştur.

> *"…Topluluğun ilk programını hazırlaması uzun saatler süren sıkı bir çalışmayla altı aydan uzun bir zaman aldı. Igor Moiseyev ve dansçıları, sürekli olarak danslarını nasıl daha etkileyici hale getirebilecekleriyle ilgili fikirlerle meşguldüler. …Topluluk açılış performansını Ağustos 1937'de Moskova'daki Green açıkhava tiyatrosunda sergiledi. Programda Polyanka, bir Rus kadrili, Ukrayna'dan Metelitsa, Kryzhackok, komik Belarus dansı, Khorumi, bir savaşçı Gürcü dansı ve fırıl fırıl Moldovenyaska yer aldı."* (Chudnovsky, 1959, akt: Kızmaz 2015).

Adı SSCB Devlet Akademik Halk Dansları Topluluğu olmasına rağmen Batı'da daha çok Moiseyev Dans Topluluğu olarak bilinen grup, dünyanın ilk ve en önemli

halk dansları tiyatrosu ve koreografi topluluğu olma özelliğini günümüzde de korumaktadır. Danstan minyatüre, süit, koreografik resimden, tek perdelik baleye, süite kadar pek çok estetik biçimi barındıran yaklaşık 200 eseri repertuarında bulundurmaktadır ve 1937'den beri performansıyla dünyanın hemen her ülkesinde milyonlarca izleyiciye ulaşmaya devam etmektedir. *Kapitalist Batılı güçler ve Japonya dışında, dünya genelinde profesyonel, yarı profesyonel ve amatör halk dansları toplulukları fenomeni haline gelen yapının öncüsü, şüphesiz Moiseyev Dans Topluluğu'dur* (Shay, 1999). 2011 yılında; İtalya'da dünyanın önde gelen İtalyan koreografi ödülleri, "Anita Bucchi" en iyi performans ödülünü almayı hak kazanmış, Paris'te de, Unesco tarafından "Beş Kıta Madalyası" verilmiştir.

Topluluğun kuruluş amacı, yalnızca folklorik dansları korumak değil, aynı zamanda onları profesyonel sahne repertuvarına taşımak ve ulusal kimlik ile kültürel çeşitliliği estetik bir biçimde sergilemektir. Moiseyev'in liderliğinde topluluk, farklı etnik ve bölgesel dans türlerini dramatik kompozisyon ve karakteristik stil ile sahneye taşıyarak klasik bale repertuvarında Petipa tarafından sistemleştirilen karakter dansının 20. yüzyıldaki modern yorumunu oluşturmaktır (Roslavleva, 1962; Homans, 2010). Gelişiminin temelinde estetik standartların, geleneklerin ve gelişimin tutarlılığı ve yaratıcı işbirliğinin izlerini taşımaktadır.

İgor Moiseyev Topluluğu kurduktan sonra sanatçılarını folklor gezilerine göndermiştir. Onlar da Moiseyev'in yeniden değerlendirip kendi prodüksiyonunu yaptığı dans materyallerini getirmişlerdir. Topluluk sanatçıları nereye giderse gitsin yerel toplulukla tanışıp o halk ait dansların hareketleri öğrenmiş ve Moskova'ya döndüklerinde bunları klasik bale formunda yeniden üretip yeni bir prodüksiyon ortaya çıkarmışlardır (Macar dansı "Pontozoo", Ru-

men dansı "Briul", Polonya dansı "Oberek", "Aragon Jota", Venezuela dansı "Horopo" vb.). (https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/323?locale=en_US

> *"Topluluğun kurucusu Igor Moiseyev'in (1906-2007) sanatçılara verdiği temel görev, o dönemde SSCB'de var olan efsanelerin örneklerinin yenilikçi bir şekilde hazırlanmasıydı. Bu amaçla, topluluğun uzmanları ülke çapındaki eski hikâye çalışmalarına giderek kaybolan hareketleri, melodileri ve gelenekleri bulup kaydettiler topluluğun ana projeleri ortaya çıktı: "SSCB Halklarının Hareketleri" (1937-1938), "Baltık Halklarının Hareketleri" (1939). Kıyafet efsaneleri koleksiyonunda, testler yeni bir sahne hayatı kazandı ve dünya çapında birkaç yüzyıl boyunca izleyiciler tarafından korundu. Bu nedenle Igor Moiseyev, resimsel kültür için tüm yöntemleri kullandı: farklı tür ve çeşitlerde hareketler, senfonik müzik, dramaturji, sahne tasarımı, oyunculuk becerileri"* (https://moiseyevdance-company.com/#about-1).

Igor Moiseyev özellikle 1945 yılında "Slav Halklarının Hareketleri" programını başlatmış ve bu programı ilginç, özgün koşullar altında hazırlanmıştır. 1946 yılında, topluluk Polonya, Macaristan, Romanya, Çekoslovakya, Bulgaristan ve Yugoslavya'yı kapsayan bir turneye çıkmış; bu süreçte izleyiciler ve eleştirmenler, sahne çalışmalarının estetik bütünlüğü ile kostümlerin doğruluğu karşısında büyük bir hayranlık yaşamıştır (Garafola, 2005). Program, yalnızca halk danslarını sahneye taşımakla kalmamış, aynı zamanda Moiseyev Topluluğu'nu farklı ulusların koreografları için bir eğitim ve yaratıcı laboratuvar alanına dönüştürmüştür. Bu bağlamda, topluluğun derlediği koreografik materyal ve repertuvar, dünya halklarının hareket kültürleri için adeta bir referans kitabı işlevi görmüş ve sahneleme pratiğinde standart bir kaynak olarak kullanılmıştır (Shay, 2002). Böylece "Slav Halklarının Hareketleri" programı, hem Moiseyev'in koreografik yak-

laşımının kapsamını hem de halk danslarının uluslararası sahne repertuvarındaki sistematik temsiline katkısını ortaya koymaktadır.

Günümüzde Bağımsız Devletler Topluluğu (BDT) ülkeleri olarak bilinen eski Sovyetler Birliği'nin her cumhuriyetinde ve ayrıca birçok Avrupa ülkesinde kurulan koreografi toplulukları, Igor Moiseyev'in halk dansları topluluğu modelini örnek alarak oluşturulmuştur. Bazı ulusal gruplar, özellikle de Gürcistan Devlet Dans Topluluğu, Ukrayna Devlet Halk Dansı Topluluğu, Polonya'dan Mazowsze ve Meksika'dan Ballet Folklorico, Moiseyev'in orijinal topluluğunun şöhreti ve popülaritesiyle neredeyse yarışmıştır. Ancak hepsinin onun vizyonunu takip ettiği ve formülünü kopyaladığı tarihsel bir gerçektir. Köy meydanının etrafına sihirli bir sahne kemeri ören ilk kişi Moiseyev'dir ve bunu daha etkili bir şekilde yapan kimse olmamıştır. Bu bağlamda, Moiseyev'in topluluğu yalnızca Sovyetler Birliği sınırları içinde değil, uluslararası düzeyde halk danslarının profesyonel sahne repertuvarına dönüştürülmesinde belirleyici bir referans noktasıdır.

Moiseyev Topluluğu, "Demir Perde" döneminde yurtdışına çıkan başlıca Sovyet halk dansları topluluklarından biri olarak dikkat çekmiştir. 1955 yılında topluluk, Paris ve Londra'da eşine az rastlanır bir performans sergileyerek uluslararası sahnede büyük beğeni toplamıştır (Garafola, 2005). Bu başarı, dönemin Soğuk Savaş koşullarında Sovyetler Birliği'nin kültürel diplomasisinin bir aracı olarak görülmüş ve küresel barışa yönelik sembolik bir adım olarak değerlendirilmiştir. Topluluk yurtdışında Sovyet kültürünün tanıtımı ve yumuşak güç uygulamalarında önemli bir rol üstlenmiş, danslar aracılığıyla ideolojik mesajlar sahneye taşınmıştır. 1958'de Amerika Birleşik Devletleri'nde sahne alan ilk Sovyet halk dansları topluluğu olarak da tarihe geçmiştir. Amerikan basını,

topluluğun ziyaretlerinin SSCB'ye karşı var olan şüpheleri azalttığını ve iki ülke arasında yeni, değerli kültürel ilişkilerin tesis edilmesine katkıda bulunduğunu vurgulamıştır (Shay, 2002). Bu turneler, Moiseyev Topluluğu'nun yalnızca sanatsal başarılarını değil, aynı zamanda halk danslarının uluslararası diplomasi ve kültürel etkileşim bağlamındaki önemini de ortaya koymuştur. Topluluğun dans gösterileri, İkinci Dünya Savaşı boyunca, Sovyet halkına ve yaralı askerlere moral sağlamak amacıyla, son derece zor ve elverişsiz koşullar altında sürdürülmüştür. *"Moiseyev dansçıları bir bölgeden bir diğerine seyahat ederek 18 ayını cephelerde geçirdi. Topluluk, Urallara ve Sibirya'ya gitti ve orada askeri hastanelerdeki yaralı insanlara performans sergiledi. Pasifik Donanması ile dört buçuk ay geçirdi ve 130 performans verdi."* (Chudnovsky, 1959, Akt: Kızmaz 2015).

Sahneye aktarılan dansların seyircideki tezahürü de Moiseyev ve topluluğun gidişatını destekleyen niteliktedir. Anthony Shay ağır bir eleştiri ile seyircilerin, Moiseyev topluluğunun sunduğu gösterilere, kendilerine bir ülkenin yaşamını ve ruhunu gösteren otantik "halk dansları" izlediklerini varsayarak ilgi gösterdiklerini belirtir. Ancak Shay, bu performansların yüzyıllardır farklı topluluklar tarafından yaratılan ve yaratıcısı belli olmayan geleneksel halk danslarına herhangi bir biçimde benzemediğini vurgular. Sahnede izlenen şeyin idealize edilmiş, son derece koreografili ve son derece politik bir ifade olduğunu vurgular. Shay; *"iktidardaki hükümetin görmemizi istediği şeyi görüyoruz: ülkelerinin arındırılmış bir versiyonunu bize gösteren, son derece eğitimli dansçılar olan neşeli ve masum genç erkekler ve kadınlar. Birçok azınlık temsil edilmiyor, etnik çatışmalar asla su yüzüne çıkmıyor, kostümler teatral geçerlilik için yaratılıyor, müzik homojenleştiriliyor, erkekler güçlü, kadınlar ise çekingen"* ifadelerini kullanmaktadır. Bu bağlamda, devlet destekli dans şirket-

leri, ulus-devletlerin çoğunlukla özcü bir portresini temsil eden renkli ve görkemli dans programları aracılığıyla kültürel temsiller oluşturur. Bu temsiller, yalnızca sanatsal bir gösteri sunmakla kalmayıp, aynı zamanda izleyiciler üzerinde olumlu bir ulusal imaj yaratmayı amaçlayan çok katmanlı siyasi ve etnografik ifadeler olarak işlev görür. Shay'e göre bu gösteriler, halkla ilişkiler stratejisiyle biçimlendirilmiş, yüksek düzeyde estetik ve dramatik incelik barındıran, son derece gösterişli ve yapılandırılmış performanslar olarak sahneye taşınır. Dolayısıyla izleyici deneyimi, söz konusu kültürel ve politik mesajlarla dolaylı olarak yönlendirilmiş, halk danslarının özgün tarihsel ve toplumsal bağlamından uzaklaşmış bir biçimde şekillenir (Shay, 2002).

Moiseyev Dans Toplulukluğunun Çalışma Yöntemi

Doris Humphrey (1959) "Dans Yapma Sanatı"nda koreografinin dört temel unsuru olduğunu dile getirmiş ve bunları "tasarım, dinamikler, ritim ve motivasyon" (s. 46) olarak sıralamıştır. Motivasyonsuz bir hareket üretimin, özellikle de anlamı aktarmanın mümkün olmayacağını dile getirmiştir. Moiseyev topluluğunun çalışmalarında da motivasyon oldukça önemlidir. Dansçıları, müzisyenleri ile birlikte 150'den fazla sanatçısı olan bu topluluğun yıllardır süregelen başarısı, başta Moiseyev olmak üzere sanatçıların bireysel gizemli yeteneklerine ya da esinlerine bağlanmamalıdır; bunun yerine, motivasyona, dersler ve provalar sırasında sürekli yenilenen ilgiye, yaratma tutkusuna ve sanatçının çalışmalarına tüm benliğiyle kendini vermesine dayanmaktadır. Bunun yanında topluluğun kültürel birikimi, yaptığı işe olan inancı, yaşam sevinci, estetik beğenisi, coşkusu, mizah anlayışı ile oluşan koreografinin dinamikliği de belirleyici olmuştur. Moiseyev,

dansçılarından gösterebilecekleri en yüksek düzeyde dikkat ve açıklığı beklerken, gereksiz iltifata veya aşırı esnekliğe izin vermemiştir. Topluluğun dansçılarının, genç sanatçılardan oluşmasına rağmen, öncelikle sanat ve teknik açısından sağlam bir temele sahip olmaları önemsenir çünkü dansın genel atmosferini, duygu ve düşünceleri aktarmada teknik becerinin rolü ana unsurdur. Topluluk çalışmalarında, dansın mekanik yönünü ifade eden teknik becerinin yanı sıra, çekicilik, anlatım derinliği, içtenlik ve esin de büyük önem taşımaktadır. Dansçılarda ayrıca yetenek, kişilik, hızlı kavrayış ve duygu ile düşünceyi dengeleme yetisi gibi özellikler de aranmaktadır. Bu nedenle, dansçılar fiziksel, ruhsal ve duygusal açıdan çok yönlü bir donanım ile yetiştirilmelidir. Ayrıca çeşitli bölgelerden farklı dansları sergileyebilecek motivasyon ve tekniğe de sahip olmalıdırlar. Topluluğun 1945'teki bir temsilinde Rus, Slav, Makedonya, Ukrayna, Çek ve Slovak danslarından örnekler sunabilmesi bu yapı üzerine inşa edilmiş bir yaklaşımın ürünüdür (Shay, 2002; Garafola, 2005).

> *"Öne çıkan özellikleri arasında yüksek gösterilebilir beceri, virtüözite ve bireylerin icraatlarının doğaçlama anlayışını aktarma kapasitesi yer almaktadır. Igor Moiseyev tarafından yetiştirilen sahne sanatçıları, geniş bir yelpazede hareket bilgisine sahip, ulusal karakteri estetik bir resme dönüştürebilecek yetenekte, geniş eğitimli, her şeyi kapsayan sanatçılardır. Moiseyev okulunun sanatçısı, dünyanın herhangi bir yerinde, herhangi bir dalda bir koreografi grubunda en iyi örnektir. Grubun sanatçılarına SSCB ve Rusya'nın Onurlu ve Halk Sanatçıları unvanları verilmiştir"* (https://moiseyevdancecompany.com/#about-1).

Dansçıların bu yetkinliğe sistematik şekilde ulaşması, devamlılığı sağlamak ve topluluğu yeni güçlerle doldurmak amacıyla Moiseyev Eylül 1943'te toplulukta kendi okulunu kurmuştur. Okulu kurma amacını,"*sıfırdan başlamamak ve topluluğun tüm yolunu tekrar tekrar kat*

etmemek için kurdum" (Apanaeva, 2016) diye ifade etmiştir. Çünkü Moiseyev, yeni sanatsal güçlerin akışı olmadan topluluğun var olamayacağını, okul yoksa geleneğin de, sürekliliğinde olamayacağını anlamıştı. Bu nedenle topluluk ile okul arasındaki yaratıcı bağı ayrılmaz bir bütün olarak görüyordu.

Moiseyev, okul-stüdyodaki giriş sınavlarında her zaman hazır bulunurdu; öğretmenin çocuklara hangi materyali öğrettiği onun için önemliydi. Okul, bu özenli yaklaşımı devam ettirmiş ve sınırsız sahne potansiyeline sahip profesyonel sanatçılar yetiştirmek için yarattıkları özel sistemi bugüne dek korumuştur. Bu sistem, - her türlü dans, - jimnastik, - akrobasi, - oyunculuğun temelleri, - müzik, güzel sanatlar, müzikal, bale ve drama tiyatrosu alanında teorik bilgi ve en önemlisi - ulusal folklor alanlarında ustalaşmayı içermektedir. Eğitim programı, koreografi okullarının modern federal eyalet standartlarına uygundur. Profesyonel bir dansçının yetiştirilmesinde klasik dans dersleri ve sıkı akademik formlara bağlılık önemli olduğu gibi, her türlü dansa hâkim olmak ve dansçı-oyuncu eğitimi de geleceğin profesyonelinin yetiştirilmesindeki başlıca görevlerdir. Moiseyev, yaratıcı emeklilik döneminde emekli olan sanatçılar arasından bizzat eğitim kadrosunu seçmiş ve hareketleri mükemmel bir şekilde icra etme tekniğine hâkim olanlara güvenmiştir. Eğitmenler dansın temel unsurlarıyla başlayarak kendi dans ettikleri repertuarı gelecek kuşağa eksiksizce aktarırlar (Apanaeva, 2016).

Yarattığı dans stili, topluluğu ve kurduğu okul ile öncü olan Moiseyev, halk dansları alanında evrensel bir ekol haline gelmesiyle de bu alanda profesyonelleşmenin ilk örneğini oluşturmuştur. Önce bale disiplinin altında bir kategori olarak daha sonra ise başlı başına bir disiplin olarak halk danslarının profesyonelleşme sürecinin baş-

lamasını sağlamıştır. Dans tarihinde ilk kez profesyonel dansçılardan oluşan bir halk dansları topluluğu kurulmuş ve etkisi tüm dünyaya hızla yayılmaya başlamıştır. Halk dansları ile profesyonel sahne pratiğinin birleşimi, oldukça geç bir dönemde gerçekleşmiştir. 1930'lu yıllara kadar halk dansları, yalnızca halk yaşamının doğal bir parçası olarak var olmuş ve resmi sahne sanatlarıyla doğrudan bir ilişki kurmamıştır. Ancak bu dönemde halk danslarının sahnelenmeye başlamasıyla birlikte, söz konusu alanda kaçınılmaz olarak bir profesyonelleşme süreci başlamıştır. Öte yandan, bu döneme kadar halk dansları, profesyonel dans dünyasının resmi bir parçası olarak kabul görmemiş ve sahne sanatlarının kurumsal ve teknik standartlarıyla uyumlu bir yapıya sahip olamamıştır.

> *Wheeler'a göre; "Bale ile ilişkili kimseler sergiledikleri dansı ilerici, bilerek yapılan, öğrenilen, sanatçı ve profesyonel dansçılar (yani meslekleri dans yapmak olan dansçılar) tarafından gerçekleştirilen bir dans formu olarak yorumladıkları için, bu dans türünün halk dansı olmadığını ifade etmektedirler….Sanatı halk dansından ayırmak için profesyonellik kıstasını kullanan bilim adamlarının, gerçekleştirilen sanatlar ile ilişkili olarak sadece Batı standartlarını göz önünde tutmak suretiyle bir değerlendirme yaptıkları son derece net bir biçimde görülebilmektedir." (Kealiinohomoku, 2007). Wheeler'ın balenin halk dansı olmadığı hakkındaki söylediklerini tersten okursak halk danslarının profesyonel kategoride değerlendirilmediğini görürüz. Fakat bu algı 1930'ların Rusya'sında kırılacaktır.* (Kızmaz, 2015).

Sonuç olarak Moiseyev, geleneksel hareketleri korurken, koreografi, teknik ve dramatik yapı unsurlarını bütünleştirerek halk danslarını profesyonel repertuvarın ayrılmaz bir parçası hâline getirmiştir. Topluluğunun disiplinli çalışma yöntemleri, titiz eğitim süreçleri ve yaratıcı laboratuvar yaklaşımı, hem Sovyetler Birliği içinde hem

de uluslararası sahnelerde halk danslarının kurumsallaşmasını sağlamıştır. 1950'ler ve 1960'larda gerçekleştirilen uluslararası turneler, özellikle Batı Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki performanslar, Sovyet kültürel diplomasisinin bir aracı olarak halk danslarının küresel tanınırlığını artırmış ve farklı kültürler arasında bir etkileşim zemini oluşturmuştur. Bu başarı, yalnızca Moiseyev Topluluğu ile sınırlı kalmamış; onun modeli, birçok yeni halk dansları topluluğunun kurulmasına ilham vermiş ve yol göstermiştir. Bu bağlamda Moiseyev, sadece bir koreograf ve topluluk lideri olarak değil; aynı zamanda halk danslarının profesyonelleşmesi, kurumsallaşması ve uluslararası kültürel etkileşimdeki rolüyle de kalıcı bir miras bırakmış, ulusal kimliğin sahne sanatları aracılığıyla ifade edilmesinde öncü bir figür olarak tarihe geçmiştir.

Yaratıcı Yeniden Üretim Ve Estetik Yaklaşım

Igor Moiseyev'in dans ve halk dansları tarihi için önemli olan atılımları değerlendirmek için Moiseyev'in yaratıcı kimliğine değinilmesi gerekmektedir. Yaratıcılık ilk bölümde de bahsedildiği gibi yalnızca yeni bir şey üretmek değil; var olanı yeniden görme ve yorumlama becerisidir. Yaratıcılık, çoğu zaman sanatsal deha veya sıra dışı fikirlerle ilişkilendirilse de, aslında her insanın doğasında bulunan, geliştirilebilir bir potansiyeldir. En yalın haliyle yaratıcılık, yeni ve özgün bir şey ortaya koyma becerisidir. Bu, bir hareket olabilir, bir hikâye olabilir ya da alışılmış bir şeyi alışılmadık bir yolla ifade etmek anlamına da gelebilir. Yaratıcılık her zaman bireysel bir içsel keşif değildir; aynı zamanda kültürel kodlarla iç içe geçmiştir. Birey, ait olduğu kültürel ortamdan beslenir ve onun içinde yeniden üretim yapar. Bu nedenle yaratıcılık hem yenilik

hem de geçmişle bir diyalogdur. Özellikle halk danslarında yaratıcı süreç, geleneksel olanla çağdaş olanın kesişiminde gerçekleşir. Dansçılar ya da eğitmenler, geleneksel adımları yeniden yorumlayarak hem bireysel hem kolektif bir yaratım süreci başlatır. Moiseyev'i, Mihaly Csikszentmihaly'nin yaratıcılığı gruplandırdığı alan, birey ve alanı değerlendiren toplum öğeleriyle açıklayacak olursak; Moiseyev yaratıcılığı halk dansları ve bale ile ilgili kültürel ve disipliner bir alan içinde gelişmiştir. Daha önce fark edilemeyeni fark edip, yaratılmayanı yarattığı için yeni fikirler üreten bir sanatçıdır Moiseyev. geleneksel ve akademik klasik eğitim alanından edindiği bilgiler ile ürettiği yeni fikirleri onları değerlendirecek, kabul veya ret edecek uzman çevre ya da kültürel bağlamın değerlendirmesine sunmuştur. Çünkü dans bir kişi tarafından yaratılmış olabilir; ancak onun halk tarafından benimsenmesiyle "geleneğe" dönüşür. Bu bağlamda Moiseyev kök dansı yani temel hareketi, tarihsel ve kültürel bağlamını öğrenmiş, yorumlayarak duygu, hikâye, çağdaş sorun veya kişisel deneyimle ilişkilendirerek seyircisine sunmuş yaratıcı bir sanatçıdır. Dansın ait olduğu topluma, kültürel geçmişine ve anlamına saygı duyarak müzik, ritim, tempo veya form üzerinden yeniden şekillendirip dönüştürmüş ve bunu toplumun beğenisine sunmuştur. Bu sayede yaratıcı halk dansı uygulamalarına örnek olacak şekilde öz ve biçim arasında tutarlılığı sağlayarak yapının bozulması değil dönüştürülmesi ilkesini temellendirmiştir. Çünkü anlatılmak, aktarılmak ya da öğretilmek istenen olay veya bilgi ancak duygularla algılanabilen biçimlerde yansıtılabilir.

Geniş stepler, ovalar, ormanlar, dağlar, yüzyılların ötesinden gelen yerli danslar Moiseyev'in aradığı kaynaktır, o burada folklorun can verici niteliklerini görmüştür. Bu geniş ülkenin küçük büyük Cumhuriyetlerden değişik çehrelerini tanıtma olanağını bulan Moiseyev, Akademik

dansa folklorun taptaze, dipdiri kanından aşılayarak, bunu coğrafi ve özellikle tarihsel verilere dayandırmıştır. Halk danslarının kültürel kökenlerini yok saymadan, onları bir "yaratıcı ifade alanı" olarak yeniden düşünmeyi istemiştir.

Moiseyev, halk danslarını sahneye uyarlarken geleneksel hareket kalıplarını olduğu gibi alıp çoğaltmak yerine, bu hareketleri sanat disiplini çerçevesinde yeniden yorumlamıştır. Örneğin, Rus köylü danslarının enerjik zıplama ve dönüş hareketlerini dramatik anlatıya uygun şekilde yapılandırmış, böylece hem teknik zorlukları artırmış hem de seyirci üzerinde etkili bir görsel anlatım sağlamıştır. Koreografik yapı içinde Moiseyev, halk danslarının ritmik ve mekânsal öğelerini disiplinli formasyonlarla organize etmiş; dansçıların sahne üzerindeki yerleşimi, hareket sürekliliği ve geçişlerde bir bütünlük yaratmıştır. Böylece sahnedeki kompozisyon, yalnızca bireysel hareketlerden oluşan bir gösteri olmaktan çıkmış, daha büyük ve anlamlı bir anlatı oluşturmuştur. Moiseyev'in dansları, sadece folklorik bir tekrardan ibaret olmayıp, teknik mükemmeliyet ve estetik uyumun bir arada bulunduğu performanslar olmuştur. Dansçıların kıyafet seçiminden, müzikle olan uyumuna kadar her unsur, sahne için özenle tasarlanmıştır. Örneğin, topluluğun kullandığı kostümler, bölgesel özellikleri yansıtırken aynı zamanda sahne ışıklandırması ve hareketlerin belirginleşmesine olanak verecek şekilde sadeleştirilmiştir (Britannica, 2024).

Moiseyev'e göre halk dansı, yetenekli doğaçlamayı halk geleneği ile birleştiren bir ifade biçimidir. Ona göre, gerçek halk dansının temel özünü korurken, profesyonel sahne sanatının tüm yaratıcı kaynaklarını da devreye sokmak mümkündür; bu kaynaklar arasında drama, müzik, kompozisyon, dans tekniği, oyunculuk ve kostüm yer almaktadır. Moiseyev, bu unsurların bütüncül bir şe-

kilde kullanılmasıyla dansın özünün daha derinlemesine anlaşılmasını ve sahnede daha canlı bir biçimde ortaya konmasını amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, kimi zaman dansın konusunu ön plana çıkarırken, başka durumlarda görüntü, karakter, duygu veya üslup aracılığıyla ifadesini bulmaktadır (Apanaeva, 2016).

> *Moiseyev, ulusları yansıtan karakteristik özellikleri öyle doğru tespit ederdi ki yarattığı koreografiler zaman içinde otantik halk dansları parçaları zannedilmeye başlandı. "Bir keresinde Moiseyev hasat zamanında Belarus'a gitti ve tarladaki bir grup kadının bir şarkı söylediğini duydu. Daha sonra o şarkıyı Bulba (patates) adında bir dansa dönüştürdü. 15 yıl sonra Belarus'a tekrar gittiği zaman onun Bulba dansı her yerde icra ediliyordu. Öyle ki Belaruslular Bulba'nın zaten onların ulusal dansı olduğunu iddia ediyorlardı.* (Pushkova, 2013akt: Kızmaz, 2015)

Igor Moiseyev, duygusal ifadeye sahip dansların yanı sıra dramatik içeriğe de büyük önem vermiştir. Moiseyev'in prodüksiyonları, döneminin önemli sanatsal olaylarını ve toplumsal süreçlerini yansıtarak hem estetik hem de kültürel bir değer taşımıştır. Koreografinin biyografi yazarı E. D. Koptelova, Moiseyev'in sanatsal formlarının temelini "içerik, dramatik bir yapı ve sahne aksiyonunun keskinliği; hayatı tüm derinliği, çelişkileri, çeşitliliği ve farklılığıyla yansıtmak adına komik ve trajik öğelerin en üst katmanı" olarak tanımlamaktadır (Koptelova, 2001, s. 32). Onun koreografisi, zengin teknik unsurları, karmaşık koordinasyonu ve sahne alanının dinamik kullanımıyla dönemin performans geleneğinin gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Moiseyev, günlük hareketleri sınırlarına kadar genişletip yoğunlaştırarak, sahne üzerinde enerjiyi maksimum düzeyde yayabilen geniş bir hareket repertuarı talep etmiştir. Sunulan koreografik stiller arasındaki eklektizm, onun kendine özgü, özgün ve plastik bir dans

dili yaratmasına imkân vermiştir. Bu bağlamda Moiseyev, yalnızca bir koreograf değil, aynı zamanda "koreografik olarak düşünen bir yönetmen" kimliğiyle sahnede dramatik ve estetik bir bütünlük sağlamıştır (Apanaeva, 2016).

Igor Moiseyev öncü disiplinlerin ilişkilenmelerine yönelik getirdiği yeniliklerde dramatik olanı daha etkin şekilde işleyebilmek için halk dansları ile olan entegrasyon yanında tiyatro ile ilgili de yaratıcı çalışmalar yapmıştır. Moiseyev, halk danslarının ne denli parlak ve etkileyici olursa olsun, iki buçuk saatlik bir süre boyunca olduğu gibi sahnelenmesinin olanaksız olduğunu fark etmiştir. Seyircinin ilgisini sürdürmenin ancak konulu, sözsüz bir "libretto" niteliğinde, yani teatral bir yapı ile mümkün olacağını bilerek çalışmalarını bu anlayışla yönlendirmiştir. Moiseyev'in halk danslarında gerçekleştirdiği bu yapısal ve dramaturjik değişiklik, Feodalite dönemi soylularının folklorik öğelerini akademik (klasik) dansa dönüştürme süreci ile belirgin bir paralellik göstermektedir. Bu çalışmaları otantik halk dansı ile teatral etkinlik arasında sağladığı denge nedeniyle de özellikle beğenilmiştir.

Moiseyev bu yaklaşımı için Rus tiyatrosunun kurucularından ve modern oyunculuk sisteminin öncülerinden biri olan Konstantin Stanislavski'nin Sistemi'ni incelemiş ve Stanislavski sisteminin dansla birleşimi olan "koreodrama" adlı bir alan yaratmıştır. Koreodrama fikri, R. N. Simonov'un stüdyosunda "Lyu Adasından Gelen Güzel" oyunu üzerinde çalışırken ortaya çıkmıştır. Bu oyunda, tüm bir perde yalnızca sahne pandomimi aracılığıyla çözümlenmektedir. Bu yaratımdan etkilenen Moiseyev dersleri sırasında, Stanislavski'nin sahne sanatı sisteminin kendine özgü prensiplerinin koreografiye uygulanması fikrinden yola çıkılarak çeşitli oyunculuk taslakları oluşturmuştur. "Koreodrama"nın hedefleri ve amaçları, modern bir akademik disiplin olan "oyunculuk" ile benzerlik

gösterse de, bunları çözme yöntemleri farklı ve dans disiplinin gerekliliklerine yönelik özeldir. Moiseyev bu uyarlamayı *"…konumu "koreodrama" olarak adlandırdım. Stanislavski'nin sistemini bale diline aktardım ki sanatçıya hareketlerini soyut olarak değil, içlerine duygu, düşünce ve uygunluk katarak yapmayı öğreteyim"* (Apanaeva, 2016) diyerek aktarmıştır. Bolşoy Tiyatrosu balesinin solist sanatçısı I. V. Tikhomirnova şöyle aktarır; *"Bunlar çok benzersiz, ilginç derslerdi: genç öğretmen çocuklara oyunculuk görevleri verdi. Çeşitli skeçler canlandırmamız gerekiyordu. Öğretmenimizin özellikle Krylov'un masallarına düşkün olduğunu hatırlıyorum: örneğin, oyunculuğu koreografik yorumla birleştirerek bir karga ve bir tilkiyi canlandırmamız gerekiyordu"* (Apanaeva, 2016).

Moiseyev dansın soyut bir sanat olarak çok derin duygular taşımasını önemsemiştir. Moiseyev Topluluğu'nun sahne repertuarında yer alan her eser, özgün bir senaryo ve kültürel bağlam taşımaktadır. Örneğin, repertuvarındaki bir Arjantin dansında üç erkek solist, solo bölümünde birbirleriyle ayak hareketleri üzerinden bir yarış sergileyerek izleyicilere "ben daha iyi dans ediyorum" iddiasını dramatize ederken, İspanyol *Aragon Hota* performansında izleyicilere İspanyol halkının bayram coşkusunu hissettiren sahneler ve mizansenler öne çıkar. Sicilya'ya ait *Tarantella* ise köy halkının çalışkan ve dobra ruhunu yansıtırken, Meksika danslarında erkeklerin kadınlara karşı nazik ve kibar davranışları vurgulanır. Moldova danslarında, hızlı ve dinamik hareketlerle birbirleriyle yarışan kız ve erkek dansçılar izleyiciyi etkilerken, Rus danslarında ise Rus halkının geniş ruhlu karakteri koreografik olarak sahneye taşınır. Topluluğun iz bırakan koreografilerinden biri olan tek perdelik *Poloveç Dansları* eseri, iki büyük bölümden oluşur. Alexander Borodin'in *Prens İgor* operasındaki aynı adlı bölümden uyarlanan bu koreografide, eser, büyücünün esiri olan narin kızların dansıyla başlar; ikinci

bölümde ise erkek dansçılar, kulisteki tramplen benzeri sahne aparatlarından sahneye adeta uçarak giriş yapar ve bu dramatik etki seyircide kalıcı bir iz bırakır. Benzer biçimde, Modest Mussorgskiy'nin *Çıplak Dağda Bir Gece* eserine yapılan *Şabaş* koreografisi, başlangıçta karanlık bir sahnede gece şeytanlar ve cadıların vahşi danslarını gösterirken, finalde kötü ruhların yok oluşu ve gün doğumunda sahneye çıkan romantik çift aracılığıyla insanın karanlık ve aydınlık yanlarını kıyaslar ve izleyiciye umut dolu bir son sunar. Bu örnekler, Moiseyev'in koreografilerinde her ülkenin kültürel özünü, toplumsal ritüellerini ve duygusal tonunu hem dans hareketleri hem de mimik ve sahne mizanseni aracılığıyla aktardığını göstermektedir. Ritüellerden ve gelenekten gelen pek çok anlatı koreografilerde kendisine yer bulur. Moiseyev'in olağanüstü yetenek ve disiplin gerektiren koreografik yaklaşımı, topluluğun performanslarının seyircide yarattığı etkiyi artırmıştır. Bu etki, temsillerin sonunda dakikalarca süren alkışlarla ve bazı final danslarının tekrar edilmesiyle gözlemlenmiş, Rusya ve uluslararası sahnelerde topluluğun başarı ve etkisinin kalıcılığını ortaya koymuştur. Böylece Moiseyev'in çalışmaları, halk danslarının sahne sanatları içinde estetik, dramatik ve kültürel bir ifade biçimi olarak tanınmasında belirleyici bir rol oynamıştır (Shay, 2002; Garafola, 2005; Ganioglu, 2017)

Moiseyev evrensel olan fakat hedeflediği kültürden doğan ritüelistik oyun/dans kurgularının ait olduğu kültürün hareket etme şekline bağlı olarak çalışırken yalın ve öze uygun biçim için yine hikâyelerin kökenindeki yaratıcıların üsluplarına bakmıştır. Biçimsel olarak hem öz ile tutarlılık hem de çağının seyircisinin beklentileri, sanatsal çözümlemeleri ve bunlara bağlı olarak değişen sahneleme teknikleri bağlı tutarlı tercihler ile bir yaratı süreci inşa etmiştir. Düzenlemelerde dramaturjik çalışmalara ve modern yaklaşımlara da başvurulmuştur. Bu sentez

çalışmalarda anlamın doğru aktarılması istisnasız bir zorunluluktur. Kültürel hayatın imgesel varoluşlarını toplumsal yapıyı tematik olarak irdelediği dans koreografilerinin, alımlayıcısını güvenli alanda tutmuştur. Bu şekilde uzamsal ya da zamansal olarak gerçek hayattan gelen bilinmezlerin teatral temsilleri için bilinmezlerin zihinsel imgelerinin nasıl yaratılabileceği üzerinde yoğunlaşmıştır. Gelenekten beslenen öznel yorumu seyircinin zihninde gerçeği değil onun imgelerini oluşturur ve bu imgeyi koreografi ile dışa vurur. (Elcik Yorgancıoğlu, 2022).

Seyircisiyle beden aracılığıyla ilişki kuran tüm teatral formlar içinde dans diğer disiplinlerden farklı olarak "*sadece doğrudan imgeleme seslenme yoluyla değil, aynı zamanda kinestetik yolla da iletişim kurarak başka hiçbir sanat formunun sağlayamayacağı*" (Serdar, 2015, s.63) bir estetik yakınlık oluşturur. Moiseyev de dansçının performansı aracılığıyla koreografileri ile alımlayıcıyı kendi kurgu dünyasına çekmiştir. Çünkü hareket ne kadar günlük rutin hareket kalıplarından farklı boyutta ve biçimsel olarak estetize edilmiş olsa da alımlayıcının hareket alışkanlıklarından uzak değildir. Bu sayede alımlayıcı izlerken dansçının deneyimini kendi deneyimi olarak izler, hisseder ve dansçı bedeni ile özdeşleşir. Bedenleşen kültürel bilginin geleneksel kültür ve onun hareket etme biçimleriyle yetişmiş bir alımlayıcının sunulan formları alımlama kolaylığı bundan kaynaklanır. Alımlayıcı ve dansçı arasındaki bu özdeşleşme ve hareket duyumu birlikteliği, danstaki tüm öğelerin koreografiyi birlikte kurgulamasına denktir. An'da ve orada olarak kolektif bir üretim süreci ile gönüllü, haz veren bir eylem başlar. Kısacası; Moiseyev dansın oyun kökeninden gelen haz alma ve gönüllü inanma özellikleri ile dansçı bedeniyle seyircinin bedeni arasında kinestetik empatiyi uyararak ortak katılım ve hazzı sağlar. Çünkü seçtiği temalar bir toplumun tarihsel belleğinin çıkış noktasında durur. Ayrıca dansların aktar-

dığı kültürel ve kolektif birikim ile seyirciye bir tür hayat simülasyonu sunulmaktadır. Bu nedenle Belarus'ta dinlediği bir şarkıya yazdığı *Bulba* (patates) adındaki dans Belarus'ta yaygınlaşmış ve zaten onların hep var olan ulusal dansı olduğuna inanılmıştır.

Moiseyev, koreografik anlayışında hız, ritim ve dinamizmi merkezi unsurlar hâline getirerek hareketin sahnedeki etkisini artırmıştır. Halk danslarında yer alan doğal devinimleri teatral vurgularla zenginleştirmesi, hem hareket sözlüğünün genişlemesine hem de sahne yorumunun derinleşmesine katkı sağlamıştır. Bu yaklaşım, dansçıların ifade kapasitesini yalnızca teknik açıdan değil, duygusal aktarım bakımından da güçlendirmiş; izleyiciyle doğrudan ve etkili bir bağ kurulmasını mümkün kılmıştır. Topluluk görkemli ve akrobatik sıçrama ve atlamalarıyla ünlenmiş olsa da, Moiseyev'in koreografisi sürekli olarak "kök hareketler" olarak adlandırdığı, belirli bir halk dansı türünün temel adımlarından türetilmiştir (Britannica 2013). Moiseyev, son derece benzersiz ve Doğu Bloku'ndaki birçok topluluk tarafından taklit edilen eksiksiz ve tam bir hareket sözlüğü" geliştirmiştir Anthony Shay'in de belirttiği gibi, dans sözlüğü bale tekniklerine dayanmaktadır; basit ayak hareketleri, görkemli ve son derece atletik virtüöz solo figürler, hızlı dönüşler, mimik unsurları, kitle sahneleri, temel geometrik unsurlara dayanan son derece hassas ve disiplinli oluşumlar ve çok hızlı bir tempoya sahiptir (Shay 2002). Moiseyev, dansçılarının virtüözlüğünü ve çok yönlülüğünü, 1970'teki bir röportajında "hareket grameri" olarak tanımladığı klasik bale bilgisine bağlamıştır. Klasik baleyi eleştirirken Moiseyev, hareket grameri gibi incelenip özümsenmesi gereken birçok iyi geleneğe de sahip olduğunu savunmuştur. Bunlar arasında, yüksek mesleki standartlarını, teknik virtüözlüğünü ve insan düşüncelerini, duygularını ve ruh hallerini ifade etmedeki büyük potansiyelini öne çıkarmıştır

(Chudnovsky 1959). Moiseyev, "bale tekniği temel alınarak her şey yapılabilir" (Pushkova, 2021; akt: (Apanaeva, 2016)) inancına sahiptir. Ayrıca karakter dansını yeniden şekillendirerek özgün bir koreografik sözlük geliştirmesi; geometrik form, korodan soloya ani geçişler; hızlı temposu, atletik solo figürler; adımların nadiren direkt halk dansından türetilmiş olması topluluklar için yol gösterici olmuştur (Folkdance Footnotes).

> *1983 yılında Ukraynalı koreograf Kim Vasylenko tarafından önerilen ve birkaç yıl sonra Ukraynalı etnokoreolog Andriy Nahachewsky tarafından etnokoreolojide de desteklenen sahneleme ilkelerinin sistemleştirilmesine göre (Nahachewsky 1997, 2012), Moiseyev'in yaklaşımı üçüncü, en yüksek sahneleme ilkesi olarak sınıflandırılır (Nahachewsky 1997: 145). Bu, Moiseyev'in geleneksel danslardan 'kök hareketleri' kullanmasına rağmen, orijinal formunu veya adım düzenini korumakla ilgilenmediği, yalnızca belirli bir dansın formunun unsurlarını kullandığı, yeni bir dans oluşturduğu ve Nahachewsky'nin ifadesiyle 'özgün kültürün ruhunu' korumaya çalıştığı anlamına gelir* (Nahachewsky 2012, akt: Apanaeva, 2016).

Topluluğun teknik çalışmalarında temel ilke, fiziksel gücün ve teknik yetkinliğin hiçbir koşulda plastik anlatımın önüne geçmemesi ve onun estetik bütünlüğünü zedelememesidir. Bireysel incelik ile sahne bütünlüğü arasında kurulan dengeli ilişki, hem topluluğun sahne estetiğini hem de koreografik ifadenin niteliğini belirleyen temel ölçütlerden biridir. Bu bağlamda, bireysel performans ile kolektif yapı arasındaki uyum, yalnızca görsel düzen açısından değil, çağdaş bireyin ve toplumsal yapının dans aracılığıyla temsil edilmesi bakımından da yeni bir yorum alanı açmıştır. Kalabalık sahne düzenlemelerinin ön plana çıkması, dansçıların kişisel kimliklerinin silinmesi anlamına gelmemekte; aksine, bireyin topluluk içindeki

konumuna dair bilinç geliştirmesi sağlayan, ifadenin yoğunluğunu ve sahneye aktarılan sanatsal gücü artıran bir unsur olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle Moisyeyev'in sanatsal bakışı; teknik çalışma anlayışı, bedensel güç ile plastik ifade arasındaki uyumu esas alan bir yetkinlik, çok yönlü bireysel kapasite ve güçlü bir topluluk ruhunun bütünleşmesine dayanmaktadır (Eritenel, 2009).

Farklı coğrafi bölgelerin teknik özelliklerini sahne üzerinde etkili biçimde yansıtabilmek için toplulukta yoğun ve süreklilik gerektiren bir fiziksel çalışma programı benimsenmiştir. Bu kapsamda, klasik bale eğitimi ile halk danslarına özgü adımlar birlikte ele alınmakta; bedensel esnekliği artırmaya yönelik temrinlerin yanı sıra el, kol ve baş gibi üst beden unsurlarının ifade gücünü geliştirmeye dönük ayrıntılı çalışmalar yürütülmektedir. Örneğin "Moğol Heykelciği" adlı koreografide, ülkenin uzak coğrafi konumunun ima ettiği kopukluk ve yalnızlık duygusu; parmakların ve ellerin suskun anlatımı, kolların kavisli duruşu ve bedenin hareketsizliği üzerinden teatral bir ifadeye dönüştürülmüştür. Bireysel yetenekler ise koreografik bütünlüğü destekleyecek biçimde değerlendirilmekte, belirli teknik veya dramatik donanım gerektiren bölümlerde dansçılar ön plana çıkarılabilmektedir. Örneğin "Futbol" adlı sahne düzenlemesinde, pantomim ve akrobasi içeren bölümler aracılığıyla dansçıların bireysel kapasiteleri görünürlük kazanmaktadır. Ancak bu tür öne çıkışlar hiçbir zaman topluluğun estetik bütünlüğünü gölgeleyen bir nitelik taşımaz; aksine kolektif uyumu pekiştiren ve sahne anlatımının bütünsel etkisini güçlendiren biçimde yapılandırılır (Eritenel, 2009).

Sahne danslarına yönelik diğer estetik yaratımlardan farklılaşma çabasında Moiseyev, Sanat anlatımında doğalcılık veya soyutlamaya bağlı kalmaktan kaçınarak tamamen estetik öz ve hareket tekniğine yönelmiştir. Fotoğ-

raf gerçekliğine yakın bir betimleme sunan doğalcılığın ve gerçeğin çarpıtılmış bir yorumunu üreten soyutlamanın sınırlarını belirlemiş, böylece topluluğunun sanatsal sürekliliğini özgün bir çizgide sürdürmesini sağlamıştır. Çünkü seyirci üzerinde en güçlü etkiyi yaratan unsur, dansçıların üstün teknik donanımı, kostümlerin görsel çekiciliği ya da sahne ışıklandırması değildir. Bu unsurlar bulunmadığında dahi Moiseyev'in baleleri ve koreografileri doğalcı ve somut niteliklerini yitirmemekte; gerçeğin hem durağanlaştırılmış hem de dönüştürülmüş yönlerini yapıtlarının özünde göstermektedir. Eleştirmenler, Moiseyev'in kendi yöntemini uzun süre boyunca derinlemesine düşünmemiş olması durumunda, birçok yaratıcı için kaygı kaynağı olan doğalcılık ve soyutlamanın onun için de ciddi güçlükler doğurabileceği konusunda ortak görüş bildirmektedir (Soria, 1955).

Moiseyev, çalışmalarında belirli bir estetik akımın, stil kalıbının ya da katı bir koreografik geleneğin sınırlarına bağlı kalmayıp dansın yapıtaşı olan öğeleri, kaynağında yerinde gözlemleyerek seçmiştir. Sanat üretiminde kullanılan teknik unsurlar ve malzeme tercihleri, eserin yalnızca dış biçimini değil, aynı zamanda iç bütünlüğünü kuran, sanat yapıtının dış ve iç birliğini temellendiren kaynaklardır. Bu belirleyiciler, sanat yapıtının estetik hedefini, ifade kapasitesini ve izleyiciye iletilmek istenen etkiyi şekillendirir. Her ne kadar "biçim" ve "öz" kavramları analitik amaçlarla ayrı ayrı ele alınsa da, biri olmaksızın diğeri düşünülebilecek yapılar değildir. Çünkü duygu, düşünce ve deneyimlerin somutlaşması, her sanat dalının kendine özgü ifade araçları ve anlatım teknikleri aracılığıyla mümkündür. Moiseyev, halk kültüründe yaşamış ya da halen yaşamakta olan dans, müzik, ritüel, şarkı veya anlatı gibi sözlü ve performatif geleneklerden beslenip bunları sahne estetiğine aktarırken yalnızca yüzeysel bir uyarlama yapmamıştır. Basit ve yerel nitelikli motifleri

sahnede koreografik tablolara dönüştürürken temel amacı, kaynağında zaten var olan tema, duygu ya da anlatısal özü görünür kılmak, altını çizmek ve daha geniş ölçekte etkili biçimde yeniden üretmektir. Bu nedenle halk dansları ne gelişigüzel düzenlenmiş ne de dekoratif bir unsur olarak kullanılmıştır. Biçimsel açıdan dansın dış yapısını oluşturan düzen, adım, ritim, kompozisyon ve hareket tercihleri incelendiğinde, Moiseyev'in bu konularda tutucu olmadığı görülür. Aksine, hareket dili hem esnek hem de dramatik ifade gücü yüksek bir yapıya sahiptir. Bu yaklaşım, kaynakla sahne arasında doğrudan bir temsil ilişkisi kurmak yerine, halk geleneğindeki özü yeniden yorumlayan yaratıcı bir estetik kurgu ortaya koymuştur.

Böyle bir uygulamaya en iyi örnek olarak "İlkbahar Dansları Suiti" verilebilir. Moiseyev, bu yapıtında folklorik öğeleri sahneye aktarırken yalnızca "folklor kataloğu" ya da "etnografik sıralama" niteliğinde yüzeysel bir derleme görüntüsüne düşmemek için dansları tarihsel ve dramatik bir bağlama yerleştirmiştir. Ukrayna danslarını II. Dünya Savaşı sırasında bölgenin Hitler ordusu tarafından işgali bağlamına oturtması, halk danslarının yalnızca dekoratif ya da etnik kimlik göstergesi olarak değil, tarihsel deneyimin ve kolektif belleğin dramatik temsili olarak ele aldığını göstermektedir.

Moiseyev'in en başarılı ve yenilikçi koreografik yapıtlarından biri olarak kabul edilen "Çeteciler" (Partisans), bu anlayışın daha da belirginleştiği bir örnektir. Bu koreografide, II. Dünya Savaşı yıllarında Kafkasya bölgesinde mücadele eden Rus direnişçilerinin yaşamı sahneye taşınır. Sanatçı, sahneleme estetiğinde yalnızca hareket ve ritimle değil, atmosfer ve dramatik yapı ile de çalışarak anlatıyı güçlendirir. Geniş kaftanlarıyla sahneye giren çeteciler, görünmeyen atların üzerinde ovadan geçiyormuş izlenimi yaratır; bu sahne, gerçekçi temsilden sahne yanıl-

samasına uzanan etkileyici bir dramatik tablo oluşturur. Binicilerden birinin hayali atının tökezlemesiyle koreografinin ritmi kırılır ve kısa bir rahatlama, soluklanma ve gündeliğe dönüş sahnesi doğar. Dansçılar "iner," sigara içer, sohbet eder, anlatılar paylaşır. Bu kısa süreli dinginlik, ansızın düşman saldırısının başlamasıyla hızla son bulur; koreografide "gallop" temposuna geçilir ve savaş sahnesi başlar. Kadın ve erkek tüm dansçılar hareketin içerisine dâhil olur ve Hitler ordusuna karşı verilen mücadele, kolektif kahramanlık anlatısı üzerinden sahnelenir. Moiseyev, bu yapıtla yalnızca savaşın temsiliyle yetinmemiş, aynı zamanda Rus halkının direnişçi ruhuna sahne üzerinde destansı bir nitelik kazandırmıştır.

Moiseyev'in diğer koreografik çalışmalarında da halk yaşamının farklı yönleri estetik biçimde yeniden yorumlanır. "Khorumi"de Gürcistan kültüründe yer alan savaş ve av temaları ele alınırken, "Baulba"da patates ekiminin çeşitli aşamaları sahne diline uyarlanmıştır. "Kazan Tatarları"na ait koreografilerde gençlerin geleneksel giyimleri, karşılaşma ve tanışma ritüelleri dans aracılığıyla aktarılmıştır. "Baulba" yapıtında aynı adı taşıyan bir halk şarkısından esinlenilmesi, Moiseyev'in müziksel kaynakla koreografik anlatım arasında kurduğu bağın örneğidir. "Eski Rus Dansları Suiti"nde ise geçmiş dönemlerden seçilmiş beş ayrı sahne aracılığıyla halkın ulusal karakterine ilişkin imgeler bütüncül bir yapı içinde sunulmuştur. Bu yaratılarda, halk sanatı, tükenmez canlı kaynakları ile Moiseyev'in sanatının ilk ve temel kaynağıdır. Böyle bir çalışma yalnızca bir toplama, derleme olmayıp; sahne uygulamasında zenginlik, çeşitlilik verebilmek, ulusal biçimi ve özgün havayı korumak için yapılmıştır. Dansın derin anlatımını genişletmek, belirgin hale sokmak amacı ile halk sanatıyla profesyonel sanatın tüm olanakları enine boyuna incelenmiştir. Bu nedenle onun koreografik yaklaşımı, yalnızca sahne estetiği bağlamında değil,

kültürel temsil, performans antropolojisi ve ulusal kimlik inşası açısından da dikkate değer bir yenilikçilik taşır.

Moiseyev'in koreografik yaklaşımında dikkat çeken yöntemlerden biri, ortak bir temayı ya da estetik üslubu paylaşan farklı halk danslarını bir araya getirerek "süit" formu oluşturmasıdır. Bu yapı, hem sahne anlatısına bütünlük kazandırmakta hem de folklorik çeşitliliği dramatik kompozisyon içinde görünür kılmaktadır. "Eski Rus Dansları Süiti", "Vesnyanky Ukrayna Süiti" ve "İlkbahar Dansları Süiti" bu yöntemin en belirgin örnekleri arasında yer alır. "Eski Rus Dansları Süiti", eski Rus halk danslarından seçilmiş beş bölümden oluşur. Moiseyev bu yapıtta tarihsel süreklilik ve ulusal karakter temasını merkez alır. Yüzyıllar boyunca biçimlenmiş toplumsal kişilik özelliklerini sahneye taşıyarak Rus halkının mizacı, yaşam ritmi ve değerler dünyası üzerine metaforik bir anlatı kurar. İyimserlik, cömertlik, dayanışma ve topluluk ruhu gibi özellikler, köy oyunları, folklorik jestler ve kolektif eğlence biçimleri üzerinden koreografiye yansıtılır. Bu anlatım, sahnede yalnızca kültürel temsile değil, aynı zamanda tarihsel belleğin sürekliliğine işaret eder. Süitin bölümleri arasındaki ritmik çeşitlilik ve karşıtlıklar, yapıta destansı bir nitelik kazandırarak dramatik anlatımı güçlendirir.

"İlkbahar Dansları Süiti" tematik olarak daha alegorik bir kurguya sahiptir. Moiseyev burada mevsimsel dönüşümün sembolik anlamlarını tarihsel ve siyasal bir bağlamla ilişkilendirir. Koreografi, işgal altındaki bir ülkenin yaşadığı acı, baskı ve umutsuzluk halinden başlayarak kurtuluş ve özgürlüğe ulaşan bir dönüşümü sahneye taşır. Bu yapı, yalnızca ulusal direnişin dramatik ifadesi değil, aynı zamanda kolektif coşkunun, yeniden doğuş umudunun ve halk sevincinin sahne üzerinde şiirsel bir dille aktarımıdır. Koreografın anlatımındaki lirizm, hareket düzeninin anlam yüklü kurgusu ve duygusal yoğun-

luğu, yapıtın yalnızca folklorik değil aynı zamanda teatral ve simgesel boyutunu görünür kılar. Süit, genç kızların ağır tempolu girişiyle başlar; bu açılış sahnesi hem ulusal kimliğin sembolik ifadesini hem de tarihsel sürekliliği temsil eder. Bunu izleyen sahneler, ilkbaharın yavaş yavaş doğuşunu duyumsatan bir ritimle ilerler. Koreografik yapı, Antik Yunan korosunu andıran bir düzen içinde kadın figürlerine anlatısal bir işlev yükler. Kadınlar, sahnede yalnızca dans eden bedenler değil, aynı zamanda erkek kahramanların duygu dünyasını dile getiren kolektif bir ses konumundadır. Bu anlatımda dramatik eksen, savaşa son kez giden bir nişanlıyla vedalaşan genç bir kadın üzerinden kurulur. Bu bireysel sahne, yalnız kalan tüm kadınların ortak kaderine dönüşerek toplumsal bir temsile evrilir. Gidenlerin dönüşleri ile ilgili belirsizlik, yalnızca kişisel bir kaygı değil, ulusal varoluşun belirsizliğine ilişkin dramatik bir gerilim olarak işlenir. Süitin ikinci bölümü, nişanlının sağ salim dönmesi ve Ukrayna'nın kurtuluşu ile açılır. Bu bölümde sevinç ve özgürlük duygusu, "Gopak" dansı üzerinden sahneye taşınır. Gopak'ın genişleyen adımları, enerjik sıçrayışları ve güç temelli hareket örgüsü, halkın duygusal coşkusuyla özdeş bir estetik ifade oluşturur. Bu yapıtta kullanılan 'epik' tarz ile Moiseyev, halk dansının geleneksel biçimini taklit etmek yerine, ona dramatik ve sahneye özgü bir nitelik kazandırır. Bu nedenle "Gopak Süiti", Ukrayna köylerinde görülen geleneksel gopaktan yalnızca teknik açıdan değil, duygusal yoğunluk, ritmik organizasyon ve sahne estetiği bakımından da ayrılır.

"Moldova Süiti"nde ise süitin "Jok" bölümü, Moldova halk danslarının koreografik bir derlemesi olarak kurgulanmıştır ve üç temel bölümden oluşur. İlk bölüm, zarif ve ölçülü hareketlerle kadınların özlem ve duygusallığını yansıtan ağır tempolu "Hora"dır. Bu bölüm, bireysel danslarla başlar ve zamanla grup dansına dönüşerek ko-

lektif bir ritmik bütünlük oluşturur. İkinci bölüm, Rondo formunda düzenlenmiş "Çayır Kuşu"nun dansıdır; bu kısım, hareketin kıvraklığı, müzikle uyumlu değişken temposu ve sahneye yayılan enerjisi ile izleyicide canlı bir görsel etki yaratır. Süitin son bölümü olan "Jok"ta ise tüm dansçılar, yani 'Corps de Ballet[1]', sahneye katılarak bir bütünlük oluşturur. Bu final sahnesi, yapının tüm yetenek ve teknik becerilerin sergilendiği adeta bir performans yarışması halini alır. Koreografik dil, uzun ve hafif sıçrayışlar, çeşitli duruşlar ve müziğin karşıt ritmik tartımları ile pekiştirilmiştir. Bu yöntem, sahnedeki hareketlerin dramatik etki ve görsel çeşitliliğini artırırken, halk danslarının karakteristik enerjisini de korur. Karşılaştırıldığında, "Eski Rus Dansları Süiti"nde Moiseyev, hareket temposunu ve duygusal tonunu daha değişken biçimde kullanır; kimi sahnelerde ağır ve kaygılı bir anlatım öne çıkarken, kimi bölümlerde neşeli ve iyimser bir duygusallık belirir. Her iki süit de, Moiseyev'in halk danslarını sahneye yalnızca aktarılacak bir gelenek olarak değil, dramatik ve estetik bir bütünlük içinde yeniden yapılandırarak temsil etme yaklaşımının örnekleridir. Bu süitler, Moiseyev'in halk danslarını yalnızca aktaran değil, onları yeniden yapılandırarak dramatik, tarihsel ve estetik bağlamlara yerleştiren yaratıcı yaklaşımının göstergesidir.

Konuda ve hareketlerde olduğu gibi düzenlerde de Moiseyev tutucu değil, değişken ve esnektir. Örneğin, geleneksel bir halk dansında yer alan sabit dönüşleri tekrarlayan bir halka, onun koreografisinde önce sabit bir noktada dönmekte, ardından bazen kadın, bazen erkek dansçılarla ilerleyen, birbirinin içine girip çıkan ve farklı biçimlerde kendini sürekli yenileyen bir yapıya dönüştü-

1 Corps de Ballet: Bale veya sahne dansında başrol dansçılar dışındaki toplu dansçı grubunu ifade eder; bu grup sahnede genellikle koreografinin temel yapısını oluşturarak topluluk hareketleri, figürler ve atmosferi sağlar.

rülmektedir. Bu dönüşüm, halk dansının belirli bir köye özgü statik yapısından çıkarak hem biçimsel hem de öz açısından zenginleşmesini sağlar; böylece yalnızca folklorik bir gösteriden öteye geçerek sahnede bağımsız bir sanat yapıtı niteliği kazanır. Bu değişimi uygularken gözetilen ilk koşul, halkanın veya diğer bir biçimin temeldeki yapısına özde ve biçimde sadık kalmaktır. Ancak Moiseyev, bu yapıyı yalnızca korumakla yetinmez; seyircinin algısını da hesaba katarak biçimde çeşitlilik ve sahneye yakınlık yaratır. Eğer dans, kaynakta olduğu gibi, baştan sona tek tip bir halka biçiminde sahnelenmiş olsaydı, izleyici yalnızca dansçıların sırtını ve profillerini görebilecek, sahnedeki duygusal ve dramatik yoğunluk büyük ölçüde kaybolacaktı. Oysa yapılan düzenlemeler sayesinde, hem biçimde çeşitlilik ve seyirciye yakınlık sağlanmış, hem de sahne dili aracılığıyla dansçıların duygu ve düşünce zenginliği izleyiciye aktarılmıştır. Bunun yanında kaynak alınan ilk örnekte, dans yalnızca büyülü bir şekilde dönen kişileri içerir; dansçılar, birlikte bir geleneği yaşatmanın keyfini sürerken, oyuncu-seyirci ayrımı neredeyse yoktur ve yapı içedönük bir niteliğe sahiptir. İkinci örnekte ise bu keyif, seyirci ile paylaşılmakta; oyuncu ve izleyici arasındaki etkileşim, koreografinin başlıca hedefi haline gelmektedir. Bu aşamada, kapalı ve içedönük bir yapının yerini açıklık ve katılımcılık alır; geleneksel taklitçi performanstan, sanatsal yaratıcılığı ve dramatik ifadeyi ön plana çıkaran dışadönük bir sahneleme anlayışı doğar. Halk dansı duygusal ve estetik bir etkileşim içinde yeniden yaratılır.

Moiseyev Topluluğu sanatçıları, sahnelediği dansların ardındaki anlamı en etkili biçimde ortaya koymak için tüm temsili öğeleri titizlikle ele alır ve bunları derinlemesine inceler. Bu bağlamda giysi, sahne kompozisyonunun en temel ve belirleyici unsurlarından biridir. Giysiler, yalnızca renkleriyle değil; biçimi, süslemeleri, kul-

lanılan kumaş ve dikiş teknikleri ile de karakter, milliyet ve döneme ilişkin görsel mesajlar verir. Örneğin pembe ve yeşil tonlar doğanın tazeliğini, siyah ise trajik bir havayı simgeler. Giysi, sahnedeki hareketin etkisini güçlendirir, müzikle etkileşim içinde dansın duygu ve düşüncelerini izleyiciye taşır; bu nedenle dansta etki, dekordan çok giysiye yüklenmiştir (Segal, 2007). Topluluğun temsillerinde giysiler, bazen belirli bir dramatik veya estetik etkiyi güçlendirmek amacıyla özellikle seçilmiştir. "Russian Quadrille"de çiçek etkisini vurgulamak için çan biçimli geniş etekler kullanılırken, "Khoroumi"de dar ve koyu pantolonlar hareketlerle birleşerek dağ ve orman atmosferinin gizemli havası yansıtılmıştır. Renk düzeni ve kol hareketleri, bu görsel etkinin güçlendirilmesinde tamamlayıcı bir rol oynamaktadır.

Moiseyev, bazı danslarda giysilerde belirli ölçüde abartılara yer vermekten kaçınmamıştır. Orta Ukrayna'nın "Titrek Dansı"nda kadınlar bol botlar, çiçekli etekler ve taçlar; erkekler ise yanları fistolu geniş pantolonlar, renkli yelekler ve tepeli yuvarlak başlıklar giymişlerdir. "Kazan Tatarları" dansında erkekler siyah başlık, yelek ve parlak kumaşlı bol giysiler; kadınlar ise fırfırlı kollar ve etekler ile uzun eşarp sarkan özel başlıklar kullanmışlardır. Moiseyev, Gogol'un üslubundan esinlenerek yüksek sıçramaları kolaylaştırmak amacıyla bol paçalı pantolonları tercih etmiştir. Ancak genele bakıldığında koreografideki düzen karmaşık olduğunda, aşırı abartılı ve aşırı renkli giysilerden kaçınmıştır (Victoria Hallinan, n.d.).

Belirli bir ülkenin veya yörenin karakteri de o ülkeye özel giysilerle belirlenir ancak her dans için giysi, yalnızca köylerden birebir alınmış bir halk kıyafeti değildir; sahnedeki karakterlerin gerçek halk danslarının bire bir kopyası olmaması, giysilerin tiyatroya özgü bir estetik taşımasının yolunu açmıştır. Bu nedenle tasarımcılar, hem

halk giysisi geleneklerini hem de sahne kostümü kurallarını iyi bilmek zorundadır. Sahne giysisi, özellikle dans sırasında hareketi engellemeyecek şekilde hafif ve esnek olmalıdır; kısa etekler hareket kolaylığı sağlarken, uzun etekler akıcı ve görsel olarak kayıcı bir etki yaratır. Moiseyev'in kostüm tasarımcıları, hemen her provaya katılır; taslak çizer, tarihî kaynakları ve müzeleri inceleyerek araştırma yapar, gerektiğinde köylere giderek yerinde gözlemde bulunur. Bunun yanı sıra sahneleme sürecinde ışık, fon ve sahne boşluğu düzenlemeleri de giysilerle birlikte ele alınır. Süsleme ve detaylar, geleneksel motiflerden yararlanılarak dansın karakterine uygun biçimde tasarlanır. Her ne kadar ulusal estetik doğrultuda bir yol izlense de, her dans yapısının kendine özgü ayrıntıları dikkate alınarak biçimsel ve görsel farklılıklar uygulanır. Bu yaklaşım, Moiseyev'in halk danslarını estetik, dramatik ve kültürel açıdan yeniden yaratma yönteminin bir göstergesidir (Segal, 2007; Shay, 2013).

Bütün bu yoğun çalışma ve uygulamaların sonucunda, Igor Moiseyev'in sahnelediği danslara artık salt "halk dansları" gözüyle yaklaşmak mümkün değildir. Geleneksel halk dansı olarak nitelendirilebilmesi için, dansların özgün biçimi, müziği, süresi ve diğer bileşenlerinin, köyünde ve kendi bağlamında icra edilmesi gerekir. Bu değerli kaynak, bir halkbilimci için yerinde incelenmesi çok yararlı, derinlemesine bir olgudur ama Moiseyev'in amacı, bu folklorik verileri yalnızca belgelemek değil, aynı zamanda hem ulusal hem de evrensel boyutları kapsayan, sanat düzeyinde sahneye taşınabilecek özgün danslar yaratmaktır. Ulusal karakterin korunmasının yanı sıra, tüm insanlık için ortak olan duyguların ve davranış biçimlerinin de sahnede ifade edilmesi esastır. İşlenmemiş folklorik hammaddenin çağdaş sanatın teknik ve anlatım olanaklarıyla sentezlenmesi, hem biçimsel hem de duygusal açıdan zengin, yenilikçi bir estetik yaratır. Bu yaratım

süreci, Ulusal Halk Balesi'nin doğmasına zemin hazırlamış ve Moiseyev'in sahneye taşıdığı dansların özgün üslubunu belirlemiştir.

Özetle;

Moiseyev yönteminin Ulusal Halk Balesi'nin oluşturulmasında yoğunlaştığı başlıca noktalar şunlardır:

1. Dansın biçimsel ve dramatik yapısını oluştururken, ülkesinin diğer ülkelerin insanlarının tavır, davranış ve sosyal üslubunu sistematik olarak gözlemleyerek sahnedeki ulusal hareket biçimlerini belirlemektir. Bu süreçte, halk müziği repertuarı, geleneksel giysiler, yerel dil ve lehçeler gibi kültürel öğeler de titizlikle incelenerek, dansın hem estetik hem de kültürel açıdan özgün ulusal karakteri yansıtması sağlanır.

2. Biçimsel özellikler temelinde, ülke ve yöre halkının gelenek, töre ve duygusal eğilimleri titizlikle incelenir. Bu süreçte tarihsel geçmiş, toplumsal yapı ve ulusal ruh da dikkate alınarak, dansın sahnede özgün bir şekilde ifade edilebilmesi için kültürel bağlam derinlemesine analiz edilir.

3. Yukarıda belirtilen iki temel özellik, profesyonel sahne sanatının tüm teknik ve anlatım olanaklarından yararlanılarak yeni ve özgün sahne danslarının yaratılmasında bir basamak görevi görür. Bu kapsamda halk sanatının sağladığı tüm olanaklar detaylı biçimde araştırılmış; sahne dansının ayrılmaz öğeleri olan müzik, giysi, tartım, ölçü ve ezgiler titizlikle değerlendirilmiştir. Bu sürecin temel ilkesi, ülke ve halkına özgü kültürel renklerin korunmasıdır. Böylelikle Moiseyev, koreografik çalışmaları aracılığıyla hem ulusal karakteri hem de evrensel insan deneyimlerini yansıtarak çağının ve ülkesinin kültürel ve sanatsal dokusunu sahneye taşımayı başarmıştır.

Moisseyev'in sistematik düzenleme anlayışında yoğunlaştığı başlıca noktalar ise şunlardır:

1. Derleme ve Seçim Süreci:

Moisseyev, Sovyetler Birliği'nin çok uluslu yapısı içindeki farklı halkların danslarını alan araştırmalarıyla derlemiştir. Bu danslardan sahneye uyarlanacak olanlar, temsil değeri, görsel etkileyiciliği ve ideolojik uygunluğu dikkate alınarak seçilmiştir. Dolayısıyla folklor, otantik bağlamından çıkarılmış ama "çeşitliliğiyle Sovyet kimliğini" yansıtan bir repertuara dönüştürülmüştür.

2. Koreografik Stilizasyon:

Halk danslarının doğal icra biçimlerinden farklı olarak Moisseyev, onları profesyonel dansçılar için yeniden koreografik bir dille düzenlemiştir. Bu düzenlemeler ritmik varyasyonlar, simetrik sahne dizilişleri, toplu figürlerin senkronizasyonu, sahneye uygun dramatik geçişler ve teatral öğeler içermiştir. Aynı zamanda bale ve modern dans tekniklerinden de yararlanarak halk danslarına "sahne estetiği" kazandırmıştır (Shay, 2002).

3. İdeolojik ve Estetik Kurgulama:

Moisseyev'in amacı yalnızca halk danslarını "korumak" değil, aynı zamanda Sovyet ideolojisini temsil eden bir birlik içinde çeşitlilik imajı yaratmaktır. Bu nedenle dansların sahnelemesinde "Sovyet halklarının kardeşliği" vurgusu yapılmış; farklı etnik kimlikler bir sahne çatısı altında bütünleştirilmiştir. Gösteriler, hem Sovyet halkı için ulusal gururu pekiştiren bir araç, hem de uluslararası turnelerde Sovyet kültür politikasının yumuşak gücü olmuştur (Smith, 2000).

MOISEYEV EKOLÜNÜN TÜRKİYE'DEKİ YANSIMALARI

Ulus-devletlerin inşa süreçleriyle birlikte, halk danslarına yönelik ilgi belirgin bir biçimde artmış; geleneksel dans malzemesi, iktidarların "geleneğin icadı" çabalarında önemli bir araç olarak kullanılmıştır (Öztürkmen, 2010). Bu çerçevede, Igor Moiseyev'in 1937 yılında Sovyetler Birliği'nde kurduğu Moiseyev Dans Topluluğu, sahneleme estetiği ve koreografik yaklaşımıyla sadece kendi ülkesinde değil, uluslararası düzeyde de model teşkil etmiştir. Anthony Shay'in araştırmalarına göre daha önce de belirtildiği gibi, Sovyetler Birliği'nin yanı sıra Meksika, Hırvatistan, Mısır, Yunanistan ve Türkiye'de kurulan devlet halk dansları toplulukları, Moiseyev'in sahneleme anlayışından doğrudan etkilenmiştir. Türkiye özelinde değerlendirildiğinde, Devlet Halk Dansları Topluluğu, bu bağlamda kurulan büyük devlet destekli topluluklar arasında en genç olanıdır ve Moiseyev estetiğinin son yansımalarından biri olarak öne çıkmaktadır (Shay, 2002).

> *Devlet Halk Dansları Topluluğu (DHDT), 1975 yılında Türkiye'de devlet eliyle kurulan ilk profesyonel halk dansı topluluğudur. Topluluğun kuruluşu, 18-23 Eylül 1973 tarihleri arasında Turizm ve Tanıtma Bakanlığının çağrısı üzerine toplanan ilim adamları, ilgili kuruluş yetkilileri ve folklor uzmanlarının önerisiyle gündeme gelmiştir. Bu öneri doğrultusunda, 3 Haziran 1974 tarihinde "Halk Dansları Sanat Kurulu" teşkil edilerek hazırlık çalışmalarına başlanmıştır. Sonuç olarak, DHDT'nin resmî kuruluşu 17 Mart 1975 tarihinde gerçekleşmiştir (https://devlethalkdanslari.ktb.gov.tr/)*

Devlet Halk Dansları Topluluğu (DHDT), Türkiye'de cumhuriyet rejiminin tesis edildiği dönemden itibaren gelişen sahneleme geleneğini sürdürmüş ve bu ge-

leneği kurumsal bir boyuta taşımıştır. 1940'lı ve 1950'li yıllarda, halk oyunlarının şehirli orta sınıf için "seyirlik bir popüler sanat türü" olarak yeniden kurgulanmasıyla başlayan süreç, DHDT aracılığıyla profesyonel sahneleme standartlarına ulaşmıştır. Danslarda zaman zaman "köy düğünü" ya da "hasat vakti" gibi temalar konu edilmiştir. Öztürkmen (2003), topluluğun sahne düzenlemelerinin, halk danslarını stilize etme pratiğini devlet nezdinde meşrulaştırdığını ve o döneme kadar oluşmuş oyun repertuvarını güçlendirerek pekiştirdiğini vurgulamaktadır. DHDT, Moiseyev'in sahne estetiğini yerel koşullara uyarlayarak, koreografik açıdan hem ulusal kimliği hem de sahne sanatının evrensel estetik kriterlerini dikkate almıştır. Siyasal düzeyde ise, Moiseyev'in hareket korolarının temsil ettiği kolektif birlik ve düzen anlayışı, Türk ulusunun temsiline dönüştürülmüş ve topluluğun sahnelediği performanslarda ulusal kimliğin güçlü bir ifadesi haline gelmiştir. Kuruluş sürecinde görev alan kişi ve kaynakların anlatımları incelendiğinde, DHDT'nin özellikle Moiseyev Dans Topluluğu'nu model alarak sosyalist ülkelerden etkilenmiş olduğu, bu etkinin hem sahneleme pratiğine hem de kurumsal örgütlenmeye yansıdığı görülmektedir (Öztürkmen, 1998; Kurt, 2013).

Cumhuriyet dönemi kültür politikalarının bir uzantısı olarak, topluluk halk danslarını Batılı sahneleme teknikleriyle yorumlamış ve bu bağlamda, 1941 yılındaki bir milli bayram kutlamasında sahnelenen ve "potpuri" olarak tanımlanan koreografi formunu yeniden üretmiştir. Potpuri formatı, izleyiciye farklı yörelerin dans motiflerini kesintisiz bir bütünlük içinde sunarak, hem görsel çeşitliliği hem de kültürel sürekliliği sahnede sağlamıştır. Potpuri formu, farklı yöre oyunlarının bir arada sunulmasını sağlayarak, yerellikten ulusallığa doğru genişleyen bir temsiliyet kanalı oluşturmuş ve özellikle yurtdışı tanıtımlarında işlevsellik kazanmıştır. DHDT'nin Moise-

yev Dans Topluluğu'ndan devraldığı bu estetik yaklaşım, 2000'li yıllarda kurulan Anadolu Ateşi ve Shaman Dans Tiyatrosu gibi profesyonel topluluklar tarafından da benimsenmiştir. Bu topluluklar da potpuri formu ve melez dans estetiğinden beslenmiş, bu sahneleme geleneğine süreklilik kazandırmıştır. Estetik yaklaşımın temelinde, stilize edilmiş halk danslarının senkronize bir biçimde yorumlandığı hareket koroları yer oluşmuştur. Sunumlarda virtüözite, tek biçimlilik, etkisi güçlendirilmiş hareketler, seyirciye açık mizansenler, çizgisel kompozisyonlar, gösterişli sunumlar ve çok katmanlılık ön plana çıkmaktadır. Etnokoreolog Andriy Nahachewsky (2000), bu kriterlerin çerçeve sahne ve bale geleneğinin birer uzantısı olduğunu ve estetik stratejilerin gösterilerin cazibesini artırdığını belirtmektedir (Kurt, 2013).

Halkevleri'nin 1951 yılında kapatılmasının ardından, yerel oyunlar yalnızca folklorik birer etkinlik olarak kalmamış; "zengin milli kültür"ün sahnede temsili anlamını kazanmış ve bu temsiller, özellikle büyük şehirlerde cumhuriyet eliti arasında belirli bir izleyici kitlesi oluşturmuştur. Böylece halk dansları, yalnızca köy ortamındaki toplumsal yaşamın bir yansıması olmaktan çıkarak, ulusal kimliği pekiştiren ve kültürel hafızayı canlı tutan sahne sanatları hâline gelmiştir. Bu süreç, aynı zamanda halk danslarının kurumsal bir çerçevede ele alınmasının önünü açmıştır. Devlet destekli topluluklar, yerel oyunların sahneye uyarlanması sırasında teknik ve estetik standartları belirlemiş, izleyici ile sahne arasındaki etkileşimi güçlendirmiştir. Bu bağlamda, potpurinin benimsenmesi yalnızca sahneleme açısından değil, kültürel aktarım ve eğitim bağlamında da önemli bir adım olarak değerlendirilebilir (Öztürkmen, 2003).

Topluluk, Igor Moiseyev'in yaklaşımına benzer biçimde, herhangi bir yöreye ait farklı adım, hareket ve

dansları sanatsal geçişlerle birbirine bağlayan "suit" formunda koreografiler üretmektedir. Shay (2002, akt. Kurt, 2013), repertuvarda yer alan ve düzenli olarak sahnelenen gösterilerden birini izleyerek, topluluğun bu yaklaşımını gözlemlemiştir. Gösteride 75 dansçı, topluluğun daire biçimindeki logosunun önünde sahne almış; erkeklerin Trabzon dansı, topluluğun geleneksel repertuvarının tipik bir örneğini oluşturarak, çizgiyi bozmadan ve çeşitli hareket varyasyonlarıyla sergilenmiştir. Kadınların çiftetelli koreografisinde ise, adım çeşitliliklerinden çok geometrik şekillere dayalı düzenlemeler öne çıkmaktadır. Sahnenin merkezinde, farklı renkli kostümler giymiş bir solo dansçı yer almakta; bu dans, Shay'e göre sahnedeki "gerçek" bir göbek dansı değil, çiftetellinin stilize ve bale stilinde yorumudur. Solo performans parmak uçlarında icra edilmekte, bacaklar daha yüksek kaldırılmakta ve orkestranın sürekli değişen tempo ve melodisiyle desteklenmektedir. Shay topluluğun çok sayıda kadın dansçının oryantalist kostümler içinde gerçekleştirdiği "edepli" çiftetelli koreografisinin, Kemalist ilkeler doğrultusunda, tarihsel ve Osmanlı kökenlerinden kopartılarak sahnelendiğini belirtmektedir. Aynı zamanda, Anadolu'nun yöresel danslarının tanıtıldığı program dergilerinde, çiftetellinin koreografik ve müzikal açıdan yöresel danslardan farklı bir konumlandırmaya sahip olduğu vurgulanmaktadır.

Moiseyev Dans Topluluğu önderliğinde Türkiye'de ve dünyadaki Halk danslarını sahneye taşıyan topluluklar, yöntem, çalışma disiplini ve dans düzenleri bakımından bazı farklılıklara sahip olmakla birlikte, ortak özellikleri ve amaçları ön plandadır. Bu topluluklarda, köylü dansları sahne düzeni gereksinimlerine uygun biçimde yeniden kurgulanır; öz ve biçim açısından danslar, oyunun ve sahne unsurlarının bütünlüğü gözetilerek, müzik, giysi, dekor, ışık, zaman ve mekân ayarlamalarıyla uyumlu hâle getirilir. Halk kültürünün sahnede etkili

biçimde anlatılması esastır ve bu doğrultuda dansçılar, profesyonel ya da amatör olsun, çeşitli dansları eşit güçte icra edebilecek şekilde özel eğitimden geçirilir. Danslar, yalnızca bireysel beğeni ve coşkuyu ifade etmekle kalmaz, aynı zamanda seyirciyle paylaşılacak biçimde yorumlanır ve böylece sanatsal bütünlük sağlanır; bu, köylünün kendi zevki için icra ettiği dansların sahnede evrensel bir beğeniye hitap edecek şekilde dönüştürülmesi anlamına gelir.

Yüzyıllar boyunca nesilden nesile aktarılmış olan dans, müzik, giysi ve kültür birikimi, toplulukların sanatçıları için hem esin kaynağı olmuş hem de ulusal kültürün sahne aracılığıyla yayılmasında etkili olmuştur. Bu süreçte, Moiseyev'in yönteminde olduğu gibi, öncelikle ulusal karakter veya özgün duygular koreografinin temel unsurları olarak seçilir; ardından, bu unsurlar sanatsal anlatım gücü artırılarak yeniden biçimlendirilir. Sonuç olarak topluluklar, yaşayan halk danslarını hem yetkinleştirmiş hem de yenilerini yaratmış; bunları sahnede hem kendi halkına hem de dünya seyircisine tanıtıp sevdirmişlerdir. Aynı zamanda bu topluluklar, kendi ülkelerinde halk sanatının öğretilmesi, yaygınlaştırılması ve öz benliğinin korunmasında önemli bir rol üstlenmektedir. Halk danslarında tutucu bir yaklaşım benimsemek yerine ileriye dönük bir perspektifle hareket eden bu topluluklar, yerel ve ulusal değerleri evrensel sanat ölçütleriyle harmanlayarak, daha geniş bir ifade özgürlüğü elde etmekte ve izleyiciye aynı coşkuyu aktarmayı amaçlamaktadır. Buna ek olarak, bu topluluklar, halk sanatını yurtdışında tanıtarak kültürel ve duygusal yakınlaşmayı teşvik etmekte ve böylece ülkelerine yönelik olumlu bir ilgi ve etki yaratmakta, bu yönüyle de etkin bir kültürel diplomasi ve propaganda işlevi üstlenmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma ile sunulan bulgular, Igor Moiseyev'in halk danslarını sahne sanatları alanında dönüştürerek modern koreografi disiplininin önemli bir yapıtaşı haline getirmesinin yaratıcı kimliği üzerinden değerlendirilmesini içermektedir. İlkeden günümüze yaratılan hareket ve buna bağlı gelişen dansların daima yaratıcı sürecin malzemesi olduğu oyun kökeninde başlayarak özünde hep bu gücü taşıdığı üzerinde durulmuştur. Igor Moiseyev bu özü ortaya çıkararak dans tarihine yön veren önemli bir dansçı ve koreograf olarak halk danslarına kattıkları ile bu kitap çalışmasının başat konusu olmuştur. Moiseyev'in halk danslarına getirdiği yaklaşım, sadece estetik bir yenilik değil, aynı zamanda kültürel ve ideolojik bir yeniden yapılanmadır. Dans türleri arasındaki geçirgenliğin arttığı bir dönemde dans sanatında canlanmanın, yenilenmenin kaynağını halk danslarında bulması onu diğer koreograflardan ayıran en önemli bir yandır.

Igor Moiseyev, halk danslarının sürekliliğini ve korunmasını önemsemiştir ancak temel amacı otantiklik değildir; halk dansları onun için esasen klasik baleye karşı geliştirdiği yaratıcı tepkiyi somutlaştırmada bir araç işlevi görmüştür. Anthony Shay'in belirttiği üzere, Moiseyev'in başlıca hedefi, yeni ulusal dansların yaratılmasını desteklemek için performans becerisini en yüksek sanatsal seviyeye taşımaktır (Shay, 2002: 71–72). Bu bağlamda, kaynak kişilerin orijinal alanında gerçekleştirdiği danslar, profesyonel sahne sanatının teknik ve estetik olanaklarıyla zenginleştirilmiş, etkileyici ve çağdaş bir üslupla yeniden yorumlanmıştır (Shay, 2002: 70). Bulgar Etno-koreolog Georgi Abrašev, Moiseyev'in koreografik yaklaşımının temelinde, halk tarafından yaratılmış dans unsurlarının potansiyelini geliştirme isteğinin yattığını, çünkü birey-

lerin kendi başlarına bu unsurları tam kapasiteyle ifade edemediklerini belirtmiştir Abrašev, 1989: 183). Irina Kozlova ise, geleneksel folklorun farklı uyarlama ve dönüşüm türlerinin, özgün ve otantik biçimlerin geçerliliğini büyük ölçüde aşarak daha anlamlı hâle geldiğini vurgulamış; folklorun "modern, özgün amatör kültürün yaşayan gücü" olarak sahnede yeniden yorumlanmasının Moiseyev örneğinde net biçimde gözlendiğini belirtmiştir (Kozlova, 1997).

Andriy Nahachewsky, Moiseyev'in sahnelemelerinde müziğin, kostümlerin ve dans sözlüğünün karakterinin genellikle kentsel, çağdaş ve teatral nitelik taşıdığını; dansların çoğu kez bir tema veya hikâye geliştirdiğini ve bazen klasik bale veya çağdaş dans çağrışımları içerdiğini açıklamıştır. Bu yaklaşım, Moiseyev'in klasik baleye tepki olarak geliştirdiği bir estetik stratejiyi temsil eder; onun amacı, baleyi daha geniş bir insan duygusu ve etkinlik yelpazesiyle ifade edecek yeni unsurlar ve karakterlerle zenginleştirerek *"çağdaş yaşamın mümkün olduğunca eksiksiz bir resmini sahneye taşımak"* (Chudnovsky, 1959: 23) olmuştur. Bu öncü yaklaşımı nedeniyle Shay, Moiseyev'i modern halk sahne dansı türünün kurucusu olarak tanımlarken (Shay, 2002), Nahachewsky ise üçüncü temel halk sahne dansı türünün "babası" olarak tanımlayarak daha da kesin bir ifade kullanmıştır (Nahachewsky, 1995).

Moiseyev tüm bu yaratıcı süreci Moiseyev Dans Topluluğu aracılığıyla görünür kılmıştır. Topluluk, Sovyet halklarının çok etnikli toplumsal yapısını sahneye taşıyan politik ve kültürel bir sembol niteliğindedir. Shay'e göre, Moiseyev, sahnelenen halk dansı uygulamalarını modern ulus yaratma süreçlerine entegre etme konusunda açık bir örnek teşkil etmektedir. Bununla birlikte Moiseyev'in geliştirdiği kurumsal yapı ve eğitim sistemi, halk danslarının profesyonel bir disiplin olarak sürekliliğini mümkün

kılmıştır. Bu yönüyle Moiseyev, halk danslarının modern dans akademilerinde yer almasını ve sonraki kuşaklara aktarılmasını sağlamıştır. Ancak, bu sistemin sert disiplin ve standartları, kimi zaman halk danslarının yerel çeşitliliğinin ve spontane doğasının sınırlanmasına neden olmuştur. Moiseyev'in sahne estetiği, halk danslarında meslekleşmenin/profesyonelleşmenin yolunu açmış ve bale disiplini ile halk dansını sentezleyen ilk büyük profesyonel halk dans topluluğunu oluşturmuştur (Yurtsever, 2019). Bu bağlamda, onun yaklaşımı; folklorik temelleri, teknik ustalığı ve kültürel etkisi sayesinde halk danslarını evrensel bir sahne sanatına dönüştürmüştür. Oyun ile gerçek, halk ile tiyatro arasındaki çizgiyi bulanıklaştırarak yeni bir dans disiplini yaratmıştır ve eserleri günümüzde hâlâ "klasik" olarak sahnelenmektedir. Böylece Moiseyev, halk danslarını yalnızca uygulayıcı olarak değil, aynı zamanda kuramsal ve metodolojik açıdan da öncü ve kurucu bir figür hâline getirmiştir.

Sonuç olarak Igor Moiseyev'in halk danslarını sahneye taşıma girişimi, yalnızca koreografik bir yenilikten ibaret değildir; aynı zamanda ulusal kimliğin temsili, kültürel hafızanın yeniden inşası ve sanatın ideolojik işlevi üzerine kapsamlı bir dönüşüm yaratmıştır. Onun çalışmaları, halk danslarını yerel bağlamların sınırından çıkarıp modern sahne estetiğiyle buluşturmuş, böylece bu dansları profesyonel sanat kurumlarının parçası hâline getirmiştir. Bu durum, halk danslarının uluslararası dolaşıma girmesini, kültürlerarası tanınırlığını artırmasını ve bir tür kültürel diplomasi aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır. Bununla birlikte, bu süreç sanatsal özerklik, otantiklik ve temsil sorumluluğu gibi temel tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Moiseyev'in stilizasyonları ve sahneleme tercihleri, dansları daha görünür kılmış olsa da kimi durumlarda onların yerel anlam katmanlarından, ritüel köklerinden ve özgün hareket dilinden uzak-

laşmasına neden olmuştur. Dolayısıyla halk danslarının estetikleştirilmesi ile politik anlatıya hizmet etmesi arasındaki gerilim, hem sanat çevrelerinde hem de kültürel çalışma alanlarında süreklilik gösteren bir tartışma alanı yaratmıştır.Bu çalışmada, söz konusu eleştiriler arka planda tutulmakla birlikte Moiseyev'in yaratıcı yaklaşımı ön plana çıkarılmıştır. Onun halk danslarına dair bakışı, yalnızca bir uyarlama ya da sahne gösterisi üretme pratiği değil, aynı zamanda yaratıcılığın gelenekle nasıl etkileşime girebileceğine dair güçlü bir örnek teşkil etmektedir. Bugün pek çok koreograf, araştırmacı ve kültürel kurum, Moiseyev'in mirasını ya yeniden yorumlamakta ya da ona tepki üzerinden yeni ifade biçimleri geliştirmektedir. Son tahlilde, Moiseyev'in etkisi iki yönlü bir miras bırakmaktadır: Bir yandan halk danslarının sahne sanatları içinde saygınlık kazanmasına öncülük etmiş, onları uluslararası kültürel dolaşıma sokmuş ve geniş kitlelere tanıtmıştır; diğer yandan otantiklik, temsil hakkı ve sanatsal bağımsızlık sorularının hâlâ güncelliğini koruduğu eleştirel bir zemin oluşturmuştur. Bu çift yönlü miras, halk danslarının bugün nasıl algılandığı, dönüştürüldüğü ve yeniden üretildiğine dair tartışmaları canlı tutmakta; Moiseyev'i hem ilham kaynağı hem de düşünsel bir referans noktası olarak konumlandırmaktadır.

KAYNAKÇA

Acet, C. (2019). *Aydın Yöresi Zeybek Dansı hareket semiyotikleri ile çağdaş dans koreografisi* (Yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Abrashev, G. (1989). *V'prosi na khoreografskata teoriia*. Sofia: Nauka i izkustvo.

Akgül, T. (2020). *Oyun duygusu*. Ekin Yayınları.

Allen, M. (1985). *The anthropology of dance*. Indiana University Press.

Altınbay, A. (2021). *Geleneksel dans uygulamalarında "his" kavramı* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Anderson, B. (1983). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso.

Apenaeva, M. (2016). *Igor Moiseyev - the great choreographer of the XX century (To the 110th anniversary of his birth).* https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/323

Bajić-Stojiljković, V. (2009). Links between the Moiseyev Dance Company and the folk dance choreography production in Serbia. In I. Medić & K. Tomašević (Eds.), *Beyond the East–West divide: Balkan music and its poles of attraction* (pp. 162–181). Serbian Academy of Sciences and Arts – Institute of Musicology.

Ballet Folklórico de México. (t.y.). *Wikipedia*. https://en.wikipedia.org/wiki/Ballet_Folkl%C3%B3rico_de_M%C3%A9xico

Barnes, C. (2007, January 21). *Attitudes.* Dance Magazine. https://dancemagazine.com/attitudes-4/#gsc.tab=0

Bateson, G. (1972). *Steps to an ecology of mind*. Chandler Publishing / Ballantine Books.

Bauman, R. (1992). Performance. In R. Bauman (Ed.), *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: A*

communications-centered handbook (pp. 41–49). Oxford University Press.

Blacking, J. (1973). *How musical is man?* University of Washington Press.

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. (2024). *Igor Moiseyev.* Encyclopædia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Igor-Moiseyev

Buskirk, D. (Kurucu). (t.y.). *Folkdance Footnotes.* https://folkdancefootnotes.org/

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity.* Routledge.

Caillois, R. (2001). *Man, play and games* (M. Barash, Trans.). University of Illinois Press.

Castells, M. (2010). *The rise of the network society* (2. baskı). Wiley-Blackwell.

Chudnovsky, M. (1959). *Dancing to fame.* Foreign Languages Publishing House.

Connerton, P. (1989). *How societies remember.* Cambridge University Press.

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the psychology of discovery and invention.* Harper Perennial.

Dilsiz, A. (2004). "'İd' kavramının 'oyun duygusu' üzerindeki etkisi ve bir örnek oyun: Hayvan Çiftliği" (Yayınlanmamış lisans tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Durkheim, É. (1995). *The elementary forms of religious life* (K. E. Fields, Trans.). Free Press. (Orijinal çalışma 1912)

Dundes, A. (1980). *Interpreting folklore.* Indiana University Press.

Eliade, M. (1957). *The sacred and the profane: The nature of religion.* Harcourt.

Elcik Yorgancıoğlu, P. (2023). Oyun-halk dansları-tiyatro iliş-

kisi ve bir koreografi analizi. In P. D. K. Sürmeli (Ed.), *Güzel sanatlar alanında gelişmeler.* Platanus Yayın Grubu.

Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji sözlüğü*. Bilim ve Sanat Yayınları.

Encyclopaedia Britannica. (t.y.). Igor Moiseyev. *Encyclopædia Britannica.*

Eritenel. N. (2009). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayımlanmamış Ders Notu.

Fink, E. (2016). *Bir dünya sembolü olarak oyun* (N. Açа, Çev.). Dost Yayınları.

Finke, R. A. (1996). Imagery, creativity, and emergent structure. *Consciousness and Cognition*, 5(3), 381–393. https://doi.org/10.1006/ccog.1996.0024

Foster, S. L. (1986). *Reading dancing: Bodies and subjects in contemporary American dance.* University of California Press.

Garafola, L. (1998). *Diaghilev's Ballets Russes.* Oxford University Press.

Garafola, L. (2005). *Legacies of twentieth-century dance.* Wesleyan University Press.

Ganioglu, S. (2017, Temmuz). Tüm dünyaya örnek olan Rus folklör dans toplulukları. *Art-Sanat*, (8).

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures.* Basic Books.

Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age.* Polity Press.

Gönül, G. (2019). Johan Huizinga'nın Homo Ludens'i. *Söylem: Filoloji Dergisi.*

Homans, J. (2010). *Apollo's angels: A history of ballet.* Random House.

Huizinga, J. (2015). *Homo Ludens: Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Jonson, L. (2020). *Cultural policies and the state: Art as a tool of social engineering.*

Kaptanoğlu, M. (2021). *Kimlik ve performans ilişkisi: Kıbrıs'ta halk dansları* (Yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi.

Kaufman, J. C., & Beghetto, R. A. (2013). In praise of Clark Kent: Creative metacognition and the importance of teaching kids when (not) to be creative. *Roeper Review, 35*(3), 155–165. https://doi.org/10.1080/02783193.2013.799413

Kermen, S. (2005). *Sanat olarak oyun, oyun olarak sanat* (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Kızmaz, İ. (2015). Halk danslarında profesyonelleşme; öncü bir örnek olarak Moiseyev ekolü. *Yaratıcı Drama Dergisi, 10*(2), 147–154.

Koptelova, E. D. (2023). *Igor Moiseyev: Akademisyen ve dans felsefecisi* (4. baskı). Planeta Muzyki.

Kozlova, I. (1997). Folklor i umetnost. In M. Šuvaković (Ed.), *Izuzetnost i sapostojanje: V međunarodni simpozijum Folklor, muzika, delo* (pp. 205–209). Fakultet muzičke umetnosti.

Kurt, B. (2013). "Türk ulusu"nun dans yoluyla temsili: Devlet Halk Dansları Topluluğu. *Folklor/Edebiyat Dergisi, 19*(73), 10.

Laban, R. von. (1966). *Choreutics*. Macdonald & Evans.

Lawler, L. B. (1964). *The dance in ancient art.* Princeton University Press.

Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology.* University of Chicago Press.

Lucie Clements, & Weber, R. (2018). Making space for the psychology of creativity in dance science. *International Journal of Art, Culture and Design Technologies, 7*(1).

Maden, P. (2005). Performans teori doğrultusunda bir türkünün incelenmesi: *Elimi sundum Astara. Folklor/Edebiyat, 11*(42), 205–215.

Machabey, A. (1966). *Histoire de la musique et de la danse.* Presses Universitaires de France.

McKee, S. A. (2009). *The body as a creative tool in dance: A somatic approach.*

Michaelis, G. (1977). The Kabuki, a dance, drama art form of Japan. *Dance Magazine,* Mayıs.

Nahachewsky, A. (1995). Participatory and presentational dance as ethnochoreological categories. *Dance Research Journal, 27*(1), 1–15.

Nahachewsky, A. (2011). *Ukrainian dance: A cross-cultural approach.* McFarland & Company.

Örnek, S. V. (1971). *100 soruda ilkerde din, büyü, sanat, efsane.* Gerçek Yayınevi.

Öztürkmen, A. (2010). *Folklor ve milliyetçilik.* İletişim Yayınları.

Pushkova, D. (2021). Prominent Russians: Igor Moiseev. http://russiapedia.rt.com/prominent-russians/art/igor-moiseev/

Roslavleva, N. (1962). *Era of the Russian Ballet.* Foreign Languages Publishing House.

Sachs, C. (1935). The symbolism of dancing. *Journal of the English Folk Dance Society.*

Segal, L. (2007, November 3). Igor Moiseyev, 101; elevated folk dancing into a theatrical art. *Los Angeles Times.* https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2007-nov-03-me-moiseyev3-story.html

SERDAR, B. (2015). Dansın çocuk ve gençlerle kurduğu iletişimin niteliği: Estetik mesafe, özdeşleşme ve estetik deneyim. *Yaratıcı Drama Dergisi, 10*(1), 63–74.

Shay, A. (1970). *Choreographing folk dance: The Aman Folk Ensemble.* Aman Folk Ensemble Publications.

Shay, A. (1999). Parallel traditions: State folk dance ensembles and folk dance in 'the field'. *Dance Research Journal, 31*(1),

29–56. https://doi.org/10.2307/1478309

Shay, A. (2002). *Choreographic politics: State folk dance companies, representation and power.* Wesleyan University Press.

Shay, A. (2013). Igor Moiseyev and the invented tradition of staged folk dance. Oxford University Press. https://academic.oup.com/edited-volume/41357/chapter-abstract/352546442

Shay, A. (2016). *Ethno identity dance for sex, fun and profit: Staging popular dances around the world.* Palgrave Macmillan.

Shay, A. (2019). Spectacle. In *The Igor Moiseyev Dance Company: Dancing Diplomats* (pp. 21–44). Intellect. https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvxsv.5

Shay, A. (2021). Staging the folk: Igor Moiseyev and the transformation of folk dance into theatre art. *Dance Research, 39*(1), 32–52. https://doi.org/10.3366/drs.2021.0344

Singer, M. (1955). The cultural pattern of Indian civilization: A preliminary report of a methodological field study. *Far Eastern Quarterly, 15*(1), 23–24.

Smith, J. (1998). *The Bolshoi Ballet and Soviet cultural policy.* Oxford University Press.

Smith, J. (2000). Moiseyev Dance Company and the politics of representation. *Dance Research Journal, 32*(2), 1–17.

Soria, G. (1955). *Le Ballot Moisséiv.* Paris.

Souritz, E. (1990). *Soviet choreographers in the 1920s.* Duke University Press.

Sutton-Smith, B. (1997). *The ambiguity of play.* Harvard University Press.

Takımcı, U. (2023). *Yaratıcı drama eğitiminin ortaöğretim dönemi çocuklarının tiyatral becerisine katkısı* (Yayımlanmamış doktora tezi). Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Topaloğlu, H. (2011). Dans sosyolojisinin kavramsal çerçevesi için bir giriş. *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi – Dans Çalışmaları Özel Sayı,* (3), 62–70.

Traub, S. (2011). Tanz und Theater. Goethe Institut. Aktaran: G. Gökçen, *Dans-Dramaturjisi: Eleştirel ve Söylemsel Bir Pratik.* https://arsiv.artizan.org/dans-gundem-arsiv/dans-dramaturjisi-elestirel-ve-soylemsel-bir

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure.* Aldine Publishing.

Waterhouse, E. (2010). *The body in performance: Somatics, creativity, and dance.*

Williams, R. (1981). *Culture.* Fontana Press.

Wiley, R. J. (1997). *Tchaikovsky's ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker.* Oxford University Press.

Wikipedia. (t.y.). *Bulba; Moiseyev; Igor Moiseyev Ballet.* https://www.wikipedia.org

Yurtsever. (2019). Sosyalist kültür: Baleden halk danslarına bir Sovyet devrimi: Moiseyev. https://yurtsever.org.tr/2019/sosyalist-kultur-baleden-halk-danslarina-bir-sovyet-devrimi-moiseyev-1-323932/

Zatsepina, K. (1951). *Sovyet Rusya halk dansları.* Moskova.

Bolshoi Russia. (t.y.). Igor Moiseyev Ensemble. https://www.bolshoirussia.com/performance/Igor_Moiseyev_Ensemble/

Moiseyev Dance Company. (t.y.). About Igor Moiseyev. https://moiseyevdancecompany.com/#about-1

Guggenheim Foundation. (t.y.). Martha Graham. https://www.gf.org/fellows/martha-graham/?utm_source=chatgpt.com

ÖZGEÇMİŞ

PELİN ELCİK YORGANCIOĞLU

03.12.1981'de Aydın'da doğdu. Ege Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Türk Halk Oyunları Bölümü'ndeki lisans öğrenimini 2004 yılında dereceyle tamamladı. Aynı yıl başladığı Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Programını 2009 yılında, aynı enstitüye bağlı Doktora Programını ise 2016 yılında bitirdi.

2008-2009 yılları arasında Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde, 2009-2016 yılları arasında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde akademisyen olarak görev yapmıştır. Halen 2016'da tekrar göreve bağladığı Uludağ Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü'nde Doktor Öğretim Üyesi olarak görevini sürdürmektedir. Ulusal ve uluslararası bilimsel makale, bildiri ve performans sunumlarının yanında *Oyuncu ve Bedeni* adlı bir kitap, sayısız kitap bölümü çalışması vardır. Resmi ve özel kuruluşlara bağlı topluluklarda ve sivil toplum kuruluşlarında gerçekleştirilen birçok eserde koreografisi, dansçı performansı ve eğitmenliği bulunmaktadır.