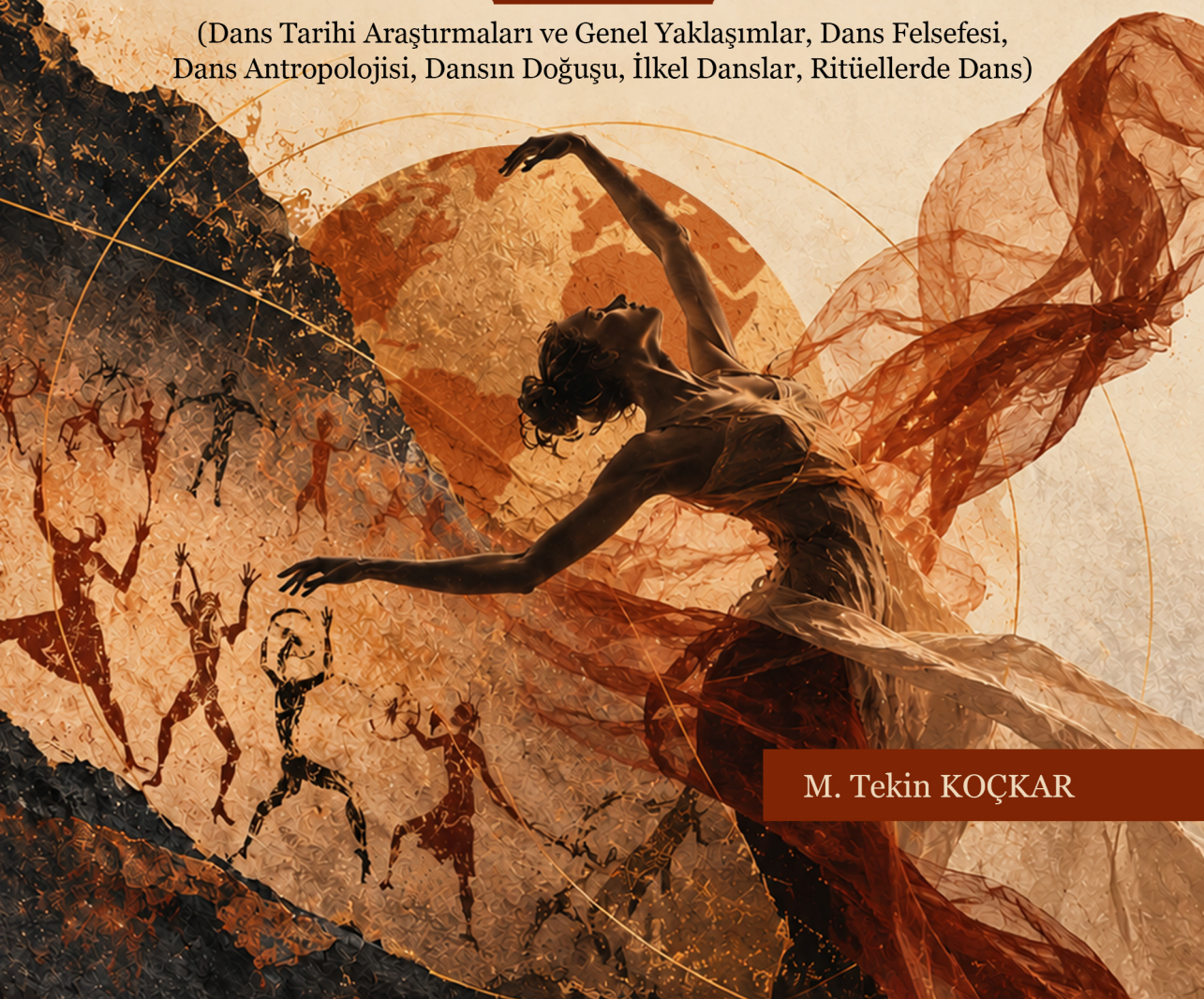
DANS TARİHİ
ve
KOREOGRAFİ SANATI

CİLT I

(Dans Tarihi Araştırmaları ve Genel Yaklaşımlar, Dans Felsefesi, Dans Antropolojisi, Dansın Doğuşu, İlkel Danslar, Ritüellerde Dans)



M. Tekin KOÇKAR

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

DANS TARİHİ
ve
KOREOGRAFİ SANATI
Cilt I

(Dans Tarihi Araştırmaları ve Genel Yaklaşımlar, Dans Felsefesi, Dans Antropolojisi, Dansın Doğuşu, İlkel Danslar, Ritüellerde Dans)

Sevgili eşim merhum
Roza İJAEVA-KOÇKAR anısına

M. Tekin KOÇKAR[1]

Editör: Sernaz DEMİREL[2]

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

[1] Öğr. Gör., ORCID: 0000-0003-4334-5298

[2] Prof. Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Böl. Duysal (Ses) Sanatları Tasarımı Anabilim Dalı, sernazdemirel@gmail.com, ORCID: 0000-0001-7485-9342

Anadolu Üniversitesi Yayınları/
Anadolu University Publications
DANS TARİHİ VE KOREOGRAFİ SANATI CİLT I

Editör/Editor
Prof. Dr. Sernaz DEMİREL

Tasarım/Design
Can Barış BAYRAK, Burcu GÜLER

E-ISBN: 978-975-06-4748-2
Anadolu Üniversitesi Yayınları No/
Anadolu University Publications Number: 4521
Yayıncı Sertifika No/Publisher Certificate Number: 80692
1. Baskı / 1st Edition, Ekim / October 2026

Yayıncı/Publisher
Anadolu Üniversitesi Yayınları
Yunus Emre Kampüsü Eskişehir/TÜRKİYE
+90 (222) 335 05 80 / 2588
http://aupress.anadolu.edu.tr
aupress@anadolu.edu.tr

Kategori/Category
Güzel Sanatlar/Fine Arts

Yayın Dili/Language
Türkçe/Turkish

**Bu eserin tüm hakları Anadolu Üniversitesi Yayınlarına aittir. Eserin tamamı veya bir kısmı 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nu hükümlerine göre, kitabı yayınlayan yayınevinin önceden izni olmadan herhangi bir ortamda yayımlanamaz ve herhangi bir bilgi depolama ve erişim sistemiyle, mekanik, elektronik, fotokopi, manyetik veya başka yöntemlerle çoğaltılamaz, basılamaz, aktarılamaz ve dağıtılamaz.*

**Eserdeki yazılı olan her türlü bilginin ve yorumun sorumluluğu editörlerin, yazarların kendilerine aittir.*

**All rights of this work belong to Anadolu University Publications. According to the provisions of the "Law No. 5846 on Intellectual and Artistic Works", the whole or part of the work cannot be published in any medium without the prior permission of the publishing house that published the book, and it cannot be reproduced, printed, transferred, reproduced, or distributed by any information storage and retrieval system, mechanical, electronic, photocopying, magnetic or other methods.*

**The responsibility for all kinds of information and comments written in the book belongs to the editors and authors themselves.*

Dizinin Diğer Kitapları:

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt I
Dans Tarihi Araştırmaları ve Genel Yaklaşımlar, Dans Felsefesi, Dans Antropolojisi, Dansın Doğuşu, İlkel Danslar, Ritüellerde Dans

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt II
İlk Uygarlıklarda Dans (Mısır, Yunan, Roma), Orta ve Güney Amerika Uygarlıklarında Dans (İnka, Maya ve Aztek), Modern Güney Amerika'da Dans

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt III
Hint ve Çin Uygarlıklarında Dans

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt IV
Japon ve Kore Uygarlıklarında Dans

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt V
Bale Sanatı ve Tarihi, Modern Dans ve Öncüleri (Loie Fuller, Maud Allan, Ruth St. Denis ve Ted Shawn: "Denishawn", Mary Wigman, Isadora Duncan, Martha Graham), Postmodern Dans ve 21. Yüzyıl.

DANS TARİHİ VE KOREOGRAFİ SANATI, Cilt VI
Sinemada Dans/Dans Sineması (Cinedance), Dans ve Hareket Terapisi (Terapötik Dans),

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt VII
Güney Doğu Asya ve Okyanusya Dansları, Orta Asya Dansları, Avrupa Dansları, Afrika Dansları, 20. ve 21. yüzyılda Dans Akımları, Salon Dansları, Sportif danslar.

DANS TARİHİ ve KOREOGRAFİ SANATI, Cilt VIII
Halk Dansları, Dans Yazımı ve Hareket Notasyonu (Thoinot Arbeau ve Orchesographie, Zhu Zaiyu (Zhu Tsai-yu), Rudolf Laban ve Choreology, Benesh Hareket Notasyonu ve diğer dans yazımı çalışmaları), Koreografi Sanatı (Sahne ve Oryantasyon, Drama, Sahne Işık Düzenlemesi, Kostüm, Sahne Makyajı), Dans Terimleri Sözlüğü

İÇİNDEKİLER

EDİTÖRDEN **1**

ÖNSÖZ **3**

1. GİRİŞ **5**

2. DANS TARİHİ ÜZERİNE **22**

2.1. Dans Tarihi Araştırmalarında Yaklaşımlar: 28

2.2. Dans Tarihi Araştırmalarında Yeni Arayışlar, Kaynak Kullanımı ve Değerlendirilmesi 40

2.3. Dans Tarihi Araştırma Yöntemleri 50

3. DANS FELSEFESİ **56**

3.1. Felsefe, Sanat ve Dans 56

3.2. Dansın Fenomenolojisi (Görüngübilimi) 71

3.3. Dansta Müzik Kavramı 80

3.4. Dans ve Oyun İlişkisi 82

3.5. Dansta İfade Kavramı 86

3.6. Dans yaratmak 91

3.7. Dans ve Müzikal Yapı İlişkisi 95

3.8. Dansta Doğaçlama (Improvisation) 99

3.9. Sanat Olarak Dans 110

3.10. Dansta Bedensel (Kinestetik) Tepki 116

4. DANS ANTROPOLOJİSİ (ETNO-KOREOLOJİ/DANS ETNOLOJİSİ) **120**

4.1. Dans Antropolojisi Nedir? 120

4.2. Dans Antropolojisi Yöntem ve Teknikleri: 124

4.3. Dans Antropolojisinin İşlevi: 148

5. DANSIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ **153**

5.1. İlkel Danslar 153

5.2. Ritüel, Ritüel Ayinler (Törenler) ve Dans 174

5.2.1. Hasat Festivalleri ve Dans: 193

5.2.2. Yeni yıl, Mevsim Geçişleri Ritüelleri ve Dans: 197

5.2.3. Totemik Ritüeller ve Danslar: 201

5.2.4. Doğum Ritüelleri ve Dans: 218

5.2.5. Evlenme Ritüelleri ve Dans: 226
5.2.6. Cenaze Ritüelleri ve Dans: 249
5.2.3. Kurban Ritüelleri ve Dans: 255
5.2.8. Av ve Savaş Ritüelleri ve Dans: 260
5.2.9. Dini Ritüeller ve Dans: 288
5.2.10. İyileştirme (Terapöti) Ritüelleri ve Dans: 326
6. KAYNAKLAR 336
6.1. Basılı Kaynaklar 336
6.2. İnternet Sayfaları 348
6.3. Tablolar 350
6.4. Fotoğraflar 350
6.5. QD Kodları 354

EDİTÖRDEN

İnsanoğlu tarihi boyunca yaşamı anlamak, anlamlandırmak ve kendi varlığını sorgulamak için çeşitli yollar aramıştır. Sınırlarını bilmediğimiz bir evren içinde olmak ve onun kendine has düzeni bu arayıştaki ilham kaynağıdır. İlk zamanlarda doğa ile mücadele etmek, hayatta kalmanın bir parçasıyken; çeşitli ritüeller ile doğayı taklit ederek onunla bütünleşmenin yollarını keşfetmiş ve bu süreç, koreografi sanatının gelişimi için ilk adımlar olmuştur. Zamanla şekillenen kültürel değerler, toplumsal yapılar, kimlikler ve değişen yaşam algıları; devinen yaşamın içinde oluşan sanat akımları ve estetik değerler, bizi sürekli güncellenen bir dünyaya evirir. Tüm bu olguların içinde, algıladıklarımız, duygusal deneyimlerimiz ve zihnimizle kurduğumuz bağ yaşamla olan ilişki biçimimizi etkiler.

Koreografi, çok katmanlı bir sanat disiplini, bir yaşam bilimidir. İnsan bedeni ile hareketleri arasında kurulan ilişki ve ifade edilmek istenen hikayeler bu katmanları zenginleştirir. Bir dans eserini yaratmak için yapılan araştırma öncelikle bedenden başlar. Koreografi, sadece seçilen hareketleri belirli bir düzende bir araya getirmek değildir. Koreograf, kendi özgün dilini yarattığı atmosfer içinde oluşturur ve insan ruhunun derinlerine inmeye çalışır. Yaratıcı dansçı, bu atmosferin içinde yoğrulur ve kendi algısını koreografın yönlendirmelerine göre dönüştürür. Bedeninde bunu görünür kılarak, koreografın dünyasını izleyiciye aktaran birer aracıya dönüşür. Beden, evrensel bir iletişim dili haline gelir. Bu nedenle etkileyici bir dans eseri, izleyici ile güçlü bir bağ kurabilir.

İnsanlık tarihi boyunca dans, hem bir ifade ve iletişim biçimi hem de ritüellerin ve eğlencenin önemli bir unsuru olmuştur. Böylelikle dans, insan deneyiminin zenginliğini ifade eder. Bireylerin içsel dünyalarını dışa vuran her bir hareket, onların toplumsal kimliklerini ve kültürel değerlerini de yansıtır;

dolayısıyla dans, yaşamın akışında hem bireysel hem de kolektif bir anlam taşır.

Dansın uçuculuğu ve sezgiselliği, kültürel bir miras olarak nesilden nesile aktarılma şekli dans tarihinin yazımını zorlaştırır. Sayın hocam M. Tekin Koçkar tarafından kaleme alınan *Dans Tarihi ve Koreografi Sanatı* adlı kitap bizi dans tarihinde kültürel bir yolculuğa çıkarıyor. Yedi cilt olarak tasarlanan serinin ilk cildinde, dans tarihi araştırmaları ile ilgili genel yaklaşımlara ve yöntemlere değinilerek, dansın diğer sanat dalları ve felsefe ile olan ilişkisi, dansın doğuşu, gelişimi, ritüeller ile ilgili detaylı araştırmalar, görsel kaynaklarla beslenerek zengin bir kaynağa ulaşmamızı sağlıyor.

Dans Tarihi ve Koreografi Sanatı kitabı ile yıllar boyunca biriktirdiği deneyim ve bilgisini bizlerle paylaşan kıymetli hocam M. Tekin Koçkar'a, dilimize kazandırdığı bu değerli eser için içten teşekkürlerimi sunuyorum. Hepinize keyifli okumalar dilerim.

Saygılarımla,

Sernaz DEMİREL

ÖNSÖZ

Bir sanat eserini anlamak ve anlatmak kuşkusuz belirli bir deneyim ve entelektüel birikim gerektirir. Sürekli olarak bakılan bir resmi ve heykeli anlatmak böyle durumlarda çok zor değildir. Ancak bir müzik eseri veya dans gösterisi nasıl anlatılabilir? İzledikten hemen sonra hafızalara işleyen bir müzik ve dans eserinin doğru bir biçimde yeniden üretilmesi, anlatılması en zor olanıdır. Özellikle geçmiş ve tarihe karışmış bir dans ile ilgili konuşmak inanılmaz derecede zordur. Dansçılar ve izleyiciler sahneyi ve salondaki koltukları terk ettiklerinde hafızalarda danstan ve müzikten geride ne kalıyor? 21. yüzyıla gelindiğinde ilk çağların, Antik çağların üzerindeki perde nasıl kaldırılabilir?

İlk çağlardan beri insanoğlu doğal unsurlarıyla birlikte dans etmeye ve şarkı söylemeye eğilimlidir. Geçici bir sanat olan dans sanatından, ancak resim ve heykellerde durdurulan zamana ait bu danslardan insan nasıl etkilenir? Onların dilini nasıl anlar veya anlamak ister? Dansın büyülü dünyasını nasıl keşfedebilir? Eski çağlardaki insanların psikolojisi ve kültürü oldukça karanlık görünmektedir. Belgelerin ve kaynakların eksikliği nedeniyle çağın insanı olarak bunların anlaşılmasının zorluğu açıktır. Eski Mısırlı'nın ruhunu, mit dünyasını ve dindarlığını ya da basit bir Antik Yunanlı'nın, bir Asyalı'nın düşündüklerini danslarında olduğu gibi neşesiyle, ritüelleriyle birlikte bir bütün halinde anlamak ve bunların içeriğini doldurmak mümkün değildir. Çünkü ilk insanın doğasında bulunan ruhunun ve fiziğinin birçok özelliği binlerce yılda çok değişmiştir. Antik dünya ile bugün yaşanılan çağ arasındaki zaman aralığına rağmen yine de bir kaya resminden, bir tablodan, bir heykelden ya da dansı tasvir eden yarım bir kabartmadan, dansın yalnızca bir anını doğru şekilde belirlemek mümkündür.

En doğru ve vicdani olan edebi bir tanımlamayla bu kitap dizisinde, zevklerin bireyselliği ve kişisel tercihler nedeniyle

farkında olmadan pek çok unsurun gözden kaçırılmış olacağı dikkate alınmalıdır. Sözcükler ne kadar esnek ve ritmik olursa olsun, hareketleri doğru tanımlayacak, dans titreşimlerini iletecek bir araç değildir. Bu nedenle kitapları daha anlaşılabilir biçimde sunabilmek amacıyla interaktif bir çalışma planlanmıştır.

Sekiz cilt halinde hazırlanan bu kitap dizisi; dansçılar, dansseverler, dans tarihi ve dans bilimiyle ilgilenen akademisyenlerin, dansın gelişim süreçlerini daha iyi anlayabilmelerine katkı sağlamak amacıyla hazırlanmıştır. Kitap dizisinin son bölümünde kapsamlı bir anahtar terimler sözlüğü yer almaktadır. Kitapta bulunan kaynaklar QR kodlar aracılığı ile videolardan oluşan geniş bir çevrimiçi veri tabanı, çeşitli dillerden oluşan kapsamlı bir basılı ve elektronik kaynakça ve web siteleri tabanlı ekler, kullanıcılara etkileşimli ve esnek katılımlı, geniş bir birincil kaynak materyal koleksiyonu sağlamaktadır.

Dans, insanlığın en eski anlatım biçimlerinden biridir. Bu kitap, dansın tarihsel gelişimini ve koreografi sanatının evrimini incelerken, kültürel bağlamda dansın rolünü de ortaya koyuyor. Antik ritüellerden modern sahne sanatlarına uzanan bu yolculukta, bedenin diliyle anlatılan hikâyelere tanıklık edeceksiniz.

Elinizde bulunan 1. Cilt, “Dans Tarihi, Dans Tarihi Araştırmaları ve Genel Yaklaşımlar”, “Dans Felsefesi”, “Dans Antropolojisi”, “Dansın Doğuşu”, “İlkel Danslar” ve “Ritüellerde Dans” konularını kapsamlı bir biçimde ele almaktadır.

M. Tekin KOÇKAR

1. GİRİŞ

İnsan yaşamının en önemli anahtar kavramları üç temel sanat ile ifade edilir: şiir, müzik ve dans. Bu üç temel kavram, insanoğlunun varoluşundan beri temel dürtüleri arasında yer alır. Bununla birlikte insanoğlu, tarihin ve kaydedilen zamanın başlangıcından itibaren bu kavramlarla ilgili kaya ve mağara resimleri veya kemikten yapılmış flütlerden başka insan hareketlerini belgeleyen fiziksel eserler bırakmadığından dansın oluşum süreçlerini anlamak oldukça zordur.

Dans, tarihsel süreç boyunca ritmik hareketlerinin çeşitliliğiyle, insanların başkalarıyla iletişim kurdukları, isteklerini ve duygularını ifade etmek için kullandıkları en iyi ve en doğrudan araçtı. İnsan bilincinin doğuşundan bu yana dans, önemli yaşam olaylarını dile getirmek ve deneyimlemek için gerekli hareket enerjisinin kaynağını sembolize etti. Hareket olmasaydı bazen her duruma uygun kelime ve ses bulamayan insan, duygularını ve düşüncelerini başka bir şekilde ifade edemezdi.

Dans etmenin kökeni, tüm canlı varlıkların ilkel içgüdülerine kadar bağlanabilir. Çünkü dans, içsel duygunun, coşkunun beden hareketleriyle dışavurumundan başka bir şey değildir. Bu tür bir dışavurum mutlaka konuşma ya da şarkıdan daha önce ortaya çıkmış olmalıdır. İster insan ister hayvan yaşayan tüm canlılar, içsel coşkularını ifade etmenin en eski ve en kolay yolu olarak dansa başvurmuşlardır. Ancak insan dışındaki varlıklar dans ederken sadece doğal içgüdü ve alışkanlıklarını takip ederken, gelişmiş beyinleri olan insanlar, doğayı ve içgüdüyü zekâsıyla geliştirerek farklı hareketlerle daha farklı dans biçimleri yaratmıştır. Bu sürece ilkel toplumların doğaya ve emeğe karşı verilen "hayatta kalma mücadelesinde" insan vücudunun hareketlerinin ritim ve ses üreterek katkıda bulunduğu görülebilir.

İnsan, günlük yaşamı içerisinde istek, sevinç, üzüntü, heyecan, hayranlık, saygı, sevgi, aşk gibi güçlü duyguları ifade etmek için bedeniyle, jest ve mimikleriyle rutin hareketlerinden farklı biçimde hareket eder. Bu tür olağanüstü duyguları karşısındakilere anlatmak için de olağanüstü araçlara ihtiyaç duyar. Bir tür kasıtlı motor davranışı olarak performatif hareket yaratır. O zaman kelimeler daha vurgulu, el, kol ve vücut hareketleri daha canlı, daha belirgin hale gelir. Bu hareket devinimi giderek belirli anlamlara ulaşır. Bilinçli dans sanatı, insanın bu olağanüstü duygularını ve kendisini yaratıcı bir şekilde ifade etmek için ihtiyaç duyduğu içgüdüsel davranışlardan doğmuştur. Dans, özellikle duyguların dilidir. Diğer dil biçimleri gibi o da amaç değil bir araçtır. Dans, neyin iyi ya da neyin kötü olduğunu, saf ya da bozulmuş olup olmadığını ifade edebilir. En eski kaynaklarda bu davranışlar nedeniyle önce dansın oluştuğu, sonra müziğin dansa eşlik ettiği ve böylece insanın hareketlerini bu tür duyguları ifade etmek için doğaçlama olarak yarattığı belirtilmektedir. Dans, daha sonraları formal hale gelerek dinsel veya seküler kamusal bir karakter kazanmıştır.

Dans kelimesi, çeşitli bakış açalarına göre farklı biçimde tanımlanabilmektedir. Etimolojik olarak kaynağı açısından, terimin tarihsel açıklamaları yoluyla veya bir filozofun, psikoloğun veya dansçının kendi bakış açısından tanımlanabilir. Tüm bu bakış açıları, dansın bir tanımını oluşturmada yardımcı olacaktır (Kraus, 1969: 4).

Etiyolojik ve etnolojik olarak dansın henüz ortak bir tanımına ulaşılamamıştır. Ancak daha önce yapılmış birkaç tanımdan yararlanarak dans; "genellikle müzik eşliğinde bir hareket kalıbını takip eden ve aynı zamanda insan duygularını başkalarına iletmeye hizmet eden ritmik vücut hareketleri dizisi" olarak tanımlanabilir. Dans, günlük olağan işlevlerin ve genel ifadelerin, olağandışı amaçlar için olağandışı hareketlere dönüştürülmesini sağlar. İnsanın kendisi ve onu çevreleyen doğa hakkındaki bu

mimesis (doğayı taklit) tutumu, Aristoteles'in Poetika'sından başlayarak modern Batı'nın klasik filozoflarına kadar açıklanmaya çalışılmıştır. Böylece dans, insanın doğa-insan, doğa-yaşam ve tüm inanç dünyası ile ilgili temsil ettiği sembollerin ve eylemlerinin mimetik bir sanatı haline gelmiştir.

Cheney dansı "bütün sanatların büyük anası" olarak tanımlar. O'na göre dansın ilk olarak ne zaman ve nerede geliştiğini söylemek imkansızdır:

> Dans, izole bir topluluğun kendini ifade etmeye çalıştığı her yerde, binlerce yerde ve binlerce kez insanlığa ulaşmıştır. İnsanlığın tüm kayıt süreçlerinden daha eski zamanlardan bu yana vardır. Dans ve şiirin müzikle birleşerek dramatik formu tamamlamak için ne zaman öykü veya olay örgüsü üstlendiğini belirlemek de kolay değildir. Biz ancak kanıt parçalarından, analojilerden, çıkarımlardan oluşan, her zaman dansın evrensel olarak var olduğu ve insanın taklit etme ve yeniden anlatma dürtüsünün bilinen arka planına karşı, birleşik bir resim oluşturabiliriz (1929: 12).

Geniş anlamda dans, zaman ve mekân içinde gelişen, müzikle hatta kelimelerle ilişkilendirilen görsel bir sanattır. İngilizce "dance" sözcüğünün kökeni Sanskritçe "gerilim" veya "germe" anlamına gelen "tan" harf kombinasyonuna dayanır. Birçok Avrupa dilinde de bu kökene dayalı olarak "dans", "danse", "danca", "danza", "tanz", "Tants" gibi sözcükleri kullanılır (Chujoy, 1949: 125; Kirstein, 1969: 1).

Dansın bazı erken tanımlarından itibaren vücudun hareketi ve ifadesi ile ortaya çıkan ruhsal ve duygusal duyguya atıfta bulunularak anlamı zenginleştirilmiştir. Enstrüman yine insan vücududur ve onun ortamı kendi hareketi, eşliği ise genellikle ritim ve müziktir. Örneğin İngiliz balesinin ve İngiliz pandomiminin babası olarak kabul edilen John Weaver (1673-1760),

dönemin ileri gelenlerinin eleştirilerine neden olan dansın kendisini değil, kötüye kullanılmasını yasakladıklarını belirtir. Bu nedenle de filosof Antakyalı Lucian'dan (Lukianos) alıntı yaparak dansı şöyle tanımlar:

> Dansı şehvetli, edepsiz ve ayrıca, pazar ve diğer zamanlarda, uygunsuz zamanlarda kullanılmasını da yasaklıyorlar; çünkü aksi takdirde, Lucian'ın dediği gibi, dans mütevazı bir şekilde kullanıldığında, dürüst bir eğlencedir ve insana ait en iyi ve en hoş eğlencedir. Zihni canlandıran, bedeni çalıştıran, güzel duruşların, vücudun ve vücut parçalarının zarif pozisyonlarının ahenkli bir şekilde bir araya getirilmesiyle oluşan, şık ve düzenli bir harekettir (Weaver, 1712: 53).

18. yüzyılın en önemli dans teorisyeni ve "bale d'action"ın yaratıcısı Jean-Georges Noverre (1727-1810), dansı müzikle birleştirerek "(...) kelimenin tek anlamıyla sınırlandırırsak 'dans', sadece müziğin belirlediği ritim ve ölçülere göre adımları ve hareketleri, tıpkı müziğin kendisinin de kulağı hoşnut edecek şekilde tasarlanmış sesleri ve modülasyonları birleştirme sanatı olması gibi zarif, hassas ve kolaylıkla uygulama sanatıdır" biçiminde tanımlar (Noverre, 1783: iv).

Arteaga da dansın bir sanat olabilmesi için gerekli birtakım kurallar olması gerektiğini belirtir:

> Ancak herhangi bir ses kümesinin bir şarkı olmaması gibi, herhangi bir hareket dizisi de bir dans değildir. Ölçüsüz jestlerin ahenk oluşturmaması gibi, ayrıştırılmış ve sıra dışı vurgular da modülasyon oluşturmaz. Bir sanat olarak değerlendirilebilmesi için her ikisinin de müzikte olduğu gibi dansta da aynı olan bazı değişmez ve katı bazı yasalar arasına hapsolması gerekir (1785: 154).

Fransız felsefeci ve yazar Denis Diderot (1713-1784) dansı düzen, hassasiyet ve zarif hareketin müziğe eşlik etmesiyle ilişkilendirerek; "(...) Dansı hoş bulmamızın nedeni, onun hafifliği, kendine özgü zarafeti, duruşlarının güzelliği ve çeşitliliği ile müzikle kurduğu bağdır. Dansçı, adeta şarkıya eşlik eden bir enstrüman gibidir. Ancak her şeyden önce, onu çekici bulmamızın asıl sebebi, beynimizin öyle bir yapıya sahip olmasıdır ki, tüm hareketleri fark edilmeden birkaç temel harekete ve birkaç temel poza indirger" (1965: 354).

Dansın tanımını bir metaforla açıklayan fizyolog ve sanat araştırmacısı Ellis, dansı doğanın ve evrenin genel ritminin içsel ve oldukça kesin bir tezahürü olarak belirler. O'na göre; "(...) Dans her şeyin katı matematik, ritim, ölçü ve düzen kurallarına tabi olduğu, genel biçim yasalarına sıkı sıkıya bağlı kalındığı ve parçanın bütüne açık bir şekilde tabi olduğu bir fenomendir. (...) Bilim adamlarına göre, bu özellikler yalnızca yaşamın ideal ruhsal ilkesinin değil, evrenin kendisinin de özelliğidir. Yalnızca yaşamı değil, tüm evreni bir dans olarak gördüğümüzde kesinlikle haklı olduğumuzu söyleyebiliriz" (1923: s. xi).

Bu erken tanımlar genellikle 17. ve 18. yüzyılda Avrupa'da yaygın olan balo veya tiyatro dansı türlerini içeriyordu. Bunlar, dönemin saray mensupları tarafından zerafetle sergilenen, resmi ve son derece stilize edilmiş çift veya grup dansları ile aynı derecede stilize edilmiş, eğlence ve anlatısal etkisi olan baleleriydi.

Dansın tarihi, diğer sanatların gelişimiyle yakından ilişkilidir. Çünkü bütün sanatlar neredeyse aynı anda insanın ilk sezgisel eylemi olan "hayatta kalma" eylemine uyarak ortaya çıkarlar. Dans her şeyden önce bu hayatta kalma sürecine eşlik eden gelişen bir sanattır. Resim ve heykel gibi sanatlara yapım aşamasında önem verilmez. Tamamlandıktan sonra değer kazanırlar. Ama dans ve müzik daha düşünce aşamasından itibaren insan için değer kazanmaya başlar. Tamamlandıktan sonra

da sürekli gelişir ve değişir. Dansı zamana göre sabitleyen, tarihi süreçler arasında taşıyan resim, heykel, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanatlardır. Bu nedenle dansın, insanlığın tarihsel hafızasına göre çok önceden beri var olduğu, birçok dans türü olduğu, zamana, ülkelere ve kültürlere bağlı olarak dansın bireysel ve toplu olarak insanlarda kök saldığı, coğrafi koşullara, ırka, inançlara bağlı olarak bir ölçüde eğitimin de katkısıyla kültürel bir miras biçiminde aktarıldığı söylenebilir.

Ménil'e göre dans, önceleri doğaçlama hareketlerle ortaya çıkmış, sonraları şiir ve müziğin katkısıyla önce içgüdüsel, sonra üzerinde çalışılmış bir jest olarak sunulmuştur. En ilkel topluluklardan, en yüksek uygarlıklara kadar bütün insanlığın sanatsal zirvesinde bulunur. Dansın diğer sanat dallarından en temel farkı, entelektüel olmaktan çok fiziksel olarak gözlemlenebilir olmasıdır; ancak, sessiz düşünceyle olan ilişkisi her zaman açıkça görülemez. Bu nedenlerden dolayı dans tarihini yazmak oldukça zordur. Bu zorluk, tarih sahnelerinde görünen uygarlıkların, oluşum dönemlerinden yok oluş süreçlerine kadar geçirdikleri farklı olayların, toplumsal düşünce biçimlerinin kesintisiz bir şekilde birbirini izlemedikleri gerçeğiyle daha da artmaktadır (1905: v).

Dünya danslarının tarihsel süreçlerinde ana aşamaların izini sürmek için iki yöntem kullanılmaktadır: İlki tüm dans türlerini karşılaştırarak kökeninden günümüze evriminin farklı aşamalarını takip etmektir. Bu yöntem Menil'in de belirttiği gibi toplumların oluşum ve yok oluş süreçlerinin izlenmesinin zorluğu nedeniyle tercih edilmemektedir. İkinci yöntem ise dansların yapılış nedenlerine ve özel durumlarına göre her birini kronolojik olarak incelemektir.

Dans tarihçileri genel olarak ikinci seçeneğin daha açık ve çalışmaya uygun olduğunu düşünmektedirler. Bu nedenle genellikle araştırmacılar dansları, Kutsal Danslar (Dinsel, Ritüel) ve Seküler (Dindışı) Danslar olmak üzere iki ana bölüme

ayırmaktadırlar. Kutsal danslar, koreografi sanatının da en eski biçimleriydi. Doğayı, yaşamı, anlatım biçimlerini taklit ederek doğdular. Yıldızların hareketi, mitolojik tanrıların jestleri, kahramanların veya yarı tanrıların eylemleri bu danslarla yeniden üretildi. Toplu ibadetin en önemli unsuru olarak antik uygarlıklardan, on altıncı yüzyıla kadar devam ettiler.

Bu konuda Menil şunları belirtir:

> Tanrı fikrinin ilkel bir ifadesi olan elementlere ve doğanın fiziksel güçlerine tapınmayı ikinci bir sistem izledi: yıldızlara tapınma veya Sabéism. İnsanın en eski ihtiyacı yemekti ve ilk ihtiyaçları geçim araçlarını pratik bir şekilde uygulanabilmesi için yıldızların gözlemini ve bilgisini gerektiren tarım yoluyla genişletmekti. Bu nedenle insan, çalışmalarına iyiliklerini çağırmak için yıldızlara taptı. Böylece, saf duygularla uzaydaki dairesel hareketleri taklit etmeye çalıştı. (...) Dini dans aslında tüm dinlerin beşiğinde yer alır. (...) İlahilerin şarkılarıyla, kutsal alanlarda titreyerek secdeye kapanan halkların hareketlerini, jestlerini ve seslerinin patlamalarını düzenlemek için dini dansın özel bir görevi vardı. Göksel tanrılara tapınmayı örgütleyen eski yasa koyucular kendilerini kalabalıkların hareketlerini düzenlemekle sınırlamak zorunda kaldılar. Bu yasaların aranması, muhtemelen yıldızların seyrinin hayranlık uyandıran düzenindedir. İnsan ırklarının tarihin ilk sayfasından itibaren dansın tüm dini törenlerde yer aldığını görebiliriz. Bununla birlikte, halkların kendi geleneklerinde birbirlerinden aldıkları birçok ödünçleme göz önüne alındığında, kusursuz bir kronolojik sırayı takip etmek oldukça zordur (1905: 4, *5*).

Dans, bu dönemlerde kutsal olana tapınmanın bir işareti, inananların bağımlılığının dışa dönük bir göstergesi, minnettarlığın ilkel bir ifadesi olmuştur. "*Dans etmenin coşkusuyla insan, bu dünya ile öteki dünya arasındaki uçurumu aşar, iblisler, ruhlar ve Tanrı âlemine köprüler kurar*" (Zehou, 2009: 6). Doğal olarak, insanları birleştirmek, düşüncelerini canlandırmak, bayramlarını, törenlerini süslemek, ibadetlerini daha gösterişli kılmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Bu eski ritüellerin bazı kalıntıları günümüzde görülse de genellikle dinlerin farklı ibadet uygulamalarının içlerinde kaldılar. Bu nedenle kutsal dansların önce antik çağdaki durumlarını, sonra Orta Çağ'dan Rönesans'ın sonuna kadar olan gelişmelerini incelemek gerekir.

Mitolojik tanrıların ve yarı tanrıların kahramanlıklarını taklit sürecinin ardından dans, dindışı (seküler) alana geçerek, günlük yaşamın bilinen sanatsal eylemlerinin bir temsilcisi oldu. Bu nedenle, hiyerarşik ihtişamı yavaş yavaş unutularak, rafine hale geldi. Avrupa'da Yunanlılar, Etrüskler ve Romalıların plastik koreografilerinin ardından bir eylem ya da duyguyu ifade eden karakter dansları ortaya çıktı. Böylelikle süreç içerisinde ritüel danslar; Antik Mısır, Yunan ve Roma uygarlıklarının "symposium"larına, oradan Avrupa krallıklarının saray danslarına ve nihayetinde bale sanatına dönüşmüştür.

Bu dönüşümün biçimsel değil anlamsal olduğu konusunda bazı saptamalar yapan Cahuzac, antik çağ Avrupa'sındaki dansların 18. yüzyıldaki Avrupa danslarına çok benzediğini şu sözlerle belirtiyor:

> (...) Şimdi bütün antik anıtlarda ilk önermemin kanıtlarını buluyorum. Örneğin, bizim hareketlerimize tamamen benzeyen dans hareketlerini, kabartmalarda, ya da resimlerde eski temsil sahnelerinde görmediğimiz hiçbir sahne yoktur. Bu tür Philostratus tablolarında aynı karakteri görüyorum. Homeros, İlyada'da Yunan kahramanlarının

> dans egzersizlerini bize ayrıntılarıyla anlatır. Akhilleus'un Kalkanı'na kazınmış danslar bunlara örnektir. Bunlar, bize dansta Mérion'un üstünlüğünü resmediyor. Tarihçiler, filozoflar, şairler, hatipler, tüm antik çağ bu sanatı veya bu egzersizleri aynı ifadelerle belirtir. Her yerde dansın ölçülü adımlardan, jestlerden, çalgıların sesine veya koro sesine göre icra edilen ahenkli tavırlardan oluştuğunu görüyorum. (...) Bir sanatta üstün olmak, yalnızca o sanatın gerektirdiği ayırt edici eğilimleri değil; ama yine de onu kesinlikle geliştirmeye hizmet eden araçlar ile ilgi derin bilgi gerektirir. Teori ve yeteneği birleştiren ender insan, Kartal'ın kanatlarıyla yüceliğe yükselir; onları karıştıran ya da ayıran sıradan insan, görüşten, güçten ve destekten yoksundur: tüm yaşamı boyunca kalabalıkla birlikte sürünür (1754a: xiii – xiv).

Dans, karmaşık, kültürel ve çok işlevli bir olgu olarak tarihsel süreçte birçok araştırmacının ilgisini çekmiştir. Antik çağlardan günümüze kadar estetik, felsefi, pedagojik ve tıbbi açılardan ele alınmış ve incelenmiştir. Aristoteles, Damon, Pisagor, Platon, Protagoras, Sokrates ve birçok antik felsefeci, yazar, düşünür çalışmalarında dans, müzik ve şiirden oluşan *Musike* sanatının sorunlarını incelemeye öncelik vermişlerdir. Bu yazarların dans sanatı üzerine yazdıkları, düşünsel yorumları, 18. yüzyıldan günümüzde birçok dans bilimi araştırmacısının da ilham kaynağı olmuştur.

Ancak yine de dans sanatının büyümesi, gelişmesi, amacı ve önemi, farklı toplumlar arasında, kendi temel karakterlerine, ideolojilerine, alışkanlıklarına, tavırlarına ve çevrelerine göre farklılık göstermiştir. Bununla birlikte, yukarıda da belirtildiği gibi eski zamanlarda çoğu toplumlarda dans, dinsel kökenli olmasına rağmen zamanla, seküler amaçlar için de kullanılmaya başlandı ve giderek daha fazla sosyal bir eğlence, estetik ya da

duyusal zevk uyandırmanın bir aracı haline geldi. Buna rağmen Afrika, Asya, Güney Amerika ve Avustralya'nın gelişmemiş yerli halklarının çoğunda ilkel bir biçimde dini ritüellerin bir parçası olmaya devam etmektedir.

21. yüzyıla gelindiğinde kültürler giderek daha homojen hale gelirken, aynı zamanda kendi benzersizliklerini yansıtmanın yollarını ararlar. Dans aracılığıyla beden, kimliğin oluşturulması ve sunulması için ideal bir "araç" ya da "kılıf" olarak karşımıza çıkar. Birçok toplumda görüldüğü gibi aşk ve savaş da dansın insanlık tarihindeki diğer itici güçleridir. Antik Yunanlılar, sanat yoluyla bedeni güzelleştirmeyi hedefliyorlardı. Romalılar dansı şiirin edebi tadı olan bir yorumu olarak kabul ettiler. İlerleyen dönemlerde Orta çağ Avrupa ülkeleri, Yunan ve Roma kültürünü benimsedi ve çok sayıda insanın izlemek için bir araya geldiği, sosyal bir eğlence, sanat ve zevk olarak giderek daha fazla geliştirerek "bale" sanatını yarattılar.

Dünya genelinde danslar; geleneksel topluluklara özgü törensel ve ritüel danslardan, halk kültürü içerisinde gelişen halk danslarına; sosyal etkileşimi temel alan grup danslarından hem Batı hem de Doğu'da sahne sanatları için geliştirilmiş teknik ve estetik açıdan çok katmanlı dans formlarına kadar geniş bir yelpazede sınıflandırılabilir

Farklı kültürlere ait dans biçimlerinin tümü, vücut pozisyonları ve ritmik hareketler yoluyla bir düşünceyi ifade etme özelliği taşısa da Batı dans sanatı ile Uzak Doğu ve Güney Asya dans sanatları arasında belirgin farklar bulunmaktadır. Batı'da dans, son iki yüzyılda sanatçıların kendilerini bireysel olarak ifade ettikleri bir sanatsal alan olarak öne çıkmıştır. Bu ifade biçimi Klasik Avrupa danslarında örneğin Fransa'nın *Pavane*, *Courante* veya *Minuet*'i; İspanya'nın *Fandango*'su, Almanya'nın *Vals* veya *Foxtrot*'u, İngiltere'nin *Country Dansı* veya Rusya'nın *Quadril*'inde görülebilir. Uzak Doğu ülkelerinde ve özellikle Hindistan'daki sanat anlayışı, evrensel ve ideal olanı yüceltmeye

dayanan, iyi tanımlanmış geleneksel kodlar, semboller ve ileri teknikler aracılığıyla bireysel ifadenin geri planda tutulması, düşüncenin yüceltilerek aktarılmasını içerir.

Genel olarak sanat tek başına ve yalnızlıktan değil, insanın doğumundan itibaren içinde geliştiği toplumsal ilişkilerle inşa edilir. Dolayısıyla, bu toplumsal ilişkiler insanın kişiliğini biçimlendirirken, aynı zamanda nesneleşerek jest, bakış ve harekete dönüşür. Bunlar, insanın varoluş biçimlerinde; çalışma ve dinlenme şekillerinde, gülme, ağlama, sevme ve âşık olma biçimlerinde, dua etme ve evrenin varlığına yaklaşma pratiklerinde, sanatın estetik açıdan benimsediği ifadelerdir.

Dans, bu nedenlerle insanoğlunun ilk sanatsal ifadesidir. Çünkü bir ifade aracı olarak insan bedenini kullanır. Edebiyat, resim ve mimari gibi diğer tüm sanatlar, yine insan bedenini bir çalgı gibi kullanan şarkı söylemek dışında, mutlaka bir araca ihtiyaç duyarlar ve zaman içerisinde var olurlar. Dans ise aynı anda hem zamanda hem de mekânda yaşar. Dansı yaratan ve onunla yaratılan şey, yani sanatçı ve ürün aynı şeydir. Dans, görülen ve hayal edilen bir dünyanın canlı olarak ortaya konması, belirlenen ritmik hareket kalıpları ile mekânın plastik duygusunu, insanın iç deneyimlerini ifade etmek için taş, madde ve söz kullanmadan çok önce insanoğlunun kendi bedeninde yarattığı şeylerdir.

Royce, "dans" olgusunun etrafına sınırlar çizmek isteyenler için iki sorun bulunduğunu belirtir: "Birincisi, dansın yalnızca bir insan etkinliği mi olduğu yoksa insan olmayanlara da atfedilip atfedilemeyeceği sorusu; ikincisi ise dansı diğer yakın ilişkili etkinliklerden ayırt etme sorunudur". Dansın çok temel bir enstrümana, insan bedenine dayanması nedeniyle her iki sorunun da beden hareketlerinin zaman ve mekân içinde örüntüler oluşturmasından kaynaklandığını söyler (1977:3). Royce, bu yaklaşımıyla birlikte başka çalışmalardan da söz ederek, dansı kısaca

"kendi içinde bir amaç olarak gerçekleştirilen desenli hareket" olarak tanımlar (1977: 8).

Royce, tanımlarını Curt Sachs'ın, dans eden iki harika kuş örneği ile açıklar:

> Kuşlar... uzun bacaklı, neredeyse leylek kadar uzun, beyaz ve gri tüylü yaratıklardı ve dans geniş, kuru bir bataklığın ortasında gerçekleşiyordu... Yüzlercesi vardı ve dansları bir quadrille tarzındaydı. Ancak ritim ve zarafet açısından şimdiye kadar yapılmış tüm quadrille'lerden üstündü. Bir ya da daha fazla sayıdaki gruplar halinde ilerleyip geri çekiliyorlar, uzun bacaklarını yukarı kaldırıp parmak uçlarında duruyorlardı. Arada bir birbirlerine zarifçe selam veriyorlar ve bazen bir bir çift, başları çiftin adımlarına uygun olarak yukarı aşağı ve yanlara doğru hareket eden bir grubu zıplayan bir zariflikle çevreliyordu. Bazen uzun boyunları yukarıya doğru kalkık, zıplayan büyük bir kütle oluşturuyorlardı. Sırtlarının geniş salınımı denizin salınımını andırıyordu. Sonra, aniden, zorunlu bir emre yanıt verir gibi birbirinden ayrılırlar; bazıları alçak, çevreleyici bir uçuşla yükselir, bazıları da küçük dedikodu grupları gibi dururdu ve birazdan çiftler ya da çift kümeleri oluştururlardı. Ardından zıplama, eğilme, ilerleme ve geri çekilme yeniden başlardı (Royce, 1977: 4; Sachs 1937: 9-10).

Özellikle Hawaii ve Tonga Bölgelerinde araştırmalar yapan Amerikalı Antropolog A.L. Kaeppler dansı şu şekilde tanımlar:

> (...) insan hareketinin görsel, kinestetik ve estetik yönlerini (genellikle) müzikal seslerin ve bazen de şiirin işitsel boyutuyla birleştiren karmaşık iletişim biçimi. Dans, sosyal ve dini bağlamlarda kültürel olarak anlaşılan sembollerden yaratılır ve ritüel, tören ve eğlence olarak bilgi ve anlam taşır. Dansın iletişim kurabilmesi için, izleyicisinin zaman

ve mekândaki insan hareketiyle ilgilenen kültürel gelenekleri anlaması gerekir (1992:196).

Dans sanatı ile ilgili ve bu sanat için özel olarak hazırlanmış çalışmalar, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği aşamalar ve farklı düşünceler sayesinde ancak 20. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır. Bu dönemde müziğin "küçük kardeşi" olmaktan çıkarak kendi sanatsal varlığını ve anlatım özgürlüğünü sürdürebilen özerk bir sanat olma niteliğini kazanmıştır. Böylece sosyal ve kültürel antropolojinin de inceleme alanına giren dans, dünyanın çeşitli bölgelerinde yapılan araştırmalar sayesinde kültürel bir olgu olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Dans, insan bedeni ile zamanı ve mekânı birlikte kullanan tek sanattır. Bu nedenle dans, bilimsel çalışma alanlarının birçoğunu kullanan çok geniş bir disiplin olarak karşımıza çıkar. Dans bir disiplin olarak tarih, antropoloji, sosyal ve kültürel antropoloji, sosyoloji, tıp, etnoloji, halk bilimi (folklor) gibi birçok bilim alanının konusu olmuş, süreç içerisinde dans hareketlerinin yazımını içeren "Koreoloji (Choreology)" bilimi ortaya çıkmıştır.

Dans etmek, bir sanat biçimi olarak doğayı gözlemlemek ve onu yorumlama ve yansıtma biçimidir. Ancak Batı tipi dans, esas olarak doğayı gerçeklikle tasvir etmeye çalışır. Afrika, Asya ve Uzak Doğu dansları ise tam tersine, doğayı kaynak olarak alır. Doğayı izlerken aynı zamanda bir arayış içindedirler. Bu arayışın nedeni gerçekliğin ötesine geçmek, mümkün olduğunca ondan kaçınmak ve hem estetik hem de etik bir amaç için en incelikli çeşitlilikteki zihinsel tutumları ortaya çıkarmaktır. Bunların doğal bir sonucu, teknik olarak da iki sistem farklıdır. Batı dans sanatı, mükemmel ritim tekniğiyle, çoğunlukla değişen bireysel kavramlara göre düzenlenen pozlar/duruşlar ve hareketlerden oluşur. Doğu dans sanatı ise fanteziler, içeriğinde önemli ölçüde sembolik jestler olan geleneksel pozlar ve hareketler kullanır. Hint danslarında olduğu gibi yüz ifadesi içsel duygunun

çeşitli tonlarını ortaya çıkarır. Danslar ve dramatik formlarda "konuşmak" için el ve parmaklarla "mudra" ve "rasa" denen ve binlerce anlam ifade eden hareketler kullanılır (Liu, 2016: 100). Kısacası, Batı'nın dans sanatı çoğunlukla duyusal ve bireyseldir. Bir nesneyi kullanması veya eylemi gerçekleştirmesi genellikle kendisi içindir. Doğu dans sanatı ise sembolik ve yaratıcıdır. Kullandığı nesneleri ve vücudu ile uyguladığı eylemleri, düşündürmek amacıyla, felsefi veya etik bir anlayışla sergiler.

Antropolog Erdman, sanatın tarihsel süreçlerinin bilinmesinin, gelişmesine olan katkısına dikkat çeker:

> Sanatçılar öncüllerinden alıntı yapabilmeli ve onlara atıfta bulunabilmeli, bilinen geleneklere katılabilmeli, onları değiştirebilmeli ya da onlara isyan edebilmeli, bir türde bilinçli olarak yenilik yapabilmeli ya da eserlerinde bir farklılık olduğunu bilerek yeni bir gelenek yaratabilmelidir. Şairler şiir okuyor, ressamlar sanat müzelerini ziyaret ediyor, dansçılar artık film ve video izleyebiliyor. Sanatçıda neyi izlemenin, düşünmenin, anlamanın önemli olduğuna dair oluşan bir farkındalık, kişinin sanatının tarihini iyi bilmesinden kaynaklanır (2005: 255).

Genel olarak bir performans sanatı geleneği, hem bir uygulamalar bütünü olarak performans sistemini hem de pratiklerin içinde yürütüldüğü toplumsal, yapısal ağı içerir. O halde bir gelenek olarak dans, öğrencileri, icracıları, müzik sanatçıları, zanaatkârları, sanatçıları, eleştirmenleri, kayıt altına alanları, izleyicileri ve hamileri tarafından bir bütün olarak "öğrenilen" ve "aktarılan" arasındaki dinamik etkileşimle yaratılır, sürdürülür, geliştirilir veya değiştirilir. Gelenekler, kurallar, sınırlar, sosyo-ekonomik gerçekler, söylemsel estetik ilkeler ve benzerleri, geleneklerin dinamik etkileşimi içinde tarih boyunca sürekli ve yeniden tartışıldığından, bir gelenek içindeki sürdürme,

çeşitlilik, geliştirme, dönüştürme ve yozlaştırma derecesi, bireysel ve toplumsal oluşumlar içerisinde tarihsel olarak da değişir.

Evrensel bir ifade aracı olarak dans, kişinin fizyolojik, motor, duygusal ve psikolojik temelleriyle derinden bağlantılıdır. Etkileyici bir jest ve hareket duyguyu kelimelerden çok daha iyi aktarabilir çünkü doğrudan konuşur ve o anın ruh halini anlamlı bir sadelikle aktarır.

Mikhail Voloshin "*O smısle tantsa / Dansın Anlamı Üzerine*" başlıklı yazısında şöyle diyor:

> "Ruhun derinliklerinden yükselen ruh hali ve duygu dalgalarını sadakatle ve ahenkle yansıtan bir insan yüzünden daha güzel ne olabilir? Tüm bedenimizin bir yüze dönüşmesi gerekir. Helen güzelliğinin sırrı budur; orada tüm beden ruhun aynasıydı. Dua ruhun bir vecdi olduğu kadar dans da bedenin kutsal bir vecdidir. Bu nedenle dans özünde tüm sanatların en yücesi ve en eskisidir. Müzikten daha yüksektir, şiirden daha yüksektir, çünkü dansta, kelimelerin aracılığının ötesinde ve enstrümanların aracılığının ötesinde, insanın kendisi bir enstrüman, bir şarkı ve bir yaratıcı haline gelir ve tüm vücudu bir sesin tınısı gibi duyulur. (...) Dans evrensel bir sanattır. Dansın yalnızca seyircisi olduğumuz sürece, dans henüz kültürel, arındırıcı önemini kazanmamıştır. Dışarıdan hayranlıkla izlenebilecek bir sanat değildir. Onun tarafından ele geçirilmeniz, onu kendiniz yaratmanız gerekir. Romalılar sadece danslara bakarlardı; Helenler ise kendileri dans ederlerdi. Bu iki kültür arasındaki fark budur: asker ve sanatçı. Birincisi baleyi yarattı, ikincisi ise arındırıcı bir ayin yarattı. Ben danstan bahsettiğimde sadece ikincisinden bahsediyorum"[1]

[1] https://stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm

Yalnızca bale ve drama / tiyatro sanatları değil, sirk gösterileri, halk dansları, halk tiyatrosu, gölge oyunu gibi geleneksel performans sanatları, zorunlu olarak himaye ve uzmanlık gerektirir. Bu sanatların sosyal ve performatif geçmişleri, ister özel olsun, isterse devlet olsun himaye edenleri ve tüm paydaş uzmanlarıyla doğrudan ilişkilidir. Bunların yaratılması, büyümesi, sağlamlaştırılması ve sürdürülmesi, himaye edilmeleriyle ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır.

Plastik ve ritmik hareketlerin birleşimi olan dans, düzen ve yaratıcılık güçleriyle de ilişkilidir. Dans sayesinde barış ve düzenin, huzurun ve yaratma arzusunun, en yüksek neşenin topluma nüfuz ettiği düşünülebilir.

İnsanlar, cinsiyetler arasındaki ilişkiler alanıyla ilgili olanlar da dâhil olmak üzere, hareketlerin esnekliğine her zaman ihtiyaç duymuştur. İlkel toplumsal sistemden kaynaklanan en eski ritüel dans biçimlerinin zaten erkek ve kadın olarak açık bir şekilde bölündüğüne dikkat edilmelidir. Bunların oluşumunda erkek ve kadın organizmaları arasındaki fiziksel ve fizyolojik farklılıklar ve bu temelde oluşan temel iş bölümü ve toplumsal işlevlerde başrol oynamıştır.

Dansın tüm tanımlarının temelinde ritmik ya da desenli hareket (örüntülü, tekrarlanan hareket) kavramı yatar. Açıkçası bu, dansı diğer birçok ritmik aktiviteden ayırmak için yeterli değildir. Örneğin bir makine başında çalışmak, koşmak, yüzmek, tenis, masa tenisi oynamak gibi tekrarlanan hareketler bunlardan birkaçıdır. Ancak bir şekilde bu tekrarlanan hareket temelli olguları dışarıda bırakacak kadar dar tanımlara karşı dikkatli olunması gerekir. Bu tanımlar içerisinde çoğu yazarın paylaştığı bir başka kavram daha yer alır. Buna göre dans, "faydayı aşan bir amaç için yapılan ritmik harekettir". Bu kavramın eklenmesi, yalnızca desenli hareket fikrini göz önünde bulundurarak dahil edilmesi gereken pek çok faaliyeti ve meşru bir şekilde dans olabilecek bazı aktiviteleri de dışarıda bırakabilir. Bununla birlikte,

genel olarak bu desenli hareket biçimi dans tanımlarına dahil edilebilecek ayırt edici özellikler arasında en olumlu ya da kapsayıcı olanıdır (Joyse, 1977: *5*).

Dolayısıyla "dans" kelimesinin arkasında öncelikli olarak fizyolojik, psikolojik ve sanatsal farklı nitelikte anlamlar bulunabilir. Dans, aynı zamanda olasılıkların keşfidir. Potansiyel olarak kasların ve bağların her türlü gerilimine, olası denge noktalarının keşfine ve çeşitli hareket kombinasyonlarına olanak tanır. Uzay ve zamanda insan bedeninin içsel olarak organize edilmiş hareketleri olarak dans, fizyolojik bir bütündür. Dans, kişinin bireysel özelliklerini ve davranış kalıplarını, yapısını, bireylerarası iletişimin doğasını, yani kendisine ve başkalarına karşı tutumunu, sorumluluğunu, dünyadaki yerini bir deneyim olarak kazanmasını sağlar.

Ve son olarak dansta yaratılan sanatsal ve estetik formların, çeşitli ruhsal gerçekleri yansıtan belirli özellikleri vardır. Doğaçlama dansta bu özellikler hemen ortaya çıkar ve kaybolur. Ancak yapılandırılmış dans formlarında bunlar değişmeden tekrar tekrar üretilebilir. Burada dans, aktarılan bir metin görevi görür. Dans, yalnızca duygusal arınma ve dönüşüm aracı olarak değil, yukarıda belirtildiği gibi aynı zamanda kendini tanımanın bir aracı olarak da düşünülebilir. Böylelikle dans, kendini etkili bir biçimde ifade etmenin ve sosyal iletişim sürecini sağlıklı bir şekilde inşa etmenin bir yolu olur. Bu da dansın psikokültürel bir fenomen olarak muazzam önemini açıklar.

2. DANS TARİHİ ÜZERİNE

Tarih bilimi kimi bilim insanlarına göre yazının icadı ile başlamasına rağmen Herodot'tan bu yana yapılan tarih tanımları birçok değişikliğe uğramıştır. Tarih yöntembilimi konusunda çalışan Carr "tarih"i, "*tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog*" olarak tanımlar (2002: 35).

Akademik bir disiplin olarak "tarih", insan topluluklarının geçmişine değer verilmesi gereken bir kültürel miras olarak görülür ve genellikle özünde bulunan zamansal değerler temelinde meşrulaştırılır. Bununla birlikte tarih, geçmiş ile bugün ve gelecek arasında bağlantı kurarken, bu bağlamda yapılan incelemeler, olayların "nerede" ve "ne zaman" gerçekleştiği sorularına yanıt bulmayı amaçlar.

Tarih bilimi içerisinde bulunan birtakım özel kavramlar ve metodoloji, tarihin kronolojik yapısını ve "doğruluğunu" vurgulamak için kullanılır. Zaman içerisindeki tematik gelişmelerin incelenmesi belirli zaman aralıkları temelinde süreklilik gösterir. Bu süreçte tarihçinin rolü oldukça önemlidir. Tarih yazarı belgelemenin yanı sıra "yorumcu" olarak da belirli katkılar yapabilir. Bu nedenle tarihçi, önemli olanı önemsizden, merkezi olanı çevresel olandan ayırma sorumluluğuna sahip bir seçicidir. Bununla birlikte, tarihçinin olayları sıralamadaki seçimleri, her zaman araştırmacının göreli bakış açısının bir yansımasıdır.

Tarihçi tarafından kullanılan çalışma yöntemleri, çoğu zaman parçalı ve eksik olan kaynaklara, geçmişin kalıntılarına veya izlerine dayanmaktadır. Bunlar eleştirel olarak değerlendirilir, mantıksal ilişkiler ve yapılar içinde bir araya getirilir ve daha sonra en yaygın biçimi "tarih yazımı" diye adlandırılan tarihsel iletişimin temeli olarak kullanılır. Tarih yazımı hem geçmişi yeniden yaratmakla ilgilenir hem de betimlemeye, anlatıyı

birbirine bağlamaya ve analitik teknikler aracılığıyla geçmişi yorumlamaya dayanır.

Tarih alanı ve bu alan içerisinde tarihçinin rolü ile ilgili bu kısa tanımlama tarihin kesin bir bilim olmaktan uzak olduğu gerçeğini de yansıtır. Gerçekten de tarihin pozitif bilimlerle ilgili olduğu fikrine "yeni" tarihçiler şiddetle karşı çıkmaktadırlar. Tarihin sosyal bilimler içerisinde yer alması, onun yalnızca teknik becerilerle sınırlı olmadığını, aynı zamanda analitik düşünme, sentezleme ve eleştirel değerlendirme gibi zihinsel süreçleri de içerdiğini gösterir. Bu da tarihin her zaman yeniden yorumlanabileceği anlamına gelir

Tarihin doğasında var olan bu tartışmalı yapı, tarih disiplinine hem istikrarsızlık hem de yaratıcılık potansiyeli kazandırır.

Tarih temalarının periyodik olarak bir değişim halinde olduğu görülür. Son yıllarda temaların kapsamını ve gerekçesini belirlemek, yeni yöntemler ve uygun yaklaşımlar geliştirmek ve bu süreçlerde tarihçinin rolünü sorgulamak için devam eden bir tartışma söz konusudur. Bu açıklığın sonuçlarından biri, tarihsel incelemelerin heyecan verici ve zorlu alanlara girmeyi gerektirebileceğidir. Benzer şekilde; "Tarihsel iletişim, biçimi ne olursa olsun, bilgi birikimine öznel katkı sunma olasılığıyla yaratıcı çalışmaları teşvik edebilir" (Layson, 1994: 4).

Modern tarih çeşitli disiplinlerde ayrıntılı çalışma gerektirir. Kurt, tarih yazımındaki çeşitliliğe değinerek şunları belirtir:

> İkinci Dünya Savaşı sonrasında, yerleşik tarih yazımı biçimlerine alternatifler sunan, halk tarihi (History from below, peoples history), sözlü tarih, mikro tarih, toplumsal tarih, feminist tarih, tarihsel sosyoloji gibi yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Yaygın olarak eleştirilen tarih yazımı geleneğinde, devlet yapıları merkeze alınmakta, resmi arşiv malzemelerine öncelik verilmekte, tarih, profesyonel ve nesnel bir bilim olarak kabul edilmektedir. Bu yeni

> yaklaşımlarla birlikte, istatistikler, görsel malzemeler ve sözlü tarih görüşmeleri de tarihsel analizlerde kullanılan temel kaynaklar haline gelmiştir. Tarih disiplininin nesnel bir sosyal bilim olma niteliği sorgulanmış, araştırmacının kimliği devreye girmiş, toplumsal bağlamın belirleyiciliği ortaya konmuştur. Yeni tarihçilik yaklaşımları, hem yöntemsel bir kırılmayı temsil etmiş hem de "tarihin öznesi kimdir" sorgulamasını gerçekleştirmiştir (2015: 1).

Yukarıdaki tarih tanımlamaları, "Dans Tarihi" disiplini için de söylenebilir. Ancak genel tarih ile arasındaki en önemli fark dans tarihi disiplininde geçmiş ile ilgili endişelerin yerine insanın doğası ve "şimdiki" dansın ön planda olmasıdır. Bir bilgi birikimi olarak dans tarihi ve bilimsel faaliyet olarak dans tarihi çalışması da bazı açılardan disiplinler arası çalışmayı gerektirir. Dans tarihi araştırmaları, genel olarak tarihle pek çok özelliği paylaşır, ancak en önemli merkezi metodolojisi, dans araştırmalarına dayanır. Dans tarihinin, dans araştırmalarına en önemli katkısı, birçok amaca hizmet eden ve zamanla çoğalan, gelişen ve başka türlü değişen, çok sayıda tür geliştiren, oldukça karmaşık bir insan etkinliğini ortaya koymasıdır.

Birçok tarih araştırmacısı "Dans Tarihi"ni "öksüz çocuk" olarak nitelese de özellikle 21. yüzyılda hem dünyada hem de Türkiye'de sosyoloji, sosyal tarih, sanat tarihi, sosyal-kültürel antropoloji, eğitim bilimleri, halkbilimi, müzikoloji ve terapötik tıp gibi birçok bilim alanının konferans, kongre ve dergilerinde "dans"a yer verilerek ilgi gösterilmiştir. Ancak dans tarihi yine de bu disiplinlerin hiçbiri ile eşit bir akademik zeminde yer almamıştır.

Bu noktada Jarvinen, dans tarihi araştırmalarında iki noktaya dikkat çeker ve "hegemonik" ve "kanonik" dans tarihi olarak tanımladığı terimler arasında bir ayrım yapar. "Hegemonik" teriminin, Michel Foucault'nun "tarih yazımının geçmişin

kolektif olarak nasıl hatırlandığı üzerinde güç kullanımı olduğu" görüşünden türediğini belirterek şu görüşü ileri sürer:

> Hegemonik dans tarihi, söylemin alternatif biçimlerini aktif olarak bastıran veya susturan geçmişi anlatmanın baskın biçimidir. Buna karşılık "kanonik"dans tarihi, özellikle belirli kişilerin ve sanat eserlerinin günümüzün estetik tercihleriyle ilgili olarak sürekli yeniden değerlendirilmesi ve yeniden yorumlanması sürecine atıfta bulunur (Jarvinen, 2010: 78).

Dans, tüm sanatlar içerisinde en geçici olanıdır ve insanlık tarihinin en önemli bileşenlerinden birisidir. Dans sayesinde insanların tarih boyunca neler yaptığı, nasıl yaşadıkları anlaşılabilir ve buradan öğrenilen her şey bir bilgi dizisi geliştirilmesine yardımcı olur. Böylelikle yeniden inşa edilemeyecek bir şey hakkında bile çok şey öğrenilebilir. Yazıya, görsele dökülmeyen veya görülemeyen, yeniden göz önüne getirilmesi mümkün olmayan, bir daha asla görülemeyecek olan sonsuz sayıda dans vardır. Ancak bu noktada insan topluluklarının gelenekleri incelenerek bilinmeyene dair hipotezler geliştirilebilir ve dansların neredeyse kaybolacak olan çevresel olguları ve tarihsel bağlamı yeniden ortaya çıkartılabilir.

Bir dansın doğuşundan itibaren tam bir resmini sunabilmek, ilgili değiştirici unsurlarını ve bileşenlerini ortaya koyabilmek için aynı zamanda bir tarihçi, dilbilimci, halkbilimci, müzikbilimci, edebiyat uzmanı, sanat tarihçisi, teolog, göstergebilimci, dans etnoloğu ve antropoloğu gibi birçok disiplini bilen biri olmak gerekir. Bunun yerine dans tarihçileri, her bir disiplin ile ilgili bilgi verebilecek, daha derin araştırma yolları önerebilecek ve kültürel gelişmelerin birbirleriyle olan ilişkisini gösterebilecek bakış açılarını sunan uzmanlarla, ortak bir akademik takım çalışması yapmalıdır.

Kuhn'un da belirttiği gibi belki de bir "paradigma" değişikliği olarak oluşan birtakım dans fenomenlerini belirlemek suretiyle dansın tarihini inşa etmek mümkündür. Kuhn, artık bir klasik haline gelmiş olan çalışmasında kullandığı bu terimle, bilim tarihinin kesintisiz bir çizgi boyunca artarak değil, aksine sıçramalarla, gerçekliği anlama eyleminde bireysel bilinç tarafından deneyimlenen boşluklara eşdeğer kesintilerle geliştiği gerçeğine işaret etmek istemiştir:

> Bilim felsefecileri, belirli bir veri topluluğuna her zaman birden fazla teorik yapının yerleştirilebileceğini defalarca ifade etmişlerdir. Bilim tarihi, özellikle yeni bir paradigmanın ilk gelişim aşamalarında, bu tür alternatifler icat etmenin çok da zor olmadığını göstermektedir. Ancak alternatiflerin icadı, bilim insanlarının, bilimlerinin gelişiminin paradigma öncesi aşaması ve sonraki evrimi sırasında çok özel durumlar dışında nadiren üstlendikleri şeydir. Bir paradigmanın sağladığı araçlar, tanımladığı sorunları çözmeye muktedir olduğunu kanıtlamaya devam ettiği sürece, bilim en hızlı şekilde ilerler ve bu araçların güvenle kullanılması yoluyla en derine nüfuz eder. Bunun nedeni açıktır. Üretimde olduğu gibi bilimde de yeniden yapılanma, bunu gerektiren durumlar için ayrılması gereken bir savurganlıktır. Krizlerin önemi, yeniden yapılanma için bir fırsatın doğduğunu göstermeleridir (1996: 76).

Bunu bale tarihinden örneklemek gerekirse bu paradigmaların belirlenmesinde ilk balelerin Fransa sarayında oluşması, Romantik Bale'nin ortaya çıkışı ve bir fenomen olarak Sergey Diyagilev'in Ballettes Russes'unun 20. yüzyılın başında yarattığı ve günümüze kadar da gelen etki ile Avrupa'da, sanatsal dansın sadece estetik değil fenomenolojik temellerini de sorgulayan

"serbest" ya da "yeni" (modern) dansın gelişimine tanık olunması gösterilebilir.

Dans tarihi alanındaki belgeleri ilk gün ışığına çıkaranların birçoğu sanat tarihçileri ve müzikologlardır. Çalışma alanları ile ilgili yaptıkları araştırmalarda 16. ve 20. yüzyıl arasında ve özellikle Rönesans ve Barok Dönem'e ait birçok belge ve dans ile ilgili kaynaklar bu araştırmacılar tarafından ortaya çıkarılmıştır. Arkeolojik buluntuların yanı sıra özellikle İtalya, Fransa, İngiltere ve Rusya'daki kütüphanelerde ve arşivlerde bulunan o dönemlerdeki şenlik, festival, gösteri ve tiyatro temsillerinin sanatçılarına yapılan ödeme belgeleri, afiş, davetiye, libretto, nota ve diğer belgeler dans tarihi alanına önemli katkılar sağlamaktadır. Bu araştırmacılardan bazıları şunlardır: Jacques M. Bonnet (1644-1724), Louis de Cahuzac (1706-1759), Jean-Georges Noverre (1727-1810), Carlo Blasis (1797-1878), Gaston Vuillier (1845-915), Stewart Duckworth Headlam (1847-1924), Félicien Menu de Ménil (1860-1930), Sir Reginald St. Johnston (1881-1950), Curt Sachs (1881-1959), Henri de Soria (1860-1914), Alfred Edward Moffat (1863-1950), Cyril W. Beaumont (1891-1976), Frank Kidson (1855-1926), Albert F. Zorn (1886-1928), Marie Louise Fuller "Loie Fuller" (1862-1928), Ruth St. Denis (1879-1968), Rudolf von Laban (1879-1958), Irmgard Bartenieff (1900-1981), Joan Benesh (1920-2014), Rudolph Benesh (1916-1975), Marie Wiegmann (1886-1973), Vera M. Krasovskaya (1915-1999), Sergey N. Hudekov (1837-1928).

Türkiye'de de Cumhuriyet'in ilk yıllarında dans tarihi alanında yazılan ilk yazılar halkbilimi ve müzik alanı ile ilgilenen Rıza Tevfik Bölükbaşı, A. Adnan Saygun ve Sadi Yaver Ataman gibi araştırmacılar tarafından kaleme alınmıştır. Daha sonraki yıllarda yapılan en önemli çalışmalar olarak bilim ve kültür araştırmacısı Prof. Dr. Metin And, halkbilim araştırmacısı Prof. Dr. Sedat Veis Örnek ve Prof. Dr. Ali Rıza Balaman'ın çalışmaları çok değerlidir.

20. yüzyılın başlarına kadar bir bilim olarak "dans tarihi" araştırması sistematiğinden söz etmek mümkün değildir. Bu süreç içerisinde dans tarihi ile ilgilenen birçok araştırmacının uzmanlık alanları müzikoloji, etnoloji, antropoloji, sosyoloji, dans sanatı veya halk kültürü araştırmasıdır. 20. yüzyılın başlarında dans tarihi ile ilk ilgilenen dans uzmanları ise modern dansın yaratıcıları olan Ruth St. Denis, Ted Shawn, Isodora Duncan ve Martha Graham gibi sanatçılar olmuştur. Afrika ve Güney Amerika'nın yaşayan primitif danslarını kendilerine has yorumlarıyla sahneye taşıyarak izleyicilerin bu danslara olan ilgisini çekmeyi başarmışlardır.

Sistematik dans tarihi araştırmacılarının en önemlilerinden birisi Alman müzikolog ve organolog Curt Sachs'tır. Sachs, dans tarihi incelemesine tamamen fizyolojik faktörlerden, hareketlerin kendisinden başlayarak dans tarihçisinin, dansın başlangıcıyla ilgili boş veya apaçık teorileri tartışmak zorunda olmadığı için şanslı bir konumda olduğunu, yerleşik gerçekler temelinde doğuştan gelen özellikleri, sonradan edinilmiş özelliklerden ayırt edebileceğini belirtir (1937: 9).

2.1. Dans Tarihi Araştırmalarında Yaklaşımlar:

Dans tarihi araştırmaları genel tarih araştırmalarıyla bazı paralel yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmaktadır. Burada geleneksel yaklaşım ve yeni yaklaşım olarak iki türlü yaklaşımdan söz etmek mümkündür. Marwick, geleneksel yaklaşımın Alman tarihçi Leopold von Ranke ile Avrupa'da ortaya çıktığını ve 19. yüzyılın ikinci yarısında Ranke'nin Batı dünyasında tarihin özerk bir akademik disiplin olarak kurulmasına öncülük ettiğini belirtmektedir

Ranke ekolü ile tarih incelemelerinde birincil kaynaklar, hikâyeci tarih ve özellikle uluslararası politika özel bir anlam kazandı. Kaynağına, "aslına" sadık bir tarih yazımı üzerine

geliştirdiği düşünceleriyle, kendisinden sonraki tarih yazımının niteliğine önemli katkılarda bulundu. Marwick' göre:

> (...) Sonuç olarak üniversitelerde de olsa tarih öğretiminde genel bir gelişme ve yenileşme ekolü 1896'dan önce kurulmamıştı. Daha sonra, Alman örneği İngiltere'ye de yayıldı ve ABD'ye geçti. İlerleme yavaş olsa da 19. yüzyılın ikinci yarısında oluşmaya başlamıştı. Batı dünyasında özerk bir akademik disiplin olarak bugün ilişkilendirilen gereçlerin çoğuyla birlikte bu yüksek statü ile çalışma alanı buldu. 1859 yılında ilk profesyonel tarih dergisi Historische Zeitschrift basılmaya başladı. Derginin kurucuları, her şeyden önce 'bilimsel' bir dergi olacağını açıkladılar. Derginin ilk görevi, gerçek olanı temsil etmek, buradan yola çıkarak tarihsel araştırma yöntemi ve sapmalarını belirtmektir (2001: 65).

Geleneksel tarih araştırmalarına yönelik ilk karşı tepkiler, 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan geniş tabanlı postmodern hareketten ve özellikle Fransız filozof, tarihçi Michel Foucault'nun çalışmasından kaynaklanmaktadır. Foucault, geleneksel tarihin statükosuna yönelik karşı yazılarında, onun doğasındaki çatlakları açığa çıkarmaya çalışır. Siyasi olaylarla ilgilenmeyi anlamsız olarak görür. Ancak daha da temelinde tarihçilerin derin, köklü ve uzun ömürlü yapı kavramlarını örtülü biçimde teşvik etme yöntemlerine işaret eder:

> Uzun yıllardır tarihçiler dikkatlerini uzun dönemlere çevirmeyi tercih ediyor. Sanki siyasi olayların kaymalarının ve değişimlerinin altında istikrarlı, neredeyse yok edilemez bir denge ve kontrol sistemini, geri dönüşü olmayan süreçleri, sürekli yeniden düzenlemeleri, güç toplayan ve yüzyıllar süren sürekliliğin ardından aniden tersine dönen altta yatan eğilimleri, birikimin ve yavaş özümsemenin

hareketlerini, geleneksel tarihin kalın olay katmanlarıyla kapladığı büyük sessiz, hareketsiz temelleri ortaya çıkarmaya çalışıyorlarmış gibi. Tarihçilerin bu analiz çalışmasını gerçekleştirmelerini sağlayan araçlar, kısmen geçmişten miras kalmıştır, kısmen de kendi yapımlarıdır. Şöyle ki: ekonomik büyüme modelleri, piyasa hareketlerinin nicel analizleri, demografik genişleme ve daralma hesapları, iklim ve uzun vadeli değişikliklerinin incelenmesi, sosyolojik durumların tespiti, teknolojik gelişmelerin ve bunların yayılması ve sürekliliğinin tanımlanması. Bu araçlar, tarihsel alan çalışanlarının çeşitli tortul tabakaları ayırt etmelerini sağlamış, uzun süredir araştırma konusu olan doğrusal ardışıklıklar, yerini derinlemesine keşiflere bırakmıştır. Yüzeydeki siyasi hareketlilikten alttaki 'maddi uygarlığın' yavaş hareketlerine kadar her zamankinden daha fazla analiz düzeyi oluşturulmuştur. Böylelikle her birinin kendine özgü süreksizlikleri ve kalıpları vardır ve en derin seviyelere inildikçe ritimler genişler. Hükümetlerin, savaşların ve kıtlıkların hızla değişen tarihinin altında, görünüşte değişmeyen başka tarihler ortaya çıkıyor. Sözgelimi deniz yollarının tarihi, mısırın veya altın madenciliğinin tarihi, kuraklık ve sulamanın tarihi, mahsul rotasyonunun tarihi, insan türünün açlık ve bolluk arasında kurduğu dengenin tarihi gibi. Geleneksel analizin eski soruları ise şunlardır: Birbirinden farklı olaylar arasında nasıl bir bağlantı kurulmalıdır? Aralarında nedensel bir ardışıklık nasıl kurulabilir? Hangi sürekliliğe veya genel öneme sahiptirler? Bir bütünü tanımlamak mümkün müdür veya bağlantıları yeniden kurmakla yetinmek mi gerekir? Bu sorular şimdi başka tür sorularla değiştiriliyor: hangi katmanlar diğerlerinden izole edilmelidir? Ne tür diziler kurulmalı? Her biri için hangi dönemlendirme kriterleri benimsenmelidir? Aralarında

> hiyerarşi, tahakküm, tabakalaşma, tek anlamlı saptama, döngüsel nedensellik gibi hangi ilişkiler sistemi kurulabilir? Hangi diziler kurulabilir? Ve hangi büyük ölçekli kronolojik tabloda farklı olaylar dizisi belirlenebilir? (2002: 4)

Yeni tarih araştırmaları yaklaşımında postmodern kuramların uygulanmasından kaynaklanan eleştiriye ek olarak, geleneksel tarih araştırmaları, Marksist yaklaşımlarla tedirgin bir ilişki içinde olmasına rağmen son yıllarda feminist kuramlara da uyum sağlamaya çalışmıştır.

Bununla birlikte, 20. yüzyılın başlarında ve sonrasında, bir çalışma alanı olarak tarih araştırmaları, temel dayanakları açısından hala tartışma konusuydu. Layson bunu "tarihin en uygun odağına dair tartışmalar; siyasi durumlar ya da ekonomik, sosyal ve diğer faktörlerle ilgili daha geniş ilgi alanları, tarihçinin nesnelliği, ulaşılması gereken bir ideal ya da öznel katılımın açık biçimde kabulü gibi kavramlar ve kullanılacak yöntemler, farklı düşünce okullarının etkisi altında şekillenmiştir. Bu yöntemler, 'bilimsel' tarih anlayışını desteklemekten psikoloji ve istatistik gibi yeni disiplinlerin tekniklerini benimsemeye kadar uzanan geniş bir yelpazede ortaya çıkmıştır" biçiminde açıklamaktadır (1994: 11).

Tarih araştırmalarında hem geleneksel hem de yeni yaklaşımlar, zaman kavramının önemini ve geçmişe olan genel ilgiyi kabul etmektedirler. Ancak bunun algılanma biçimi ve doğurduğu sonuçlar çok farklıdır. Gelenekçiler için zaman, birbiriyle başka bir bağı olmayan olaylar arasındaki bağlantıyı sağlayan kesintisiz, doğrusal bir fenomen olarak görülür. Bunun aksine, yeni yaklaşımlar ve diğer tarihsel düşünce okulları, zamanı kesintiler ve kaymalarla birlikte bir dizi dalgalanma olarak görür. Bu nedenle, geleneksel tarih araştırmaları açıklamalarda süreklilik arar ya da ona yönelerek nedensel, zamana dayalı açıklamalar

sunarken; yeni tarih araştırmaları yaklaşımı, ayrışımları vurgular ve zamansal belirsizlikleri hoşgörü ile karşılayabilir.

Mevcut durum ve tartışmalar, dans tarihi ve araştırmacıları açısından sadece yeni düşünceyi takip etme ihtiyacı olduğu için değil, aynı zamanda önemli bir çalışma konusu olan bu alanın gelişiminde kritik bir aşamaya ulaşıldığı için çok değerlidir. Amerika Birleşik Devletleri'nde (ABD) 20. yüzyılın ilk çeyreğinde akademik bir disiplin olarak temelleri atıldığından bu yana, dans tarihi oluşturma çalışmaları belgeleme ihtiyacıyla beslendi. Bu konuda araştırmacılar çok yol kat etmişlerdir. Dans tarihi çalışmaları açısından 21. yüzyıl yeni bir çağın başlangıcıdır. Dans tarihi araştırmaları uzun süredir yerleşik olan genel tarih disiplininden farklı olarak, radikal düşünce tarzlarına anında yanıt verebilir, bunlara uyum sağlayabilir ve hatta benimseyebilir durumdadır.

Örneğin bale tarihini, başarılı ilerlemeler ve açıkça tanımlanabilen yenilikler, sürekli büyüyen ve tanımlanabilen kademeli bir gelişme olarak görmek yerine; bu dans türünü, radikal bir yaklaşımla, zaman içindeki gelişigüzel varlığı nedeni ile de inceleyebilmek mümkün olmaktadır. Bale tarihine getirilen bu yeni bakış açısı, birleşik ve bütüncül bir süreç sunma amacıyla, bale tipolojisine uymayan örnekleri dışlamadan, tarihsel süreklilikten sapmaları göz ardı etmeden, türün tüm gelişimini ortaya koymayı hedefler. Bu yaklaşım, dikkati yalnızca başarılara değil, aynı zamanda çelişkilere, çıkmazlara ve başarısızlıklara da yönlendirebilir. Bu konuda örneğin Cyril W. Beaumont (1891-1976), Sergey N. Hudekov (1837-1928) ve Vera M. Krasovskaya (1915-1999)'nın çalışmaları bale tarihi açısından oldukça önemlidir.

Gelenekçiler türe göre kategorilendirmeyi, dansların gelişimini açıklamak için gerekli bir süreç olarak görürler. Yenilikçi yaklaşımda ise kategorize etmek, içermek kadar dışlamak da demektir. Bu nedenle yenilikçiler, kategorize etmeye son derece ihtiyatla yaklaşırlar. Ayrıca bu kategorizasyon, herhangi bir

gruplamanın inşasını da sorgulatır. Çünkü gruplama yapmak yapısı gereği hiyerarşik anlam taşır.

Hem geleneksel hem de yeni tarih kavramları, içeriğin önemini kabul eder. Ancak yine de bunun kabul edilme biçimi farklılık gösterir. Geleneksel tarihte içerik, genellikle birçok kabuğu veya katmanıyla bir soğana benzetilir. Tarihçi merkezden başlar ve giderek genişleyen katmanlar veya içerikler aracılığıyla kademeli olarak dışa doğru çalışır. Böylece çalışmanın odak noktası olan olay veya etkinlik, sistematik olarak diğer ilgili olaylar kurgusuna yerleştirilir. Bu içerik özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından önce yazılan tarihte, sosyal ve psikolojik olmaktan çok politik ve ekonomik yönelimlidir.

Buna karşılık yeni tarih ayrı, geçirimsiz bağlamlara ilişkin her türlü düşünceden kaçınacak ve kesinlikle herhangi bir hiyerarşik kavrama güvenmeyecektir. Öncelikleri ayırmak ve vurgulamak yerine, tüm içeriği dinamik bir varlık olarak açıklamaya yönelecektir. Kuşkusuz geleneksel genel tarih metinlerinde dansın olmaması, belli içeriklere değer verilmesi ya da dansın öne çıkabileceği sanatsal ve sosyal hususlar gibi konuların dışarıda bırakılmasına yönelik önyargıların doğrudan bir sonucudur. Ancak, aynı nedenle, dans tarihçileri de benzer şekilde belirli içeriklere öncelik vererek diğerlerini görmezden gelebilmektedir. Bu nedenle, örneğin belirli bir dans türü ile ilgili ekonomik veya politik faktörlerin kabul edildiği bir dans tarihi kitabı bulmak neredeyse imkânsızdır.

Ancak yeni tarih yaklaşımı savunucuları, geleneksel tarihin temel kavramlarının birçoğunu eleştirmenin yanı sıra, tarihçilerin izlediği köklü metodolojileri de eleştirirler. Eleştirilerin en uç noktasında, kaynaklarla uğraşmanın geleneksel tarzlarına odaklanırlar. Kaynak seçimini, yeniden düzenlemeyi ve yeniden sıralamayı gerektiren birtakım prosedürlerin, benzerlik ve süreklilik arayışı sırasında yanlış okumaya yol açabileceğini iddia ederler. Yeni tarihçiler, kaynakların temsil edilenler,

örneklendirilenler ya da yeniden sunumlar olduğunu, bunların bir olayın güncel ve yaratıcı bir okumasının, hatta inşasının gücünü taşıdığını iddia ederler. Bu nedenle, aynı olaylar, her biri hizmet ettiği belirli amaçlar için geçerliliği olan çeşitli, hatta çelişkili modlarda yorumlanabilir. Tarihin geleneksel olarak yazılma biçimi de benzer şekilde eleştirilmektedir. Örneğin, bir anlatı olarak tarih kavramı, gereklilikten dolayı hem bir yapı hem de bir anlam yarattığı için sorgulanabilir.

Geleneksel tarih araştırmalarının rolüne ve doğasına yönelik bu tür eleştiriler, son yıllarda çeşitli gerekçelerle çürütülmüştür. Ana argümanlardan birisi, mevcut araştırma ve yazıların bazı yeni yaklaşımların kendi savunduğu yönde ilerlemekte olduğu, radikal sorgulamanın ideolojik düzeyde kaldığı ve henüz alternatif çalışma modelleri ya da sonuçlar üretmediği yönündedir. Bütün bu tartışmalar, daha önce de belirtildiği gibi, dans tarihi araştırmalarının gelişiminde yeni bir döneme yaklaşıldığı bir süreçte gerçekleşmektedir. Bu nedenle, yeni bir dans tarihi disiplini anlayışına bakmak ve eylem için bazı yeni alanlar ve stratejiler önermenin uygun olduğu görülmektedir.

Dans tarihi araştırmalarında önemli bir yaklaşım da yukarıda da belirtildiği gibi Curt Sachs tarafından ortaya konmuştur. Sachs, dünya halklarının danslarının oldukça karmaşık bir sınıflandırmasını yapar ve onları hareket yapılarına göre “uyumsuz” ve “uyumlu” danslar olarak iki büyük gruba ayırır. İlk grup, vücut hareketleri üzerindeki kontrolün tamamen veya kısmen kaybolduğu, kendinden geçme (inisiye, trans) halinde yapılan sarsıcı dansları içerir. Bilinçsizce, bir paroksizm (bilinç yitirme) durumunda gerçekleştirilirler. Sachs, bu dansların en ucu Asya'da Sibirya’nın en kuzeyinde Chukchi Yarımadası'nın kuzeydoğu kısmı olan ve tabanı Seylan'dan Malay Takımadaları üzerinden Doğu Mikronezya'ya uzanan bir üçgen içinde yaygın olduğunu düşünür (1937: 20). Trans halinde yapılan bu danslar Şamanlar ve bazı gizli toplulukların üyeleri tarafından icra

edilir. Sachs'ın verdiği bazı örnekler bu konumu doğrular niteliktedir. Bununla birlikte, "uyumsuz" dansların dağıldığı alanının yukarıda belirtilen üçgen coğrafya ile sınırlandırılmış olması Koroleva'ya göre doğru bir yaklaşım olarak görünmüyor (1977: 14). Çünkü Sachs, eski Yunanlılar ile Orta Çağ'daki Orta ve Batı Avrupa'nın bazı halklarının yanı sıra Doğu ve Batı Afrika kabileleri ile Amerikan Kızılderilileri arasında bu tür dansların varlığına ve bireysel türlerine ilişkin birtakım verilerden söz etmektedir.

Sachs'a göre, ikinci grubun dansları "uyumlu" bir kas enerjisi yükü taşır. Neşeli, hareketli danslardır. Hem icracı sanatçılara hem de izleyenlere büyük zevk verirler. İcracı ve izleyiciler için zevk almanın ana yolu, insan enerjisinin etkili bir tezahürü olan her hareketin net bir ritmik uygulamasıdır (1937: 24-25).

Koroleva, Sachs açısından dansların "uyumsuz" ve "uyumlu" olarak sınıflandırılmasının rasyonel bir başlangıcı olduğunu belirtir (1977: 15). Ancak bu dans türleri tüm halklar arasında az ya da çok yaygın olmasına rağmen, insanların sosyal, ekonomik ve kültürel gelişimine bağlı olarak dansların dağılım oranı değişir. Bununla birlikte, Sachs'ın sınıflandırması, halkların veya kabilelerin ekonomik veya kültürel düzeyini dikkate almamaktadır. Bu sınıflandırmada ilkel avcıların, çobanların, çiftçilerin ve çeşitli feodal toplumların, halkların danslarını eşit seviyede değerlendirmektedir.

İsviçreli psikiyatrist ve psikolog Carl G. Jung'un teorisine dayanan Sachs, dansları "resimsel, taklitsel" ve "resimsel olmayan, özsel" teorisine göre değerlendirir. Buna göre resimsel olmayan danslar duygusal ve içe dönüktür. Resimsel, taklitsel danslar ise duyusal algılara dayanır ve dışa dönüktür.

Sachs'a göre, dansın belirli özellikleri ile bireyin sinir sistemine bağlı hareketleri, insanların temel farklılıklarına dayanır ve bu yaklaşım, dansın gelişimine dair bir teori ve tarih oluşturur:

> Ataerkillik altında insanların dışa dönük karakterlerle ve anaerkillik altında ise içe dönük kişiler tarafından ayırt edildiği varsayılan yerleşik konuma dayanarak dansın gelişim tarihini şu şekilde görür: Dansın doğuşu o uzak zamana kadar uzanır. İnsan doğasının ikili özü oluştu. Ataerkillik, güç, tutarsızlık, göçebe bir yaşam tarzına eğilim, sığır yetiştiriciliği, Güneş kültü getirdi. Anaerkillik, hassasiyet, sabır, atalar kültü ve ay verdi (1937: 59).

Sachs'ın pastoral ve tarımsal kabilelerle ilgili bazı doğru gözlemleri, C. Jung'un şüpheli psikanalitik yargıları ve F. Gröbner'in mistik-biyolojik önermeleri, S.A. Tokarev'in ilkel akrabalık, aile ve evlilik sistemleri ile ilgili çalışmaları, L. Frobenius'un kadın ve erkek yeraltı dünyasına ait "chthonic" kültürler hakkındaki hezeyanı ile yine Sachs tarafından öne sürülen bir dizi temel ve tamamen öznel önerme, bu modern burjuva bilim adamlarının çalışmalarında daha da geliştirilmiştir. Her şeyden önce bu gözlemler, dansın karakteristik özelliklerinin yalnızca dansçının ruhu, fizyolojik ve psikolojik durumu için sosyal belirlemelerin yerine konması yoluyla tanımlanmasıdır. Bireyin zihinsel özellikleri aracılığıyla dansın özünü ortaya çıkarmada iyi bilinen bir akılcı yol vardır. Gerçekten de farklı dansçılar tarafından gerçekleştirilen aynı dans, çoğu zaman farklı ve bazen tamamen zıt duygusal içeriklerle doludur. Ancak bu, yalnızca ve özellikle toplu danslarda, genellikle değişmeden kalan ve çoğu zaman sanatçılara ait olmayan koreografik metnin sanatsal yorumu için geçerlidir. Ek olarak, eğer dans popülerse, kesinlikle toplumun özellikle önemli psikoplastik tonlamalarını ifade edecek, sadece koreografik metinde değil, aynı zamanda grubun performansında da sosyal motifleri yansıtacaktır (Koroleva, 1977: 15).

Günümüzdeki dans teorileri ve analiz yöntemleri bugün birçok bilim insanını tatmin etmediğinden, dans tarihi ve teorileri alanında yeni arayışlar devam etmektedir. Bu araştırmacıların

en önemlilerinden birisi Alan Lomax (1915-2002)'tır. Bir etnomüzikolog ve dans araştırmacısı olarak bütün yaşamını bu alana adayan Lomax, ardında çok geniş bir arşiv bırakmıştır. Lomax, içlerinde Irmgard Bartenieff ve Forrestine Paulay'ın da bulunduğu bir araştırmacı grubu ile yaptığı bölgesel derleme çalışmasında inceledikleri dans müziklerinin ve eşlik şarkılarının ritm veya ölçü kalıplarının danstan türetilmiş olabileceği ve şarkıda tercih edilen ölçülerin dansın en yaygın ölçülü kalıplarından aktarıldığını düşünür. "Danslı konuşma" olarak adlandırdığı bu durumu tanımlarken şunları söyler:

> İlk hipotezimiz, dansın kendisinin, bir kültürdeki insanların günlük aktivitelerini en başarılı şekilde canlandıran, tercih edilen dinamik kalıplara odaklanan, yaşam hakkında bir önsezi veya türetilmiş iletişim biçimi olduğu yönündeydi. Bu öneriyi takiben ve şarkılarda ölçüsel kalıplar aramaya başlamadan önce, bir kültürün günlük aktivitelerinde keşfedilebilen ve danslarının stilize biçimlerine benzeyen tekrarlayan kalıpları arama stratejisini benimsedik.

O'na göre bir iletişim modeli olarak dans, çeşitli sinyalleşme yöntemlerini, doğal ve yapay dilleri içeren bir işaret sistemidir. Böylece dansı sadece insanlar arasında bir iletişim aracına indirger (QR Code 01). Bununla birlikte, her zaman sosyal eğitimin bir aracı olduğu ve yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal olduğunu savunur. Dansın özünü değil, özelliklerinden sadece birini belirleyerek yeni bir tanımlama ile "Koreometri" kavramını ortaya koyar (Lomax et al, 2017: 222-223).

QR Code 01

> Bundan sonra dans, öncelikle kültürel kalıbın bir temsili ve güçlendirilmesi olarak, ikinci olarak da bireysel duygunun bir ifadesi olarak kabul edilir. Dansın, ister modern koreograf isterse halk dansçısı olsun ne ifade işlevi ne de her dansçıya verdiği duygusallık reddedilmez. Bununla

birlikte, kayıt altına aldığımız birçok filmde gördüğümüz şey, bir zamanlar kendine özgü olduğu düşünülen hareketin birçok yönünün kişiden kişiye değil, kültür türüne göre değiştiği sonucuna kaçınılmaz olarak götürür. Her dans türü bir şekilde bir halkın ihtiyaçlarını ve doğasını ifade eder ve insanda dans stillerinin gezegendeki dağılımının bir şekilde insanlık ailelerinin dağılımına tekabül ettiği izlenimi oluşur. Yine de karşılaştırmalı incelemeye uygun hiçbir açıklama aracı ve dans ile kültürün tüm toplumlarda ve tüm gelişme aşamalarında nasıl bağlantılı olduğunu açıklayacak hiçbir teori bütünü yoktur. Bu nedenle, mevcut araştırmaların amacı, kültürler arası çalışmalarda evrensel olarak uygulanabilir birimler üretmek için yeterince sık ve kaba hareket modelindeki düzenlilikleri ve karşıtlıkları kaydetmek ve not etmek haline gelir. Bu karşılaştırmalı hareket çalışmasının seviyesini önceki araştırmacıların çalıştığı seviyelerden ayırt etmek için, yönteme dansın kültürel olarak ölçümünü sağlayan yeni bir isim verdik: koreometri.

Koreometrik yaklaşım, dansların ayrıntılı olarak yeniden üretilebileceği adım analizlerini içermez. Adım ve hareket kalıplarının örüntüsü ve ardışıklığı, tıpkı kantometride ritim ve melodinin ayrıntılarının yalnızca özetlenmesinde olduğu gibi kültürel ama kültürler arası örüntüye atıfta bulundukları hissedildiği için koreometrik tanımlamalarımızdan çıkarılmıştır. Bu nedenle, bundan sonra, oluşumlar, duruşlar, adımlar veya bunların ardışıklığı hakkında bir tartışma olmayacak, bunun yerine son derece genel niteliksel terimlerle dans ve hareketin bir değerlendirmesi olacaktır (Lomax et al, 2017: 223).

Genel olarak dans tarihi ve dans kültürü çalışmaları için, en eski dans uygulamaları ile ilgili güvenilir bilgi edinmek çok önemlidir. Bu süreç en eski imgelerin ve onların işaret sistemlerinin dans-anlam kurgusunu oluşturmakla mümkündür. Dans eden bir kişinin görüntülerindeki anlamın yorumlanması her zaman araştırmacıların entelektüel, kültürel, profesyonel ve ideolojik tercihleri tarafından belirlenmiştir.

Örneğin Antik dans ritüellerinin birçok temsili o dönemden günümüze kadar ulaşan heykel, resim, seramik çanak, çömlek ve diğer dekoratif el sanatlarındaki hareketsiz imgelerdir. Yioutsos'a göre bu dans temsillerine bakıldığında geçmiş yaşamın kısa bir anını gösteren hareketsiz görüntüler olarak değil, aksine bu imgelerdeki dansın, ritmin ve uyumun unsurları düşünülmeli, onların varlığı "dinlenmeli" ve hissedilmeye çalışılmalıdır (2015: 19).

Lawler ise tüm dans temsillerinin, dansçının hareketinde sanatçının hızlı bir bakışı olduğuna inanır ve sanatçının yaptığı şeyin kasıtlı olarak gerçekçi olmayan bir şekilde tasvir edildiği ve sanatçının gerçekte gördüklerinin doğru bir temsilinden ziyade çoğunlukla ideal güzellik, tasarım, denge ve stil ile ilgili olduğu sonucuna varır. Bunun için elde edilen kaynakların genel olarak edebi, ölçülü, müzikal, arkeolojik, epigrafik, dilsel ve antropolojik olmak üzere yedi farklı türde olduğunu, örneğin şiir dizelerindeki metrik biçimlerin dansa eşlik eden ritimler aracılığıyla dans hakkında bilgi veren kaynaklar olduğunu belirtir (1964: 15).

Antik dans görüntülerinin anlamsal bileşenini arayan koreograflar ve sahne yönetmenleri bu anlamları çözmeye çalışan teorisyenlerin her zaman önündeydi. Ancak, bu tür çalışmalar her zaman bilimsel değil, sadece sanatsal kaygılarla başlatılmıştır. Antik anıtların plastik ve figüratif içeriği koreografın ve sahne yönetmeninin yaratıcı hayal gücünü harekete geçirerek, geçmiş zamanın eşsiz görsel yorumunu koreografiye ve sahne eserlerine yansıttı. Bu yetenek çoğu zaman gösteri içeriğinin ve tüm performansların olay örgülerinin temeli oldu. Sanatçıların

bilimsel argümanları değerlendirme ve kanıtlama zorunluluğu olmasa da vizyonları her zaman bilim insanlarının çalışmalarının niteliğini yansıttı. Özellikle 19. yüzyılın sonlarından itibaren koreograflar için bu hareketsiz görüntüler, dans gelişiminin mantığıyla tanımlanmış ve birbirine bağlı hareketler arasında donmuş birer dans pozu olarak görüldü. Koreografinin sahne çizgileri koreograflar tarafından bir kişinin üç boyutlu uzay ve zamanda yaptığı hareketlerin bir modeli olarak algılandı.

2.2. Dans Tarihi Araştırmalarında Yeni Arayışlar, Kaynak Kullanımı ve Değerlendirilmesi

Dans tarihi, genel tarihin eteklerine sarılmak yerine kendi mantığını kurmak için adımlar atılabilecek bir aşamadadır. Bu süreçte mantıksal olarak, bir başkalaşım döneminden geçmekte olan genel tarih araştırmalarının birçok özelliği korunacaktır. Ancak, dans önemli bir kültürel fenomen olduğundan, dansa dünya çapında ve zaman içinde yatırılan kaynaklar açısından, Dans tarihi disiplininin, son derece önemli ve değerli bir çalışma alanı olarak yer alması gerekmektedir. Bu süreç zorunlu olarak dans tarihinin özel doğası üzerine kurulacak olan temel ilkeler, düzenleyici yapı, kavramlar ve bir bütün olarak dans incelemeleri ilişkilerine dayalı tam teşekküllü argümanlarla desteklenmelidir. Bu da bütün prosedürlerin ve metodolojilerin yeniden değerlendirilmesini gerektirecektir.

Bugüne kadar geleneksel tarih anlayışından aktarılan çalışma yöntemleri, dans tarihçilerinin geçmişe ait dans biçimlerini ve bağlamlarını yorumlayabilmesine olanak tanımıştır. Bununla birlikte, kaçınılmaz olarak, belgelendirmeye yönelik mevcut baskın ihtiyaç ve yazılı kaynaklara olan temel bağımlılık, yeni düşünce ve yeni teknolojiler kullanılabilir hale geldikçe, yerini daha kavramsal temelli kaygılara bırakacaktır. Ek olarak, postmodern, feminist ve diğer yirminci yüzyıl teorileri, dans için geçmişe sahip çıkmanın farklı ve potansiyel olarak daha

üretken yollarının bulunduğunu göstermektedir. Bu nedenle, dans tarihinin ilerleme sürecini yeniden gözden geçirmek ve bu ilerleyişi yeniden yapılandırmak gerekmektedir. Bu durum, dansın geçici doğasının yalnızca sınırlı bir dans tarihini haklı çıkaran bir gerekçe olarak sunulduğu yaklaşımdan, dünya çapında erişilebilir ve çalışılabilir bir dans tarihi disiplini anlayışına geçişi mümkün kılacaktır. Böylelikle dans tarihi içeriğindeki "ne", "neden" ve "nasıl" sorunsallarının yeniden değerlendirilmesi, yalnızca dans tarihçileri tarafından yapılacak olan açık ve akademik bir tartışma ortamında gerçekleştirilebilir. Bu tartışma ortamı, dans tarihçileri açısından henüz oluşturulamamış olan ayrıntılı bir terminoloji sözlüğünün de ele alınması, ortak bir dilin kullanılması açasından büyük önem taşımaktadır.

Genel tarih araştırmaları için kullanılan temel kaynak tarama çalışmaları dans tarihi disiplini için de geçerlidir. Layson, çalışmanın değerini ve doğasını belirlemesi nedeniyle kullanılan kaynakların "birincil" ve "ikincil" olarak sınıflandırılması gerektiğini belirtmektedir (1994: 19). Buna göre:

Birincil kaynaklar, incelenen dönem için ortaya çıkarılan materyallerdir. Bunlar ilk elden ve çağdaştırlar. Dans araştırmaları için temel veri ve içerik sağlayarak hammadde işlevi görürler. Dansta birincil kaynak materyallere dans performansı, bir koreografın düzeltme ve açıklamalarını içeren çalışma notları, ses ve görüntü kayıtları, performans kostümleri ve belirli dans olaylarına ilişkin görgü tanığı ifadeleri örnek olarak verilebilir

İkincil kaynaklar, adından da anlaşılacağı gibi, doğrudan değil dolaylı bilgi içerir; yani önceden üretilmiş bilgilerin yorumlanmış ve işlenmiş halidir. Olayın gerçekleştirilmesi sürecinden sonradır ve genellikle bir zaman dilimi içinde danstaki gelişmeleri izlemek için geriye dönük bakış açısı kullanılır. Tüm dans tarihi yazıları, dans ansiklopedileri ve dans referans kitapları ikincil kaynaklardır. Bu metinlerin bazıları birincil kaynaklardan yapılan alıntılardır.

Bazı kaynaklar ise temel kaynak niteliğinde olup hem birincil hem de ikincil kaynak olarak değerlendirilebilir. Bunlardan en önemlisi günümüze kadar da dans tarihi alanında temel kaynak kitap olarak değerlendirilen 1914 yılında Troy ve Margaret W. Kinney tarafından yayınlanan "*The Dance, Its Place in Art and Life*" adlı kitaptır. Kitapta yayınlandığı dönemin dans ve tiyatro sanatı ile ilgili belgeli yazılar birincil kaynak olarak değerlendirilmesine rağmen, başka yayınlara atıfta bulunarak kaleme aldığı eski Mısır, Yunan ve Roma danslarına ait diğer yazılar ikincil kaynak olarak değerlendirilmektedir (Kinney ve Kinney, 1914: 3-28).

Birincil ve ikincil kaynakların göreceli önemi, genellikle yapılan çalışmanın türüne ve o çalışmayı yapan kişiye bağlıdır. Sözgelimi aynı anda çok fazla birincil kaynakla karşılaşan deneyimsiz araştırmacının, çelişkili görünen kanıtlarla kafası karışabilir. Ancak yalnızca ikincil kaynakları kullanmak, tüm ilginç çalışmaların çoktan yapıldığı ve dans tarihinin sabit, tartışmasız ve sıkıcı olduğu sonucunu doğurabilir. Deneyimli dans araştırmacıları ise birincil kaynakları araştırmanın arka planını oluşturmak, farklı çalışma başlıkları belirlemek ve gerektiğinde karşılaştırma yapabilmek için iyi düzenlenmiş ikincil kaynaklara başvurabilir. Öte yandan, farklı dans tarihi kitaplarını okurken sadece ikincil kaynaklara odaklanmak ilginç ve öğretici olabilir. Ancak bu yaklaşım, dans tarihinin yöntemlerine gerçekten dahil olmayı ya da alana aktif bir katkı sunmayı sağlamayabilir; daha çok konu hakkında bilgi edinmekle sınırlı kalır. Birincil ve ikincil kaynak materyallerin kullanımında, üstlenilen çalışma türüne uygun bir denge sağlanmalıdır.

Önem sırasına göre birincil ve ikincil kaynak ayrımı göz önüne alındığında, dans tarihinde, benzer kaynakları gruplandırmak ve sundukları kanıt türü hakkında genel bir izlenim elde etmek için daha fazla kategori oluşturmak genellikle yararlıdır. Ancak, birincil ve ikincil kaynak durumunun belirlenmesi

gerekli bir ilk adım olsa da sonraki sınıflandırma büyük ölçüde seçilen konu alanının kaynaklarına bağlıdır. Örneğin, belirlenen bir dans veya dans öğretmeniyle ilgili bir çalışma için toplanan kaynaklar, birincil kaynak olarak incelemeler ve dergi makaleleri gibi yayınlanmış materyallerden, ikincil kaynaklar ise yayınlanmamış günlükler ve mektuplardan oluşturulabilir. Benzer şekilde, belirli bir dans türüne odaklanma konusunda da derleme notları, monografiler ve çeşitli kitaplar gibi yazılı kaynaklar ile resimler, fotoğraflar ve videolar gibi yazılı olmayan kaynakların gruplandırılması gerekebilir.

Burada önerilen yazılı, görsel ve işitsel kaynakların kategorileri çok geniştir ve belirli durumlarda daha fazla alt başlıklara ihtiyaç duyulabilir. Ancak bunlar birçok dans arşivi ve koleksiyonunda kullanılan sınıflandırmaları da yansıtırlar. Bu kategorilerin sunulduğu sıralama alfabetik olmadığından, bir tür hiyerarşiyi gerektirir. Hatta sıralama, mevcut önem ve kullanım sıklığına dayandırılır. Öyle ki, daha önce yayınlanmış batı dans tarihi araştırmalarında yazılı kaynaklar geleneksel olarak görsel kaynaklara göre öncelik alırken, genel olarak ses ve görüntü kayıtlarını içeren kaynaklar en az düzeyde kullanılmıştır. Bunun nedeni ses ve görüntü kayıt teknolojilerinin 19. yüzyıl sonlarında icat edilmiş olmasıdır. Yeni dans tarihi metodolojisi geliştikçe geleneksel uygulamalar sorgulanmakta, görsel ve işitsel kaynakların kullanımına daha fazla önem verilmektedir. Dans tarihi araştırmalarında kullanılan temel kaynak materyalleri şunlardır:

Yazılı kaynaklar: Otobiyografiler, afiş ve reklam materyalleri, makbuz, fatura ve biletler, oyuncu listeleri, koreografların kayıt defterleri, eleştirmenlerin incelemeleri, dans notasyonları, günlükler, bildiriler, dergiler, mektuplar, edebiyat yazıları, müzik notasyonları, gazeteler, posterler, okul kayıtları, tiyatro programları, broşürler vb.

Görsel kaynaklar: Öncelikle dansın kendisi en önemli görsel kaynaktır. Daha sonra sahne mimarisi, kostümler, set tasarımları, filmler, videokasetler, müzik aletleri, tablolar, fotoğraflar, baskılar, sahne eşyaları, heykeller vb.

Ses kaynakları: İşitsel müzik (canlı veya kayıtlı müzikler), sesli eşlikler, sözlü röportajlar (resmi ve gayriresmi), anı kayıtları vb.

Bu kaynakların içeriğindeki listeler hiçbir şekilde ayrıntılı değildir. Farklı türde materyaller farklı koşullarda dans tarihçisi için değerli olabileceğinden kesin listelerin hazırlanması pek olası değildir. Bazı malzemeler, kullanımlarına göre birden fazla kategoride yer alabilecek niteliktedir. Örneğin, bir dans gösterisi programı yazılı bir kaynaktır ama aynı zamanda içeriğindeki düzen, fotoğraflar, yazı tipi gibi ögeler görsel kaynaklar için de değerli olabilir. Benzer şekilde, bir davul ya da başka bir çalgı, çalışma içerisinde sahnedeki önemine göre görsel veya sesli kaynaklar arasında yer alabilir.

Dansın kendisi, başlı başına görsel bir kaynaktır. Ancak bazı dansların performansı "burada ve şimdi" yapılıyor olsa bile "yaşayan tarih" olarak kabul edilir. Örneğin kaynağında Kafkasya'da ya da Balkanlarda yapılan bir dansın derlenmesi sırasında dansın göçler yoluyla Anadolu'ya taşınmış eski versiyonlarının dans araştırmacıları tarafından izlerinin sürülmesi, yaşayan tarih olgusunun değerlendirilmesi anlamını da taşır. Benzer şekilde, Giselle Balesi, 28 Haziran 1841 tarihinde Paris Operası'nda ilk sahnelenişinden bu yana koreografisi tamamen değişmiş olsa bile, hala sahneye konması önemli bir sahne dansı türünün modern uygulamalarını yansıtmanın yanı sıra bale geleneğinin günümüze kadar aktarılma tarzına da tanıklık etmektedir. Dolayısıyla bir dans performansının kendisi, şimdiki zamandan başlayarak en eski kayıtlara kadar izlenebilen tarihsel süreci gözler önüne serebilir.

Burada hem birincil hem de ikincil yazılı kaynaklar geleneksel olarak dans tarihi çalışmalarına ve yazılarına hâkim olsa da bunları görsel ve işitsel kaynaklarla birlikte kullanma ihtiyacı giderek daha fazla kabul görmektedir. Örneğin erken dönem dans notasyonu çalışmalarında durum böyledir. 18. yüzyılın başlarında Feuillet notasyonu ile gerçekleştirilen bir "gavot" dansını yeniden yapılandırma ve sahneye koyma girişimi, adımlar, stil, tarz ve hareket kalitesinde bir dereceye kadar doğruluk elde etmek için zorunlu olarak diğer çağdaş yazılı, görsel ve sesli kaynaklara atıfta bulunmayı gerektirecektir (Layson, 1994: 20-21).

Dans, genellikle zaman ve mekân boyunca sabit kalan, kültür, gelenek ve beden gibi daha kalıcı unsurların birbiriyle arasındaki ilişkilere dayanan hareket tasarımlarıdır. Genellikle "dance dialects" olarak adlandırılan yüzeysel varyasyonlarla ortaya çıksalar da bu temel kalıcı yapılarını korurlar. Dans tarihinin sosyal sınıf, sosyal işlevler, müzik, kostüm, toplumsal cinsiyet rolleri ve gelenekleri bağlamında anlaşılması gerekir. Ancak dans tarihi aynı zamanda dansın hareket tarihini de içermelidir. Hareket yapıları dansın özüdür ve danslar sadece kültürel bir anı yansıtan icatlar değil, aynı zamanda bugünü geçmişe bağlayan ve açıklayan uzun ömürlü hareket kalıplardır.

Bazı kaynak materyaller bu hareket kalıplarının tanımlanmasında çeşitli sorunlar yaratabilmektedir. Sorunlu kaynak materyallerle yapılması gereken, birincil veya ikincil statü oluşturmak ve daha sonra kullanılabilecekleri belirli yolları anlamaktır. Buna karşılık, bazı kaynak materyaller kolayca sınıflandırılabilir. Ancak dans tarihi çalışmasına katacakları değeri belirlemek için çeşitli kriterlere göre incelenmeleri gerekir. Bunu birkaç örnek ile açıklamak gerekirse;

Farklı diller arasında yapılan dansla ilgili tarihsel araştırmalar, metinler orijinal haliyle okunamıyorsa, çevirilerin kullanılmasını zorunlu hale getirmektedir. Dans uzmanı olmayanlar tarafından yapılan çeviriler, bazı dans terimleri ve ayrıntılarını

yansıtamadığında dansın özü anlaşılmayabilir. Bu gibi durumlarda dans tarihçisi, çevirileri ayrıntılı biçimde değerlendirmelidir.

Sözlü tarihlerin yazılı karşılıkları olan otobiyografiler, özellikle bir koreograf veya dansçının ağzından yazıldığında genellikle temel birincil kaynak olarak ele alınır. Ancak bunlar da dikkatli değerlendirme gerektirir. Bazen bu otobiyografilerin kısmen abartılarak hayalen yazılmış olabileceği dikkate alınmalıdır. Bu yazılarda olayların meydana geldiği zaman ile yazılı açıklamaları arasındaki zaman farkı, metnin o sırada tutulan günlüklere ve notlara dayanıp dayanmadığı veya büyük ölçüde aradan geçen yıllar boyunca saklanan anılardan oluşup oluşmadığı önem taşımaktadır.

Genel olarak otobiyografiler, yazarlar hakkında ortaya çıkanlar, onların kişisel ilişkileri, dâhil oldukları belirli olaylar hakkındaki algıları, görüşleri ve içinde çalıştıkları olası hâkim düşünceler için çok değerli birincil kaynak materyallerdir. Ancak bazen, gerçek tarih kayıtları olarak, otobiyografiler yanıltıcı da olabilir. Bu nedenle, dans tarihi açısından bir otobiyografinin tam değerini ortaya çıkarmak için onu belirli bir türden birincil kaynak olarak değerlendirmek ve çeşitli niteliklerini tam olarak anlamak için kullanmak gerekir.

Biyografiler, kişinin yaşamı boyunca veya hemen sonrasında kaleme alındığında birincil kaynak, çok daha sonra yazıldığında ise ikincil kaynak olarak sınıflandırılabilir. Bazı açılardan daha önemli bir ayrım da biyografinin dayandığı materyallere atıfta bulunarak yapılabilir. Bu durumda, kullanılan birincil ve ikincil kaynakların değeri kadar bunlar arasındaki dengenin nasıl kurulduğu hakkında da kararlar verilmelidir. Bu tür değerlendirmeleri etkileyebilecek diğer faktörler ise örneğin biyografisi yazılan kişinin hala hayatta olup olmadığı ve kişisel belgelere erişimin sağlanıp sağlanmadığıdır.

Biyografilerin çoğu kronolojik anlatı tipindedir, bazıları yapı olarak daha tematiktir. Bir biyografinin değeri hakkında yargıya varırken, yazarının konuya olan ilgisi, konuyla bağlantıları ve konuyla ilgili bilgisi açısından bir değerlendirme yapmak da önemlidir.

Çeviriler, otobiyografiler ve biyografiler, ön değerlendirmenin etkili kullanımı teşvik ettiği kaynak materyallerin sadece üç örneği olsa da bu sürece yardımcı olabilecek dört kılavuz daha vardır. Bunlar *tanıklık, özgünlük, güvenilirlik* ve *değerlilik* ile ilgilidir.

Tanıklık: Kaynak materyallerini değerlendirmede önemli bir test aracıdır. Ulusal, bölgesel ve yerel sanat kuruluşlarının ve dans topluluklarının resmî belgeleri, görgü tanığı ve katılımcıların yanı sıra, özellikle yıllık beyanları ve mali hesapları içerdiklerinde, özel tanıklık örnekleri sunar. Buna karşılık örneğin, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde çekilen kadın dansçıların fotoğraflarının birçoğu, o zamanlar hem insan bedenine hem de kadınlara karşı hâkim olan tutumlar ile ilgili fikir edinmek için dans tarihçisinin kullanabileceği özel kanıtlar sağlar.

Özgünlük: Dans kaynak materyallerini değerlendirmede ikinci bir yararlı test ise özgünlük testidir. Bu, bir kaynağın konusu, tarihi ve kökeni açısından, iddia ettiği şey olup olmadığıyla ilgilidir. Buna örnek olarak V. Nijinsky'nin 1937 yılında yayınlanan günlükleri ve I. Duncan'ın 1927 yılında yayınlanan otobiyografisi verilebilir. Çünkü her iki yayın da özgünlük açısından birçok tarihçi tarafından sorgulanmış, özgünlüğü kanıtlanmıştır.

Güvenirlik: Dans kaynakları hakkında karar vermede üçüncü önemli faktör belirli bir kaynağın güvenilirliğidir. Koreografları, dansçıları, sahne ve kostümlerin tasarımını, ses ve ışıklandırmaları yapanları listeleyen bir dans programının normalde doğru bilgi verdiğine güvenilir.

Bununla birlikte, bazen dansçılar sakatlandığında, dansçı kadrosunda ve hatta sunulan danslarda son dakika değişikliklerinin yapılması gerekebilir. Bu nedenle bir dans gösterisi programında belirli danslar ve dansçılarla ilgili olarak basılan materyaller her zaman doğru olmayabilir. Bu durumda bazen görgü tanıklarının ifadelerinin de güvenilirlik açısından değerlendirilmesi gerekebilir. Böyle bir tanığın çevreden ilgilenen biri mi, gözlemci ya da önemli bir katılımcı mı olduğunu bilmek genellikle büyük önem taşır.

Değerlilik: Bir veya birkaç kaynak malzemenin karşılaştırmalı değeri, kaynağın kullanışlılığını belirlemede dördüncü önemli faktördür. Kaynak materyalin kim tarafından, kimin için yazıldığı, ne zaman basıldığı, kaynağı yayınlayan yayınevinin statüsü, yayının kaynakçası ve referansları dikkatlice incelenerek materyalin değeri bir ölçüde belirlenebilir. Bazen süreli yayınların uzun vadeli ve geleneksel oluşları, bir hakem heyeti tarafından değerlendirmeye alınmış olması önem taşır. Ancak bu, bir dergide yayınlanan tek bir öğeye özel bir statü kazandırmaz. Önemli olan, onlarca yıllık dans tarihini kapsayan tüm diğer koşullardır.

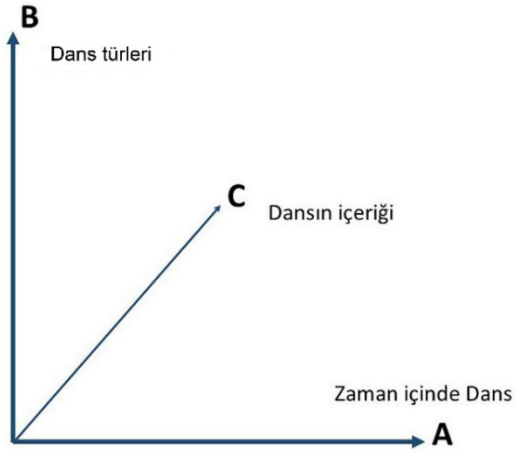
İçerdiği kanıtın değeri, bazı yazılı materyallerle, yazarın konuyla ilgili bilgisi ile belirlenebilir. Bu, özellikle dans eleştirmenlerinin yazılarını kullanırken böyledir. Dans eleştirileri, en iyi haliyle, gerekçelerle ve koreografi, performans vb. referanslarla açıkça desteklenerek yapılan yargılarla nesnel ve bilgilendirici yazılardır. Dans eleştirmenleri bazen ilham verebilseler de dans tarihi araştırmacıları açısından, yine de bu yazılardaki olgusal konular ile kişisel görüşleri arasındaki farkı anlayabilmek önemlidir. Örneğin 1954 yılında Martha Graham Londra'da "*Appalachian Spring*"i sahnelemişti. Roose-Evans'la birlikte eseri ilk kez izleyen Londra'nın en yaşlı bale eleştirmeni Cyril Beaumont çok şaşırmış; "Ama neden yerde yuvarlanıyor? Çizgiyi bozuyor?" biçiminde değerlendirmişti. Roose-Evans'a göre:

> Bu yorumda bale ve modern dans arasındaki temel farkı görüyoruz. Hareket, davranışımızın temel bir unsurudur. Sevinçle zıpladığımızda veya kederle sallandığımızda, hareketlerimiz duygusal bir durumdan kaynaklanır. Mantıksız görünseler de hiçbir şekilde temsili olmasalar bile, orijinal deneyimin temel doğasını içerirler. Modern dans, kelimelerle anlatılamayacak kadar derin olan şeyleri hareket aracılığıyla aktarmaya çalışır. Yaratıcı hayal gücünün vücuda yüklediği taleplere yanıt olarak hareketlerin olası yeni alanlarını ve hatta görünüşte imkânsız olanlarını keşfeder. Bu nedenle, Appalachian Spring'den alınan örnekte, Bay Beaumont, hareketin iç ritmine yanıt vermek yerine, dışavurumcu bir örnek olarak genç gelinin bakir çayırlarla yeni evinin ve hayatının eşiğinin birleştiği yerdeki neşeli ve samimi ifade biçimi ile dışsal bir estetik arıyordu. Garip bir şekilde bu, Nijinsky'nin anlayacağı bir şeydi. Nijinsky; "Konusu olan bir düşünceye uyuyorsa hayal edilebilecek herhangi bir hareket, dans etmek için de uygundur" diye yazdı. Böylelikle ilk başta çirkin ya da ilkel olarak düşünülebilecek bir şeyin aslında kendi güzelliğine sahip olabileceğini gösterdi (1999: 93).

Bu eleştiri, Beaumont'un Amerikan modern dansı hakkında pek bilgisi olmayan bir bale uzmanı olduğunun bilinmesi durumunda ancak doğru olarak anlaşılabilir. Onun bu eleştirileri, zaman içinde Graham'ın koreografisindeki eğilimleri belirlemeye çalışan dans tarihçisi için çok az değer taşır. Bu bağlamda, örneğin farklı dans eleştirisi biçimlerinin gelişimi ve tiyatro dansında belirli yargıların nasıl yaygınlaştığı, bir dans tarihçisi için önemli bir inceleme alanı ve değerli bir kaynak oluşturur (Layson, 1994: 25-28).

2.3. Dans Tarihi Araştırma Yöntemleri

Dans tarihini bir bilgi bütünü ve disiplin içeren bir etkinlik olarak nitelendiren Layson, dans tarihi araştırmalarının farklı modlarını keşfetmek için bir yöntem olarak üç boyutlu bir model önermektedir. Bu üç boyutlu modelde dansın yapıldığı zaman, dansın içeriği ve dans türleri ön plana çıkmaktadır (1994: 5):



Tablo 1: Dans tarihi araştırmasının üç boyutlu modeli

Boyut A, Zaman içinde Dans: Bu boyut dans tarihi çalışma alanı için tanımlayıcı ve temel özellikleri içerir ve birçok farklı yaklaşıma izin verir (Tablo 2).

Layson'a göre geleneksel yaklaşım, dansın tüm yönlerini kapsamaya çalışan veya "tarih öncesi" ile başlayıp dünün dansıyla sona eren ya da birkaç yüzyıl gibi bütünün büyük bir bölümünü seçen sistematik bir çalışma yapmaktır. Bu çalışma tarzı, dans stillerinin büyüme ve gelişmesinde olduğu gibi, geniş özelliklerin tarihsel olarak kolayca konumlandırılabilmesi için zaman içinde istikrarlı bir şekilde ilerleme özelliğine sahiptir. Bununla birlikte, dezavantajlar da önemlidir. Tarih öncesine ait danslar incelenebilse bile kanıt eksikliği göz önüne alındığında

bu dönem açıkça şüphelidir. Burada birçok yüzyılın dansını bir bütün olarak kabul etmek gerekir. Bu da oldukça sorunludur. Geniş bir zaman aralığını kapsamak kaçınılmaz olarak yüzeyselliğe yol açar. Ayrıca, böyle bir araştırmada, genel olarak dansın da diğer insan etkinlikleri gibi her zamankinden daha gelişmiş durumlara evrildiği ve zaman geçtikçe bir şekilde "daha iyi" olduğu fikrine yenik düşme tehlikesi vardır (1994: 6).

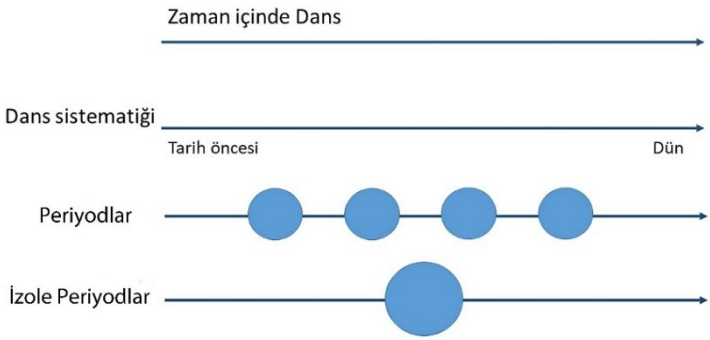
Belirli dönemleri ele alan bir çalışma bu sorunların bazılarını çözebilir. Burada dans tarihinde öne çıkan ve derinlemesine araştırma için fırsatlar sunan dönemler seçilebilir. Bu yöntem, sebepleri ve sonuçları belirleme, uzun vadeli eğilimleri ayırt etme, önceki ve sonraki dönemlerde danstaki büyüme veya düşüşün nedenlerini anlamak için uygulanabilir.

Dans çalışmalarını belirli bir dönem için yoğunlaştırarak, ayrıntılı olarak çalışmak ve seçilen konunun zaman aralığı ile ilişkisine dikkat etmek mümkündür. Ancak burada, dansta ve dansla ilgili tutumlarda birkaç zaman periyodundaki ince değişimlerin fark edilme potansiyeli tehlikede olacaktır.

"Zaman içinde dans" boyutu, olayların kronolojik sıraya konmasını sağladığı ve dans tarihine zamansal bir yapı kazandırdığı için yararlı bir amaca hizmet eder. Bununla birlikte dans çalışması için mevcut olan kaynak tabanı tek tip değildir. Yirminci yüzyıl boyunca hızlı bir biçimde artar. Dans materyalleri açısından yirminci yüzyıl içerisinde diğer herhangi bir yüzyıldan daha fazla materyalin bulunması şaşırtıcı değildir. Kapsamlı dans kaynaklarının sınırlı olması nedeniyle, yirminci yüzyıl öncesi dansları inceleme olanakları kısıtlıdır. Dansın geçici doğası ve maddi kanıtların zamanla kaybolması, dans çalışmalarının akademik bir disiplin olarak görece yakın bir dönemde ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Tablo 2'de görüldüğü gibi, dansın tarihsel boyutunu belirtmek için soldan sağa ok işaretinin kullanılması, dans tarihini incelemenin mantıklı ve tek yolunun zaman içinde, "o zamandan"

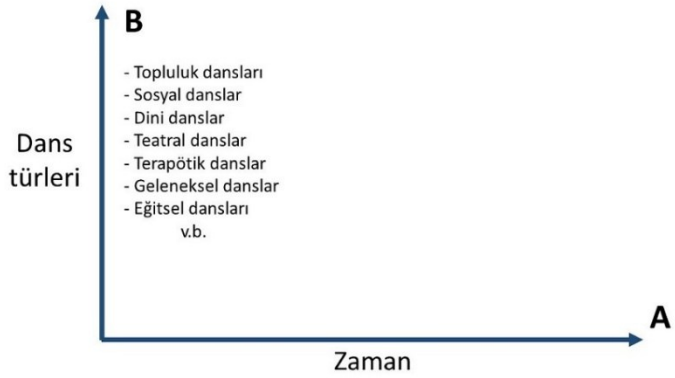
"şimdiye" doğru ilerlemek olduğu izlenimini verebilir. Ancak pratikte durum böyle değildir. Sözlü tarih ve sözlü gelenek, genel olarak sözlü edebi kaynaklarda olduğu gibi, belirli dans türlerinin çalışılmasında önemli unsurlardır. Bu gibi durumların, "burada" ve "şimdi", "önce" ve "sonra" için erişim sağladığı görülür. Sonuç olarak dans tarihi çalışması zaman içinde "geriye doğru" yürütülür.



Tablo 2: Boyut A, Zaman içinde Dans

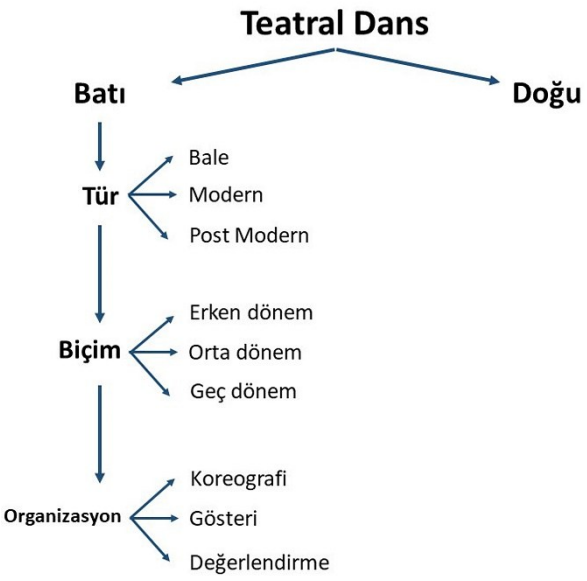
Boyut B, Dans türleri: Bu model, tüm dans türlerinin belirlenmesini ve ardından onu oluşturan parçalarına ayrılmasını sağlar (Tablo 3).

Dans türleri kavramı makro düzeydedir ve işlevlerinden ve bağlamlarından türetilmiştir. Örneğin, genellikle törensel, kutlama işlevi gören, popüler olan, yani "halkın" olan ve kalıcı olma eğiliminde olan geleneksel danslar ile yine popüler olan ama daha çok bireyi ve grup ilişkilerini güçlendirmekle ilgilenen, bir eğlence biçimi olarak kabul edilen ve modadaki hızlı değişimlere açık olan sosyal danslar arasında bir ayrım yapılabilir.



Tablo 3: Boyut B, Dans Türleri

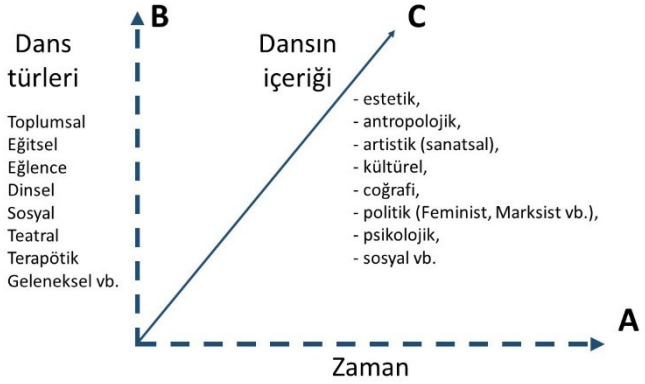
Dans tarihi çalışmalarında mikro seviyeye doğru ilerlerken, bir dans türünü çeşitli alt bölümlere ayırmak mümkündür. Örneğin, teatral dans başlangıçta birkaç coğrafi temelden birine ve daha sonra tür, biçim ve organizasyon kavramlarına göre sınıflandırılabilir (Tablo 4):



Tablo 4: Teatral Dans için örnek alt bölümler

Basitçe zaman ve tür boyutlarının birleştirilmesiyle, dans tarihinin kapsadığı alanın enginliği kısmen ortaya çıkar. Bir veya daha fazla alt küme, çeşitli kombinasyonlarda, uygun şekilde seçilen zaman dilimlerinde incelenebilir.

Boyut C, Dans içeriği: Danslar sonuçta içerikleri tarafından tanımlanır. Örneğin, yer, konum, sanatsal veya sosyal içerikler, çoğu zaman sadece baştan savma bir şekilde olsa da geleneksel olarak dans tarihçilerinin ilgisini çekmiştir. Ancak, dansın hem kendi koşullarıyla hem de içinde bulunduğu birçok içerik ile anlaşılabilmesi için dansı uygun koşullarda ve yaygın düşünce ve tutumlarla ilişkili olarak inceleme ihtiyacı bulunmaktadır (Tablo *5*):



Tablo *5*: Boyut C, Dansın içeriği ve Dans Tarihi konu alanlarının bir modeli

Dansın çok katmanlı yapısı, onu derinlemesine incelemek ile daha geniş bağlamları içinde ele almak arasında bir gerilim yaratır. Dansı, onunla eşzamanlı ve ilişkili bağlamlardan bağımsız olarak incelemek, hatalı sonuçlara yol açabilir; çünkü bu bağlamlar hem dansın bir parçasını oluşturur hem de onu şekillendirir. Benzer şekilde, aşırıya kaçan çok disiplinli bir içeriksel yaklaşım, dans çalışmasını değerlendirmek yerine onu sadece örnek durumuna indirgeyebilir.

Bu süreçte, aşırı yaklaşımın gerekli olduğu durumlarda genellikle yapılması gereken, söz konusu kutuplar arasında bir denge oluşturmaktır. Buna rağmen, bu tür sorunların devam etmesi muhtemeldir. Dans çalışmaları geliştikçe, ayrıntılı koreografik analizler yapmak ve dansı oluşturan farklı unsurlar arasındaki ilişkileri göz önünde bulundurmak gerekecektir. Tablo 5'te Layson'un Dans Tarihi konu alanları modellemesinde zaman uzamında içerik ve tür farklılıkları ayrıntılı bir biçimde görülebilir.

Üçüncü boyutun ifade edilmesiyle daha önce sözü edilen dans tarihi alanının derinliği ve karmaşıklığı açıkça görülmektedir. Konunun sınırları güçlükle fark edilse de muhtemelen bugüne kadar dünya çapında dans tarihinin yalnızca çok küçük bir yüzdesi çalışılmıştır. Bu, dışarıdan bakıldığında göz korkutucu ve zor görünse de bir yandan geleceğin dans tarihçileri için yeni teknolojilerin kullanılmasıyla heyecan verici olanaklar da sunmaktadır (Layson, 1994: 10).

3. DANS FELSEFESİ

3.1. Felsefe, Sanat ve Dans

Felsefe, Yunanca kelime anlamıyla φιλο (sevmek) ve σοφία (bilgelik) anlamlarını taşır. İnsan varoluşunun temelleri ve temel ilkeleri, insanın doğaya, topluma ve manevi yaşama karşı tutumunun en genel temel özellikleri hakkında bir bilgi sistemi geliştiren özel bir sosyal bilinç ve dünya bilişi biçimidir (Stepin, 2010: 195).

Felsefe, rasyonel yollarla dünyanın ve insanın dünyadaki yerinin son derece genelleştirilmiş bir resmini yaratmaya çalışır. Dünya hakkındaki fantastik fikirlere ve inanca dayanan mitolojik ve dini dünya görüşlerinin aksine konumlarını kanıtlamak için özel mantıksal ve epistemolojik (bilgisel) kriterler kullanarak gerçekliği kavramanın teorik yöntemlerine dayanır. Kısaca belirli kavramsal konulardaki argümanların dile getirilmesini ve tartışılmasını içeren akademik bir disiplindir.

Dünyanın felsefi kavranışına duyulan ihtiyaç, toplumsal yaşamın dinamiklerinden kaynaklanır. Toplumsal yaşamın dinamikleri ve yeni bir dünya görüşüne duyulan gerçek ihtiyaçlar tarafından belirlenir. Bu yeni dünya görüşü yeni düşünceleri bulmaya ihtiyaç duyar, insan hayatını düzenleyerek toplumun gelişmesine yardımcı olur.

Belirli bir sorun felsefi bir bakış açısıyla ele alındığında, sorular sormak büyük önem taşımaktadır. Bu soruların yapısı ve ele alınan olguların çok boyutluluğu ve çelişkili doğası, bazen bunlara kesin yanıtlar vermenin ilke olarak imkânsız olduğunu söylemeye zemin hazırlar. Ancak entelektüel olarak kendini gerçekleştirmek için en geniş alanı bırakan ve gerçek çoğulculuğa, özgür düşünceye, felsefi kavramların rekabetine neden olan da budur. Bu ifade büyük ölçüde, filozofların, kültürbilimcilerin ve sanat tarihçilerinin artan ilgisini çeken özel bir araştırma alanı olarak "dans felsefesi" için de geçerlidir.

Modern Batılı yazarlar arasında Judith L. Hanna, Francis E. Sparshott, Aili W. Bresnahan, Jeff Friedman ve diğerleri bu soruna dikkat çekmişlerdir. Dans felsefi alanında Rus katkısı ise Roman E. Voronin, İrina A. Gerasimova, Elena K. Lugovaya, Larisa P. Morina, Natalya V. Osintseva gibi araştırmacılar tarafından yapılmıştır.

Toplumun gelişmesinde, her zaman önceden belirlenmiş ideolojik düşünce ve ilkelerin, kültürün evrensel sistemi olan doğa, toplum, insan, iyilik ve kötülük, yaşam ve ölüm, özgürlük ve adalet vb. kavramlarla ilgili düşünceler tarafından ifade edildiği dönemler ortaya çıkar. Toplum için gerekli olan bu tür faaliyetlerin yeniden üretimi ve uyumunu sağlamanın sona erdiği bu tür çağlarda, geleneksel yaşam anlamları yeni tarihsel meydan okumalara cevap bulmaya izin vermez. Gelenek, seçilim sağlamayı bırakır ve sosyal deneyimin aktarımı, önceki nesillerin deneyimlerinden neyin saklanacağı ve neyin atılacağı belirsiz hale gelir. O zaman özellikle belirli dünya görüşü sorunları akut hale gelir ve insanlar dünyayı anlamak için şu sorulara yanıt bulmaya çalışırlar: "Yaşam nedir?", "Adalet nedir?", "İnsanlar birbirlerine nasıl davranmalıdır?", "İnsanlar doğaya nasıl davranmalıdır?", "Estetik nedir?", "Ahlak nedir?", "Ahlaklı olmak ve ahlaksızlık kavramları nelerdir?" vb gibi.

Söz konusu sorunsalın özelinde "Sanat nedir?" sorusu sorulabilir. Bu soruya Batı felsefi estetiği genellikle izleyicinin bakış açısından yola çıkarak cevap verme eğilimindedir. Buna göre izleyici, söz konusu sanatsal varlıkta ne algılamaktadır? Örneğin, bu özellikler Bell'in "anlamlı biçim" teorisinde belirtildiği gibi çizgiler ve renklerden oluşan bir düzenleme gibi biçimsel ve somut özellikler midir? Bu özellikler bağlamsal mıdır? Belirli bir kültürün deneyimlerinin ifadesi midir? Ya da bu özellikler, Empresyonizm, Fütürizm, Kübizm vb. herhangi bir sanat akımı ile ilişkili midir?

Bell, bu soruların yanıtlarını ararken izleyicinin hissettiklerinden başka bir araca ihtiyaç olmadığını söyler. O'na göre:

> Estetik duygular uyandıran nesneler her bireye göre değişir. Estetik yargılar, söylendiği gibi zevk meseleleridir ve herkesin gururla kabul ettiği gibi zevkler konusunda tartışma yoktur. İyi bir eleştirmen, beni soğuk bırakan bir resimde gözden kaçırdığım şeyleri görmemi sağlayabilir, ta ki sonunda estetik duyguya kapılıp onu bir sanat eseri olarak tanıyana kadar. Toplamı ya da daha doğrusu birleşimi anlamlı bir biçim oluşturmak üzere bir araya gelen parçalara sürekli olarak işaret etmek eleştirinin işlevidir (1913: 8-13).

Bresnahan, "bu bakış açısıyla yola çıkan felsefi metodolojinin, takdir edenin (izleyicinin) sanatsal nesne ya da ürüne verdiği tepkiyle başlama ve sanatsal varlığın kendisini buradan türetme eğiliminde" olduğunu belirtir. O'na göre metodoloji daha sonra ya orada durur ya da sanat varlığının ortaya çıktığı tarihsel bağlamı görmek için etrafına bir göz atar. Hatta sanatsal niyetlere bir adım daha geri gidebilir, ancak kasıtlı veya genetik yanılgılarla ters düşmekten kaçınmaya özen gösterir (2016: 33).

Sanatın "nesnel" tanımını ve sanat eserlerinin, sanat olaylarının ve sanat pratiklerinin ontolojisine ilişkin açıklamaları savunulabilir kılan izleyicinin bakış açısıdır. Bunlar, izleyicinin teoride ya da sanat varlığının deneyimiyle bağlantılı olarak erişebildiği bazı özellik ya da niteliklere dikkat edilerek doğru olduğu kanıtlanabilen şeylere cevap verebilir. Bu model, sanat eleştirisine ve felsefedeki akademik düşünceye uyum sağlar. Çünkü sanat filozofunun, genellikle sanat varlığına açık ve nedensel bir şekilde bağlanması zor olan sanatsal süreçler ve uygulamalarla uğraşmasına gerek yoktur.

Bresnahan buna şu örneği verir:

> Solomon Volkov'un ünlü koreograf Balanchine ile yaptığı röportajlarda yer alan, Çaykovski'nin hayaletinin kendisine Kuğu Gölü'nün koreografisini nasıl yapacağını söylediği iddiasını ne yapacağız? Ve modern dansın öncülerinden Martha Graham'ın otobiyografisinde danslarının kısmen "kan hafızasından"[1] kaynaklandığını iddia etmesine ne demeli? (2016: 33).

Analitik felsefeci Carroll *"Sanat, insan pratiğinin yinelenen bir biçimidir"* der. Bu noktada analitik felsefenin amacı ile ilgili yaptığı değerlendirmede *"analitik felsefenin sanat yaratmayı ve sanat hakkında düşünmeyi mümkün kılan kavramları keşfetmek"* olduğunu belirtir. Bu kavramlardan bazılarını şöyle sıralar: sanat kavramının kendisi, bunun yanı sıra sanatın temsil, ifade, sanatsal biçim ve estetik, yorumlama, sahtecilik, yaratıcılık ve sanatsal değer kavramları. Diğer bütün felsefe alanlarında olduğu gibi sanat felsefesinde de bu kavramları anlamaya çalışmak, çoğu zaman kurucu bir rol oynadıkları pratiklerin yaşamına önemli bir katkı sağlar. Benzer şekilde, sanat kavramı da sanatsal uygulamaların temel taşıdır. Belirli nesnelerin ve performansların sanat eseri olarak nasıl sınıflandırılacağına dair bir anlayış olmadan, müzelerin hangi materyalleri toplayacağı, devletin kurumlarının ya da sponsorların kime destek olacağı ya da sanatsal mirasın nasıl korunacağı bilinemez. Bu noktada analitik sanat felsefesinin görevi de sanat kavramı üzerine düşünerek, sanatın unsurlarını mümkün olduğunca kesin bir şekilde ifade etmek suretiyle sağlam bir zemine oturmasını sağlamaktır (1999: 5).

[1] "Kan hafızası" (Blood memory), dilimize, şarkılarımıza, manevi duygularımıza, geleneklerimize ve öğretilerimize atalarımızdan kalma (genetik) bağlantımız olarak tanımlanır (y.n).

Antik felsefeciler Sokrates, Platon ve Aristoteles izleyici gözüyle dans ve müziği öncelikle dramatik veya dini gösterilere ya da şiirsel resitallere (*mousike*) eşlik eden bir unsur olarak gördüler. Dolayısıyla bu sanat formlarının temsil amaçlarına hizmet ettiğini düşünüyorlardı. Bunlar ayrı ayrı sanat formları değil, dramanın tamamlayıcıları veya yardımcıları, dramanın parçalarıydı. Bu nedenle dramanın "taklitçi (*mimetik*)" amaçlarına hizmet etmeleri gerekiyordu. İzleyiciler dansı, dansçıların bedenlerine ve hareketlerine doğru belirli bir yönelim noktasından takip ediyorlardı. Dolayısıyla bu Antik felsefeciler, drama ve resmin yanı sıra müzik ve dansın da öncelikle taklit veya temsili sanatlar olduğunu düşünüyorlardı. Bunun Antik dönem sanatı ve düşünce sistemi için oldukça doğru bir düşünce olduğunu söylemek gerekir. Çünkü o dönemdeki hemen bütün sanatlar taklit özellikliydi. Tiyatro eserleri, freskler ya da heykeller mitolojik kahramanların, tanrıların, kişilerin ve eylemlerin, olayların taklitleri, onların yeniden canlandırılmasıydı. Bu nedenle Platon ve Aristoteles'in düşündüğü sanat teorisi, o dönemde ellerinde bulunan malzemeye yönelikti ve mükemmel bir biçimde tasarlanmıştı:

> Gençliğe özgü tüm egzersizler iki genel başlık altında ele alınabilir; jimnastik başlığı altında, amacı bedeni biçimlendirmek olanlar; müzik başlığı altında ise ruhu biçimlendirmeye yönelik olanlar. Jimnastik, dans ve güreş olmak üzere iki bölümden oluşur. Ayrıca iki tür dans vardır; biri hareketleriyle bize İlham Perisi'nin (Musa) sözlerini tanıtır ve her zaman belirli bir asalet ve ihtişam karakterini korur; diğeri ise vücuda ve her bir üyesine sağlık, çeviklik ve güzellik kazandırmayı amaçlar, dansın tüm bölümlerinde kadanslı, ritmik ve sürekli bir hareket aracılığıyla kendilerini doğru orantıda kuşatmayı ve uzatmayı öğretir (Plato, 1926: 27).

16. yüzyıldaki sanat eserlerinde "taklit" aynı zamanda sanatsal ve doğal yaratım arasındaki yapısal benzerlikleri de ifade etmekteydi. Burada başarılı taklit, sanat eserlerindeki doğal niteliklerin varlığını çağrıştırır. Bu dönemde ortaya çıkan "*Sprezzatura*" ve "*copia*" (bolluk) gibi birbiriyle ilişkili iki kavram bu noktayı örneklemektedir. Baldassare Castiglione, resim, heykel, müzik gibi sanatlarda olduğu gibi dansta da kullanılan "Sprezzatura/nonchalance" terimini ortaya attı. Bir savunma ironisi biçimi olarak da tanımlanan Sprezzatura, kişinin gerçekte ne istediğini ne hissettiğini ne düşündüğünü ve ne kastettiğini veya niyetinin ne olduğunu açık bir suskunluk ve umursamazlık maskesinin arkasına gizleme yeteneği anlamına gelmektedir. Sprezzatura, özellikle Rönesans'ın saray davranışları üzerine Castiglione'nin yazdığı "*Il Cortegiano*"da belirttiği gibi saray danslarında ve müziğinde oldukça sık görülmekteydi (Castiglione, 1565: 59; Quiviger, 2002: 56).

Geç Rönesans ve 17. yüzyılda koreograflar, yalnızca anlayışlı bir izleyici kitlesinin değil aynı zamanda bilgili bir izleyici kitlesinin de olduğunu düşünerek baleler yazdılar. Gerçekçi olarak düşünülsün ya da düşünülmesin, bu izleyicinin bir saray balesinin zayıf yapısı ve eylemine ilişkin tüm edebi ve felsefi imalardan memnun olması bekleniyordu. Başka bir deyişle koreografi akademik bir iş haline gelmişti. Koreografinin entelektüel ve teatral bileşenlerini verimli bir birliktelik içinde aramanın en mantıklı yeri, eski dansların bilimsel olarak yeniden yapılandırılmasıydı. Ancak araştırma sonuçları sahnede ikna edici bir şekilde nadiren hayata geçirilmişti. Koreograf Franko bu durumu şöyle açıklar:

> Tarihsel dansın yeniden inşası sorunu, uzun süre bir dönemin koreografisinin belirsiz ve asılsız yorumlamaları olmuştur. Tarihsel dans rekonstrüksiyonları sıklıkla izleyiciye karşı küçümseyici bir tutumla nitelendirilmiş ve bu

> durum, rekonstrüktörlerin, materyallerinin genel izleyici kitlesi için izlenebilir nitelikte olup olmadığı konusunda tuzağa düştükleri bir paranoyanın sonucudur. Koreograflar elde edilen malzemenin görünüşte sıkıcı doğasını telafi etmek için kibirli, alaycı bir tavır benimsemeye yönlendirildiler. Bu ağırbaşlı ve modası geçmiş sunumlar, ilerleyen dönemlerde sorgulandı ve teatral yaklaşımlar yeni bir uygulama alanı olarak kabul gördü. 1980'lerde görülen bu yeniden yapılandırma çalışmaları, orijinal koreografinin teatral gücüne daha yakın eserlerin üretilmesine olanak sağlamıştır (1989: 56).

Temelde reformcu olan 18. yüzyıl teorisyenleri, sanat olarak dansın Aristoteles'in drama felsefesini izleyerek teatral dansın taklitçi olmasını savundular. Bu sürecin sonunda 19. yüzyılda dans dünyasına hâkim olan taklide dayalı "*bale d'action*" ortaya çıktı. Bu doğrultuda, sanatta taklit (mimesis) anlayışı 19. yüzyıla kadar etkisini sürdürmüştür. Bu dönemde dansın yanı sıra resim, drama, opera, heykel ve benzerlerinin en önde gelen örneklerinin büyük çoğunluğu Antik döneme öykünen taklitçi eserlerdi. Ortaya çıkan bazı soyut çalışmalar "sanat değil, hiçbir şeye benzemiyor" diye eleştiriliyordu. Bu anlayış bazıları tarafından eylem taklidi olmadığı için sanat olmadığı görüşüyle günümüzde de sürdürülmektedir.

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında, önce görsel sanatlar doğayı taklit etme amacından uzaklaşmaya başladı. Nesnelerin göründükleri gibi kopyalanması amacından uzaklaşıldı. Örneğin Alman dışavurumcu ressamlar, nesnelerin görünümünü tam olarak yakalamanın yerine onları ifade edici etkiler için çarpıttılar. Kübistler, aksiyon ressamları ve minimalistler doğadan daha da uzaklaştılar ve sonunda temel aldıkları referansların tamamen tanınmaz olduğu resimler yapmak baskın bir gelenek haline geldi.

Modern sanatın bu örnekleri, taklit olmayan şeylerin de sanat eseri olabileceğini gösterdi. Böylelikle geleneksel hale gelen felsefi varsayım olarak sanatın taklit teorisi çürütülmüş oldu. Bu dönemde ortaya çıkan "modern dans" ve "postmodern dans" uygulamalarında hareketin kendine yönelik yapıldığı algılamasına yaptığı vurguyla, bale gösterileri de dâhil olmak üzere pek çok dansın taklit olmadığı, aksine insan performansının olanaklarını araştırdığı görülür (Carroll, 1999: 50).

Felsefi açıdan dansa bakıldığında, katmanlı ve karmaşık bir alanla karşılaşılır. Dans, hareket halindeki bedeni merkeze aldığı için felsefeye, bu sürekli değişen yapıyı, "nesneleri" nasıl kavrayabileceği sorusunu yöneltir. Bu nedenle, felsefenin dansa ne ölçüde yaklaşabildiği ve onu nasıl ele aldığı sorgulanmalıdır. Bu noktada ilk zorluk, hareket halindeki bedenin dışsal ve nesneleştirici bir bakışla ele alınmasıdır. Böyle bir yaklaşım, felsefeyi dans karşısında bir izleyici konumuna yerleştirir. Örneğin Aristotelesçi perspektifte dans, yer ve durum değişiklikleri olarak tanımlanabilir ve bu değişimler belirli referans noktalarına göre incelenir. Bu doğrultuda felsefe, dansı tanımlamak ve açıklamak için hareketi ölçülebilir bir yapı olarak ele alarak nesneleştirici bir bakış geliştirme eğilimindedir

Nietzsche, insanoğlunun yaratıcı kapasitesinin onun en değerli ve asil niteliği olduğunu, dünyayı yeniden keşfetme, bakış açısını yeniden yönlendirme, kendini tanıma ve yaşamın zor anlamını yeniden fethetme yeteneğine sahip olduğunu belirtir. Kişi ancak bu sürekli yenilenme eylemi içinde kendisini tanımayı ve buradan hareketle kendini özgürleştirmeyi sürdürebilir. Bu durumda İnsan, var olan değerlerin çözülmesiyle ortaya çıkan nihilizm karşısında, pasif kalmak yerine yaşamı için olumlu düşünmeyi keşfeder ve açıklar:

> Şarkıda ve dansta insan kendini daha yüksek bir topluluğun üyesi olarak ifade eder. Yürümeyi ve konuşmayı unutmuştur, havaya doğru dans ederek uçmak üzeredir. Hareketleri bile büyülenmeyi anlatır. Tıpkı hayvanların konuşması, toprağın süt ve bal vermesi gibi, ondan da doğaüstü sesler yayılır. Kendini bir tanrı gibi hisseder ve büyülenmiş, coşku içinde, rüyalarında dolaştığını gördüğü tanrılar gibi dolaşır. Artık bir sanatçı değildir, bir sanat eseri olmuştur (1995: 4,19,45,61).

Böylelikle dans iki şekilde anlaşılacaktır. Bir yandan, gerçek ve somut bir eylem olarak, "fiili dans"; diğer yandan, dünyada var olmanın ve onun uzam-zamansal yapısı içinde hareket etmenin bir "metaforu" olarak dans. O halde dans, varoluşun şiirsel bir yorumudur ve dansçı da hem dansın içinde fiilen yer alan hem de hayatını ritüel ve sembolik bir dans gibi yaşayan kişidir. Aynı zamanda dans, insanın kendisini bir köle ve kendi yarattığı baskıların kurbanı olmaktan çıkararak, güçlü ve gururlu bir sanatçıya dönüştürmeyi başardığı bir eylem olarak ortaya çıkar.

Dans olarak adlandırılan yaşam biçimi ve dansçı olarak insan, bu nihilizmin üstesinden gelmek için Nietzsche tarafından talep edilen bir dönüşüm olarak mutluluğu, neşeyi, şiirsel kapasiteyi ve varoluşsal durumu anlamak için yeni olanaklar sunar. Bunun nedeni, kişinin güçlü bir özgürlük hissine, bireysel sürekliliğe, ötekilik içinde tekil aidiyete yönelmesi ve belki de doğanın ritmini anlama kapasitesini kaybetmiş olmasıdır. Belki de zaman zaman dans etmeyi öğrenemediği ve hayatın arka planının müzikal bir arka plan olduğunu unuttuğu için, insani dünyadan sürekli olarak kaçan ve kendinden uzaklaşan kozmik uyuma katılarak kendi mutluluğunu yaratma çabasına girişmiş olmasıdır. Gerçek şu ki, bazen insan egosu ağır gelir, kendisini fazla ciddiye alır ve her gün korku, kıskançlık, nefret, kayıtsızlık, dijital sanallık, bencillik veya mantıksızlık gibi kendine yabancılaştıran,

yozlaştıran ve hareketsizleştiren yeni durumlar yaratır. Ama buna rağmen Nietzsche, herkesin potansiyel olarak hayatın kutlanması gerektiğini hatırlatan o dansçıyı, müzikal duyulara yanıt vererek ve hayatın kısa yolculuğunu alacakaranlığına kadar dans ederek taşıdığını söyler (1995: 31,40).

Müzik ve dramaya özellikle sahne sanatı açısından bakıldığında Nietzsche'nin yorumu önemlidir:

> Mükemmelleştirilmiş drama ile müziği arasında önceden kurulmuş olan uyum sayesinde, drama, genellikle sözlü dramada ulaşılamayan en yüksek derecede dikkat çekiciliğe ulaşır. Bağımsız olarak gelişen melodi çizgilerindeki sahnenin tüm hareketli figürleri önümüzde kendilerini tek bir eğri çizginin belirginliğine indirgedikçe, bu çizgilerin birlikte varoluşu, süreç geliştikçe en hassas şekilde hissedilen armonik değişimde de duyulabilir. Bu değişim yoluyla şeylerin ilişkileri bizim için hemen algılanabilir hale gelir ve hiç de soyut olmayan bir şekilde, bir karakterin ve melodik bir çizginin özünün yalnızca bu ilişkilerde kendini açıkça gösterdiğini algılarız. Böylece müzik bizi normalden daha geniş ve daha yoğun bir görüşe zorlarken ve sahnenin perdesini gözlerimizin önünde narin bir doku gibi yaymamızı sağlarken, sahne dünyası ruhsallaşır, içe bakan gözümüz, içeriden dışarıya doğru aydınlatıldığı kadar sonsuz bir şekilde genişler (1995: 79).

Bununla birlikte, örneğin, felsefe alanında dans ile ilgili ilk yazılardan birisi olan "Xenophon'un Şöleni" başlıklı yazısında "dans eden Sokrates" anlatımı, aslında başka bir sahneyi tanımlamak içindir. Bu, nesneleştirici bir bakıştan ziyade, bir yandan aynada kendini dans ederken gören, yansımasıyla şaşkın bir yüzleşme içinde hareketlerini ve tavırlarını inceleyen, diğer yandan da bunu başkalarının bakışlarından uzakta yapan bir Sokrates'tir. Dolayısıyla, bazı mekânsal referanslardaki

değişikliklerin ölçülmesinden tamamen farklı bir durum söz konusudur. Sokrates hareket halindeki bedenini aynada gözlemleyerek neyi inceliyor ve neyi arıyordu? Hareketleri ile aynı anda hem aklın hem de bir kötülüğün yaşadığı bu benlik arasındaki ilişki neydi? Jestleri ve algıladığı refleksleri aracılığıyla düşünmek ve hareket etmek arasındaki bağlantılar nelerdi? Anlaşıldığı kadarıyla dans etmenin ve kendini dans ederken izlemenin benzersiz durumunda bazı uyumları ve uyumsuzlukları, bilinen ve bilinmeyen tutumlarını çözmeye çalışıyordu. Sokrates'in eylemi, öğretme ve örnek olma gibi pratikler ile onun fenomenal varlığı arasında kurulan bir karşılaşma olarak ele alınabilir.

Sokrates, hangi teorik noktada nasıl müdahale edeceğini bilen ve bu konuda güçlü bir sezgiye sahip bir figür olarak tanımlanır. Ancak, bu noktaları birbirine bağlayan ilişkileri çoğu zaman göz ardı eden ve ilgili tartışmaların dışında, uzak bir konumda kalan bir kişiliğe sahiptir. Buna karşın, yine de bu unsurları bir araya getiren hareket dinamiğini kendi üzerinden aynada izler ve kendini dans eylemi içinde gözlemleyen bir konumda bulur.

Sokrates, kendisiyle alay edileceğini bile bile aynanın karşısında dans ettiğini söylediğinde, ziyafet konuklarının kahkahaları ve alayları "bu dansla yaptığı şey felsefe midir?" sorusunu gündeme getirir. Bu, tüm noktaların sentezlenmiş bir bilgisi gibi kendi dansını izleyen felsefecinin öz-bilinci midir? Yoksa hareketin aynadaki yansımalarının yoğunluğunda başka bir boyuta mı geçmiştir? Ayna karşısında simetrik olarak çizilmiş bir görüntüde veya başka bir yerde ne dansın ne de felsefenin bu yansımada yeri var mıdır? Aslında, burada önemli olan nokta dansın uzayda bir hareket yolunun uygulanacağı çizgiyi işaretleyen duraklar ya da bu soruyu bünyesinde barındıran noktaları sağlayan referanslarda aranmasıdır. Ne bir dans hareketinin ölçümü ne de ona anlam vermek için onu analiz edip

yorumlayacak, örneğin onu kendisi için bir metafor haline getirecek bir felsefi düşünce tarafından nesneleştirilmesi söz konusudur.

Sokratesin yaşadığı bu deneyim, dansın hareketlerini, başka bir deyişle değişimlerin, yer değiştirmelerin ve farklılaşmaların uygulanacağı homojen bir alanın saflığında, teorileri detaylandıracak bir felsefe teorisi için kendisini tam bir uygulama zemini olarak sunmadığı başka gerçeklikleri ortaya çıkarır. Mekân ve zamanın doğrusal konumlarının ötesine geçerek, duyarlılık ve temsil arasında, hareket halindeki bedenler arasında bulunan ayrım çizgisini kaydırarak, artık bireysel figürler olarak tanımlanan birkaç bedeni görünür kılmak yerine, kendilerini kolektif bileşenlere daldırıp genişletir. Böylece kendilerini, ilgili bedenleri aşan çeşitli ve değişen bedensellikler olarak kavrarlar.

Bunun gibi birçok felsefeci şu ya da bu şekilde çeşitli sanat formları hakkında yorum yapmış, onların özgüllüklerini tanımlamaya çalışmıştır. Burada ilk filozofların genellikle "dans izleyicisi" olarak felsefe yapmaya çalışmalarını doğal karşılamak gerekir. Ancak dikkat edilmesi gereken nokta, bu düşünce perspektifinin söz konusu olgu, uygulama ya da varlık karşısında takınılabilecek ya da takınılması gereken tek ilgili duruş olduğu yanılgısına düşmemektir. Aynı zamanda dansçı olan bir filozofa dansta zamansal deneyimin nasıl ortaya çıktığı sorulduğunda, bu soruyu ele almak için en uygun pozisyonun örneğin *relevé en pointe* ve ardından bir dizi *Chaines Turns* olduğunu söyleyebilir. Bu açıdan bakıldığında zaman, bütünüyle uzamsal-zamansal bir deneyimin parçası olarak görülür. Bu deneyimin, vücuttan ve vücut dışındaki çevreden gelen geri bildirimleri dikkate almaksızın yalnızca hesaplamaya dayalı beyin süreçlerini içeren bir bilinç teorisi, bir şekilde kesintiye uğramış ve uygun olmayan bir biçim olarak düşünülebilir.

Danstaki bu zamansal deneyimi dans perspektifinden ele almak sadece dansı anlamakla ilgili değildir, aynı zamanda insanın iç dünyasına yönelik bir bakış açısıyla analiz edilen fenomen veya varlığın bunu ne ölçüde etkileyebileceğini anlamakla da ilgilidir. İnsanlar, her zaman iç dünyalarına yönelik düşünmezler. Yürür, koşar, araba sürer, bisiklete biner, konuşur, konuşurken el kol hareketleri yapar, güler, ağlar, hareket eder, yemek yer, uyur, spor yapar, dans eder v.b. Tüm bu faaliyetler insan deneyimlerinin ve bilincinin bir parçasıdır. İnsan, bedeni olmayan, dünyayla hiçbir etkileşimi olmayan ve kendisini içinde bulunduğu dünyadan saf bir soyutlama içinde var olan bir alt katman, bir varlık veya bir "Ben" değildir. Bu şekilde bakıldığında dans eden filozof da garip ya da sıra dışı bir varlık değildir. O sadece yaşayan, hareket eden, nefes alan ve dünyayla etkileşim halinde olan bir filozoftur. Dans eden filozof, insanın hareketli, etkileşimli ve kinestetik yönlerini, düşünce ve eylemin bir parçası olarak görür

O halde dans çalışmalarının ve özellikle de dansçıların bakış açısının felsefeye sunacağı çok şey vardır. McFee, felsefenin dans ile ilişkisini araştırırken üç fikir öne sürer:

> Birincisi dans çalışmaları açısından felsefenin merkezde olması gerektiğidir. İlk olarak 1992'de sunmuş olduğum bir bildirinin yakın zamanda yeniden basılması bana, dans tarihi, dans sosyolojisi, dans antropolojisi gibi alanların toplamından daha fazlası olan onurlu bir dans çalışmasının, felsefe temelli bir merkeze ihtiyaç duyacağı yönündeki güçlü iddiamı hatırlattı. İkincisi, buradaki herhangi bir felsefi araştırmanın diğer felsefi bağlılıklarla tutarlı olması ve onlardan türetilmesi gerekliliğidir. Üçüncüsü ise dansın uygulayıcıları tarafından yapılan açıklamanın aşağı yukarı aynısının korunması ihtiyacıdır. Burada felsefenin

> radikal bir şekilde revizyonist (değişimci) olmaması her şeyi olduğu gibi bırakması gerekir (1999: 155).

Estetik literatüründe bir sanat formunun estetiğini inşa etmek için iki yaklaşım görülür: Bunlar "aşağıdan yukarıya" estetik ve "yukarıdan aşağıya" estetik anlayışı. Bir diğer deyişle sanat eserinden teoriye/felsefeye doğru "çıkış" ve teoriden/felsefeden yaşayan sanata doğru "iniş". Dans açısından bakıldığında ilk yaklaşım, dans sanatı tarihidir. Ancak, bu türden pek çok literatür, sanat ekolleri ve hatta dansın tarihi analiz edilerek incelendiğinde, yüksek bir teorik seviyeye çıkmanın imkânsız olduğu görülür. İkinci yol ise dans estetiğini "yukarıdan aşağıya" yaratmaktır. Burada, genel estetik sorunlar, dans imgesi yaratma sorunu, dans sanatının varoluş biçimi, dansın kökeni, sosyo-kültürel işlevi, dans yaratma yöntemi, koreografik düşünce, dans morfolojisi ve bunların koreografi sanatına yansıması gibi sorunlar ortaya çıkar. Tüm bu sorunlar, kuşkusuz dansın doğasını bulmak için çok önemlidir. Ancak burada sadece bütünsel yaklaşıma odaklanmak doğru değildir. Çünkü bazı sorunları gözden kaçırma olasılığı yüksektir ve odaklanılan küçük bir parçanın arkasındaki bütün görülemeyebilir.

Böylelikle felsefi analiz yaparken dansın kendi varlığıyla başlanması gerektiği açıktır. Böylece dansçı/felsefeci, kendisini dış katmanlarından birer birer arındırarak gizli anlama ulaşabilecektir. Bir varlığın kavranışına yönelik felsefi açıklama yöntemi "fenomenoloji" olarak adlandırılır. Bu durumda yapılacak fenomenolojik analiz herhangi bir sanat türünün veya sadece dansın felsefesini oluşturmaya yardımcı olabilir. İnsan bilişi, görsele ampirik olarak verilen anlamdan, gözlerden gizlenen anlama doğru ilerler ve biliş sonuçlarının sunumu, anlamın derin ideal katmanlarından başlayıp yavaş yavaş tarihsel gerçekliğe dönmek için daha uygun hale gelir.

Bresnahan, bu fenomenolojik yaklaşımı dans koreografla-rının bakış açısından değil "dansçıların bakış açısından dans hakkında neler öğrenilebileceği" konusunda gösterir. Fenomenolojik bakış açısıyla "izleyicinin dışında, hareket eden dansçının perspektifi olduğunda felsefeye ne olur?" ve "Filozof, sanat varlığının tam içinde olduğunda ya da daha da radikal bir şekilde, performansını ve sanatını icra ederken ne olur?" sorularını sorar ve şu yanıtı verir: İşte, filozof dans ederken başka şeylerin yanı sıra zamansal deneyim felsefesinde meydana gelen bazı değişiklikler: 1. Çevresel olarak konumlandırılmış bir deneyimle başlar; 2. Bu deneyim somutlaşır, içgüdüsel ve kinestetik bir şekilde genişletilir (nöromüsküler, proprioseptif ve bedensel hareket için gerekli diğer sistemler aktive edilir, titreşimler hissedilir, sesler duyulur, vb.); 3. Dansı deneyimleyen filozof, dans etmek için gerekli olanın bir parçası olarak, zaten dans ettiği parçanın zamansal ve uzamsal parametrelerinin yüksek farkındalığına sahip bir projeyle meşgul olur (2016: 33).

Bu noktadan hareketle Bresnahan, dansçı açısından zaman farkındalığını bedensel, hareketli, uzamsal ve çevresel etkileşimli bileşenleri dışlayacak şekilde ele alan zamansal bilinç veya deneyim teorilerinin sadece açıkça değil, aynı zamanda yanıltıcı da görünebildiğini belirtir. Buna örnek olarak, zamansal bilincin tanımında yalnızca zihinsel ve beyne bağlı süreçleri izole etmek, birçok zamansal bilinç filozofunun yaptığı gibi zamanın bir düzen ve sıraya sahip olduğuna, ancak uzamsal bir boyutunun olmadığına inanmak olduğunu söyler. Bresnahan'ın buradaki savı, filozofun bakış açısındaki bilincin ve deneyimin gerçekleştiği bakış açısı olarak yorumlanan koşulların, ortaya çıkan teori ile uyumlu olduğudur.

Bresnahan'a göre "dans çalışmalarının ve özellikle de dansçıların bakış açısının felsefeye sunacağı çok şey vardır. Felsefe, ideal, gerçekte var olmayan, bedensiz ve çevresel etkileşimden kopuk bir gözlemci veya takdir eden/düşünen/anlayan

perspektifini benimsemek zorunda değildir. Artık felsefeyi bu şekilde fakirleştirmeyelim. Bırakalım felsefe yaşasın, nefes alsın, hareket etsin, etkileşime girsin ve evet, dans etsin" (2016: 33-34).

3.2. Dansın Fenomenolojisi (Görüngübilimi)

Fenomenoloji, nesnel ve kontrollü deneyler, gözlemlenebilir ve kaydedilebilir davranış kalıpları yoluyla ya da bilinen unsurların mantıksal analizi veya sentezi aracılığıyla elde edilen verili yapılarla değil, insanın ve dünyanın nasıl deneyimlendiği ve tanımlandığıyla ilgilenir (Sheets-Johnstone, 2015: 7).

Fenomenoloji homojen bir düşünce alanı değildir; farklı düşünürler tarafından farklı yönlerde geliştirilmiş bir felsefi gelenek, yeni bir idealizmdir. Bu akımın kurucusu Edmund Husserl (1859-1938) olup, en önemli temsilcileri Alexander Pfänder (1870-1941), Max Scheler (1874-1928), Dietrich Von Hildebrand (1890-1978), Martin Heidegger (1889-1976), Jean-Paul Sartre (1905-1980) ve Maurice Merleau-Ponty'dir (1908-1961).

Fenomenolojik yöntem, olguları nesnel açıklamalar yerine, bireyin deneyimlediği biçimleriyle ele alarak bu deneyimlerin özünü betimlemeyi amaçlayan bir yaklaşımdır. Fenomenolojik yaklaşım, deneyimin nasıl yaşandığını ve özsel yapısını ortaya koyarken, sosyal bilimler bu deneyimlerden hareketle daha genel yapılar ve tipler geliştirmeye yönelir.

Fenomenolojinin, zihinler ve nesneler arasındaki nedensel bağlantılar üzerine deneysel araştırmalara başvurması veya zihnin içinden dışarıya bir köprü görevi gören spekülatif argümanlara dayanması gerekmez. Fenomenolojik indirgeme, yalnızca Husserl'in "Logical Investigations" (Mantıksal Araştırmalar) kitabında benimsediği gibi bir "intentionality" (niyetlilik/kasıtlılık) teorisi üzerinde bilgi sorununa çözüm için uygulanabilir bir metodolojik prosedür olarak önerilebilir.

Husserl'e göre:

> (...) Yaygın olarak 'duygu' diye sınıflandırılan pek çok deneyimin nesnel bir şeyle yadsınamaz, gerçek bir ilişkisi vardır. Örneğin, bir melodiden memnun olduğumuzda veya tiz bir sesten hoşlanmadığımızda durum böyledir. Genel olarak, düşündüğümüz bir şeyle ilgili sevinç ya da üzüntü hissinin yönlendirilmiş bir eylem olduğu açıktır. Sevinç yerine bir şeyden duyulan hoşnutluktan, üzüntü yerine bir şeyden duyulan hoşnutsuzluktan ya da acıdan, ondan nefret etmekten vb. söz edebiliriz (Husserl, 1999: 10; Husserl, 2001: 107).

Bir fenomenolog, insanın dünyayla olan nesnel ilişkisindeki deneyim üzerine düşünmek yerine, deneyimin kendisinin, insanın dünya karşısındaki dolaysız ve doğrudan bilincinin özünü arar. Fenomenoloji teorik bir sistem değildir ve bir sistemle ilişkilendirilebildiği sürece muhtemelen "varoluşsal" analiz olarak tanımlanacaktır. Amaçlanan ayrım, insan-dünya ilişkisinin ne olduğunu iki nesnel birimin yakınlaşması olarak düşünen bir sistem ile insanın dünyanın ortasında yaşadığı deneyimleri aydınlatan sistematik bir yöntem arasındadır. Fenomenolojiden gerçek bir teori ortaya çıkmaz, çünkü fenomenoloji fenomenlerle ilgili teorilerle değil, onların varoluşunun tanımlarıyla, yani onların bilince görünmeleriyle ilgilidir. Dolayısıyla ortaya çıkan tanımlama, bilinç için fenomenal bir mevcudiyettir.

Dolayısıyla, fenomenolojik harekette ortak olan, dünyada gerçekliğin yanı sıra birtakım özlerin de olduğu düşüncesidir. Gerçekler olumsal gerçekliklerdir, özler ise zorunlu gerçekliklerdir; Fenomenolojinin görevi, gerçekte var olan özleri ve temel ilişkileri keşfetmek ve tanımlamaktır. Bu süreç etik, estetik, dini, mantıksal, antropolojik, psikolojik gibi filozofun ilgi alanlarının her birinde kendini gösterir. Fenomenolog gördüğünü anlatırken gördüğünün somut yönüyle ilgilenmez, esas olanı

kavramaya çalışır. Bu nedenle, eğer iradenin incelenmesiyle ilgileniyorsa, gerçek bir gönüllü eylemde mevcut olan somut yönleri değil, iradenin özünü ve bilgi veya özgürlük gibi öznelliğin diğer yönleriyle olan temel ilişkilerini tanımlamaya çalışır. Fenomenoloji, ampirik sezgi veya algıya ek olarak, "şey"lerin özlerinin veya evrensel biçimlerinin sezgisinin olduğunu düşünür. Bu evrenselin içinde bulunduğu sezgiye "*eidetik*" sezgi denir.

Temelde insan bilinmesi gereken nesnel bir yapı değil, kendi kendini bilen eşsiz bir varoluşsal varlık, bir bilinç-beden birliğidir. İnsanın dünyayla ilişkisine dair herhangi bir anlayış, onun dünyayla yaşayan bir bağlamdaki bilinç-bedeni bilgisine dayanmalıdır. Fenomenoloji bu nedenle sistemden çok yöntemdir, çünkü sabit bir inançlar bütünü yerine belirli bir bakış açısı sunar. Aynı zamanda yaşanan deneyimin tanımı yoluyla, fenomende görünen yapıları ve toplam yaşam biçimi içinde var olan formları aydınlatabilir. Fenomenoloji, kısaca insanın kendisini ve dünyayı deneyimlediği biçimde tanımlamak için bir ön arayıştır. Bilincin temellerini tanımlar. Dolayısıyla, dans bir fenomen olarak düşünüldüğünde, fenomenolog dansla doğrudan kurulan ilişkiyi, yüz yüze gelmeyi, dansın yaşanmış deneyimini tanımlar ve oradan yola çıkarak toplam deneyimin doğasında olan zamansallık ve mekânsallık gibi analiz edilebilir yapıları tanımlamaya çalışır (Sheets, 1966: 10-12).

Dans, aslında belirli türlerden, icra edildiği tarihsel ve ulusal biçimlerinden daha geniş bir kavramda ele alınmalıdır. Fenomenolojik analiz, yalnızca dansın bu "tikel" yani bir bütünün tek bir parçasıyla ilgili olan biçimlerini değil, aynı zamanda tüm fiziksel-fizyolojik-psikolojik temellerin de terk edilmesini gerektirir. Çünkü bir konunun anlamına göre tartışılması, hiçbir şekilde onun olgusuna göre tartışılmasına bağlı değildir. Yani, dansın anlamı kavranmak isteniyorsa "onun kökeni ve sosyokültürel bağlantıları nedir?" sorusu atlanmalıdır. Bu aynı

zamanda yerçekimi, sürtünme, direnç gibi fiziksel yasaların da hesaba katılmaması anlamına gelir. Bu durumda dansı yalnızca kasların çalışmasına ve dansçının bedeninde gerçekleşen diğer fizyolojik süreçlere indirgemek yanlış olacaktır.

Benzer şekilde, dansın psişik gerçeklikten farklı olduğu da kabul edilmelidir. Elbette, dansın somut fenomeni psişik süreçler olmaksızın düşünülemez. Ancak bu onun gerçek fenomeni ya da gerçek varlığı değildir. Öncelikle, psikolojinin ilgilendiği sorunlar yalnızca tüm sanatlar için değil, sanat olmayan alanlar için de ortaktır. Müziğin algılanması ile dansın algılanması arasındaki fark kanıtlanabilse bile, bu durum henüz dansın varoluşu hakkında hiçbir şeyi açıklığa kavuşturmayacaktır. İkinci olarak, dansın varlığı estetik bir varlıktır ve bu nedenle aynı zamanda psişik olamaz. Dansın anlamı, hareketlerin duygusal gerilimi azaltmaya yardımcı olduğu psikolojik gerçeğine dayanarak, bir kişinin duygusal olarak kendini ifade etmesine indirgenemez.

Bu durumda, yapılan fenomenolojik analizin konusunu tanımlamak için bir adım daha atılması doğru olacaktır. Belirli bir dans eserinin estetik varlığının ne olduğu ortaya çıktığında, onun ifade biçimiyle ve ideal yüzüyle ilgilenilir. Ancak bu, yine de bu ifade biçimi ve diğer tüm olası ve o anda gerçekleşmiş dans modlarını içeren saf dans varlığı değildir. Böyle bir saf varlık yalnızca Foucault'un da değindiği alojik yani belli bir düzene, mantığa sahip olmayan bir varlıkla karşılaştırılabilir. Dolayısıyla, dans dâhil tüm sanatların saf varlığı gerçek uzamsal nesnelerin varlığından farklıdır. Çünkü bu, insanın iç dünyasıyla ilişkili değildir, ideal ve nesneldir, yani ne sanat eserinin yaratıcısına ne izleyicisine ne de hatta yaratılıp yaratılmadığına bağlıdır. Sanatın saf varlığını bu kavramların mantıksal varlığıyla karşılaştırmak daha doğrudur. Zaten tüm sanatların anlamı bir yaşam biçimi olmaktır.

19. yüzyılın sonlarından itibaren "modernleşen" dansta, filozofların "dans nedir?" sorusunu analitik estetik düşüncesiyle ele alma biçimlerinin geleneksel yolu, dansı özellikle dışavurumcu bir sanat biçimi veya belirli bir şekilde "eylem" içeren bir sanat biçimi olarak nitelendirmektir. Örneğin, dans tarihçisi Selma J. Cohen ifade gücünün tüm danslarda mevcut olduğunu savunur: "Dansın bir bütün olarak ifade edici bir niteliği vardır, ancak bu nitelik dansın tüm kısımlarını kapsamaz. Çünkü hareketleri ifadenin ötesinde bir amaç için tasarlanmıştır" (1962: 19). Bu görüş sanat felsefecisi Monroe C. Beardsley'in, "ifade gücünün dansın sanat olması için yeterli olmasa da gerekli bir koşul olabileceğini" öne sürmesine neden olur. Beardsley, eylem teorisinden ödünç alarak, bir bedensel eylemin doğru koşullar altında başka bir eylem türüne dönüşebileceğini söyler. "Dolayısıyla, koşma eylemi, doğru koşullar altında, etkileyici olabilir ve buna bağlı olarak dans sanatının da bir parçası olabilir. Buradan, sanat olarak dansın diğer koşulları olan bir tiyatro sahnesinde olmak, bir dans olarak beğeniye sunulmak, bir dans dağarcığının parçası olan şekillerde icra edilmek gibi eylemlerin de geçerli olabileceği sonucu çıkarılabilir" der (1982: 33-34). Rus Felsefeci Losev, her sanat türünün kendi fikir anını, tüm evrenin görüntüsünün özü olarak anılan ve Yunan düşünür Philolaus'un tanımladığı "eidos"unu (eidetik sezgi) ifade ettiğini belirtir. Diğer yandan, "meonal özün inşasında uzmanlaşan ve eidos tarafından görünmez bir şekilde kontrol edilen müziğin, aynı zamanda genel olarak eidetik varlığın meonal hareketliliğini ve ötekiliğini de inşa ettiğini" belirtir (1990: 273). Bir monad ya da herhangi bir varoluşun temeli olarak yaşayan bu eidos'ta üç "an" vardır: 1) Mantıksal, soyut anlam; 2) Logos'un bir optik resimde ideal somutlaşması ve 3) Anlamın kendi derinliklerindeki akışkanlık veya anlamın oluşumu olarak ötekinin "hyletic" anı. Eidos'un "mantıksal anı" şiirde, anlamın "resimsel temsili" görsel sanatlarda, "hyletic" an ise müzik ve dansta ifade bulur (1927: 214-215).

Bunlardan sadece dans tüm eidos'un oluşudur ve dans böylelikle oluşun, ebedi bir çaba olan yaşamın, varlığın kalıplaşmış yüzlerinin birinden diğerine dönüşümünün görünür bir imgesidir (Lugovaya, 2008: 114).

Lugovaya, dansın, yaşamın somutlaşmasını içeren ideal anlamını iki tür imgede gerçekleştirdiğini belirtir; doğanın güçleri ve insanın onlardan ortaya çıkışının belirtisi olan yaşam imgesi ile insan iradesinin tüm iniş ve çıkışları, canlı bir bireysel ruh olarak yaşam imgesi. Bu anlamda dansın müziğin saf varlığıyla olan ilişkisi üzerinde de durur. O'na göre "dansın müzikle olan ilişkisi, hareketin zamanla olan ilişkisiyle karşılaştırılabilir". Bu noktada Hegel'in "Doğa Felsefesi (Philosophy of Nature)" çalışmasına atıfta bulunur: "Tıpkı Zaman'ın Doğa'nın salt biçimsel ruhu olması gibi, Hareket de dünyanın gerçek ruhunun Kavramı'dır" (Lugovaya, 2008: 114; Miller, 2004: 43). Hareket, niteliksel olarak nesnelleştirilmiş zamandır. Somutlaştırılmış, içerikle doldurulmuş ve ötekiliğinde ifade edilmiş zamandır. Müzikal algı ise "dünyanın çıplak, örtüsüz, açığa çıkmamış özünü kendi özünde, tüm bozulmamış saflığı ve anlatılamazlığı içinde görür" (Losev, 1990: 214). Müziğin doğasında görünür olma arzusu vardır. Dolayısıyla müziğin bu arzusu hareketli bir müzik olarak dansa duyulan bir çekim olarak anlaşılabilir. Hegel müziği "imge ve görünürlükten yoksun bir dans" olarak tanımlar. Böylece dans, "hipostas" yani görüntü ve soyutlanmış olanın aksine gerçek ve objektif olan müziktir. Kısaca varoluşsal doluluk kazanmış müzik olarak nitelendirilebilir. Müziğin gerçek seslerin ötesindeki anlamlara işaret eden bir sembol olarak hareket ettiği yerde, dans bu anlamların kişisel bir deneyimi olarak algılanır. Eğer müzik özgürlüğün bir sembolü ise, dans da bu özgürlüğü deneyimlemek, yaşamak için bir fırsat sunar.

Dans fenomenolojisi alanında çalışan Sheets-Johnston, dansın özünü keşfetmek için küresel olgunun kendisine, yaratılmış herhangi bir formun bölünmez bütünlüğüne defalarca geri

dönmek gerektiğini belirtmektedir. O'na göre, bölünmez bir bütünlükten söz etmek, yaratılan formun analiz edilemeyeceği anlamına gelmez. Bu, sadece kendi başına tam olanın yani bir bütünlüğün bir dizi öğeye, parçaya veya birime indirgenemeyeceği anlamına gelir. Çünkü bu ayrı birimleri bütün içinde yeniden oluşturmanın bir yolu yoktur. Bu nedenle, dansın tanımlayıcı analizinde esas olan şey, dansın bütünlüğünü dışsal olarak ilişkili birimlere ayırmayan, fakat tekrar tekrar işin bütünlüğüne odaklanan bir yaklaşımdır. Dansa olağanüstü bir varlık olarak yaklaşmak, dansın anlık deneyiminden önce hiçbir şeyi varsaymamak demektir. Hiçbir şey olduğu gibi kabul edilmediğinden, dansa yapıları kendisine özgü olan bir bütün olarak bakılır (1966: 8).

> Dans, dansçılar tarafından oluşturulduğu ve icra edildiği şekliyle, bir ardışıklık birliği, bir uyumlu hareket formudur. Aynı durum izleyici için de geçerlidir. Karşımızda duran şey, uzamsal-zamansal öncesiz, şimdisiz ve sonrasız bir dizi dışsal bağıntı değil, ekstatik, uçuş halinde ve dans olma sürecinde olan ama hiçbir zaman tam olarak dans olmayan bir biçimdir. Karşımıza çıkan şey diasporatiktir ve "anları" bir bütün olan, sürekli hareket eden bir formdur. Kısacası, dans yaratıldığı şekliyle mekânsallığı ve zamansallığı toplam küresel fenomenin kendisiyle birlikte yaratılan ve ona ilişkin yapıları olan kinetik bir fenomen olarak görünür (Sheets, 1966: 29).

Zaman ve mekânın fenomenolojik yapıları, herhangi bir kinetik fenomenin toplam yaşanmış deneyimine ilişkin temel mekânsal-zamansal yapıları aydınlatmada ne kadar önemliyse, aynı zamanda yaşanmış deneyimin kendisinin, özellikle de dansın yaşanmış deneyiminin önemini bir kez daha vurgulamak da aynı derecede önemlidir. Dans, yalnızca ortaya çıkan, kendini bilinç düzeyine çıkaran kinetik bir olgu değildir. Aynı zamanda hem biçimlendirilmiş hem de icra edilmiş bir sanat olarak

yaşayan bir insan deneyimidir. Buna göre hem dansçı hem de izleyici için deneyim, yaşanmış bir deneyimdir. Bu yaşanmış deneyime tekrar tekrar geri dönmeden, dansın geçerli ve anlamlı bir tanımına, doğasına ve görünümüne, yaratımına ve sunumuna içkin yapılara ulaşmayı umut etmek mümkün değildir.

Bir dansı icra ederken veya doğaçlama yaparken, dansçılar hareketin niteliksel dinamiklerine, kendi kinestetik olarak hissedilen hareketlerine ve başkalarının kinetik olarak algılanan hareketleri ile uyumlu olmak durumundadırlar. Kinestetik olarak hissedilen ile kinetik olarak algılanan arasındaki ayrım, niteliksel bir dinamikteki ortak temeller kadar önemlidir. Kinestezi, başka bir deyişle, sosyal olarak genişletilebilir bir duyusal yetenek değildir. Ancak "interkinestezi" ve "enkinestezi" gibi yeni kavramlar veya "kinestetik değişimler" gibi ifadeler bunu böyle bir şeye dönüştürmeye çalışır. Hareketin iki kat önemli sensu communis'i (sağduyusu) tam da bu bağlamda daha da önem kazanır (Sheets-Johnstone, 2014: 263).

Dansın anlık, üzerinde düşünülmemiş deneyimine yapılan bu vurgu, dansla ilgilenen eleştirmenler, koreograflar, dansçılar, seyirciler, öğretmenler ve diğer herkes için hayati önem taşır. Ancak dans eğitmenleri için belki de en önemlisi, başkalarını eğitmek, onlara hem pratik hem de kavramsal olarak derin ve kapsamlı bir dans bilgisi aktarmaktır. Başkaları dansı öğrenmek için eğitmenlere başvurduklarında onlardan mutlaka etkilenirler. Eğitmenlerin ilettikleri bilgi, biçimlendirilmiş ve icra edilen bir sanat olarak dansla yakın bir tanışıklığa dayanmalıdır. Bu nedenle yukarıdaki açıklamalar, dansa fenomenolojik bir yaklaşımın eğitsel sonuçlarının neler olabileceğini keşfetmek için bir çıkış noktası olarak anlamlıdır (Sheets, 1966: 29).

Fenomenolojik açıdan mükemmel dans ile gündelik hayat arasındaki ikiliğin aşılması, dans hakkında konuşmayı, tartışmayı ve onu zamanının ve mekânının koşullarına tabi olan ve

bu nedenle de bir anlamlar ve değerlendirmeler ağına tabi olan bir ürün olarak sunmayı kolaylaştırır.

Dans, anlamın inşasında etkisi olan kültürel repertuvarların bir parçası olarak anlaşıldıkça, izole olduğu yanılsaması kırılır ve diğer kültürel ve sembolik akışlar içinde anlaşılır. Bu şekilde, toplumsal gelişimin süreçsel yansımasına dahil edilir ve yaşamın anlamlandırıldığı deneyim sürecine entegre edilmesi kolaylaşır.

Genel olarak insan, güzel sanatları, gözün odak noktasını yönlendiren bir çerçeve aracılığıyla eleştirel bir mesafeden görme eğilimindedir. Dansı bir çerçeve içinden izlemek için kritik bir mesafe oluşturan geleneksel sahne kemeri, eserin izlenme şeklini, bir tabloyu izleme şekline benzer şekilde optik olarak bir ekran biçiminde vurgular. Oluşan perspektif, izleyiciye ayrıcalıklı olduğunu hissettirir. Ekranın bir tarafındaki izleyiciyi diğer tarafındaki incelenen nesneden ayırır. Nesnenin çizilip ölçülmesini, dolayısıyla bilinmesini ve anlaşılmasını sağlar. Bu süreç, fenomenolojik açıdan dünyayı düzenlemek ve temsil etmek için son derece rasyonel ve objektif bir araç olarak görülür. Ancak son zamanlarda, perspektifin, insanın görsel olarak dünyayı tek bir sabit bakış açısıyla değil, hareket eden bir çift gözle algılaması olarak belirlendiğinden son derece yapay bir yapı olduğu düşünülmektedir. Nesnelerin dünyasına olan yakınlık, perspektifte var olan herhangi bir bakış açısının nesnelliğini ortadan kaldırır. Örneğin çağdaş dansta, dansçı, uzay ve nesnelerden oluşan dış dünyanın "ortasında" yer alır. Dansçının canlı bedeni, bu dünyayla sürekli yakın temas halindedir. Başlangıçta bu yakınlık, dansın netliğini ve düzenini azaltıyor gibi görünebilir, ancak bu durum sanat formunun daha derin bir şekilde anlaşılmasına, uzun vadede ise belki de daha objektif bir anlayışa yol açabilecektir.

Öz bağlamıyla dansı ilişkilendirmek, dansı hem icracılar hem de izleyiciler açısından tüm katılımcılar için bir yorumlama ve dönüştürme biçimi olarak düşünmek anlamına gelir. Bu süreç, zaman ve mekân içinde konumlanmış, bütünleşen ve anlamlı ipuçları sunan bir deneyim imasını beraberinde getirir. Böylece icracı, dansı daha geniş bir oluşun parçası olan "an" olarak inşa etmek için bir arada var olan önceki ve şimdiki deneyimsel süreçleri de kullanan bir kültür ifadesi olarak kabul eder.

Bu anlamlı süreç, öznel ve öznelerarası deneyim vizyonlarının inşasını içerir. Bu öngörüyle, icracı, seyirci ve dans, incelenmeye değer bütüncül bir birimin parçası olarak düşünülebilir. Buradan, dansı şekillendiren ve karakterize eden toplumların kaygıları, icracılar ve dans etrafında belirli bir şekilde inşa edilen değerler ve tercihler hakkında sorular ortaya çıkabilir. Parçalar daha sonra onları aşan süreçlerin tamamlayıcısı olarak görülür ve böylece nesne üzerinde daha geniş analitik aygıtlara ihtiyaç duyulur. Bu, insanların öznel ve öznelerarası deneyimlerinde inşa ettikleri sembolik kaynakları kapsar. Hepsi, dans ifadesiyle ve dans aracılığıyla anlatılmak istenen şeyi inşa etmek için bütünleştirilir ve tartışılabilir. Ayrıca, dansın içinde, dansla birlikte, dans hakkında ve danstan gelen yaşam deneyimini sınıflandırmaya ve düzenlemeye de hizmet ederler.

Kültürel yapı içerisindeki bu fenomenolojik görünüm, deneyimlere ve anlamlara aracılık eden kültürel bir pratik olarak dansın karmaşık bir görünümüne doğru ikilemli ve basit bir görüşten uzaklaşılmasına yardımcı olur.

3.3. Dansta Müzik Kavramı

Elbette, mantıksal olarak, bir zaman sanatı olarak müzik kavramı, yaşam olarak zaman, mekân, hareket ve oluş içinde var olan danstan daha basittir. Lugovaya, buradaki öncelik sorununu dans lehine çözmek ve müziği maddesellikten yoksun bir dans olarak görmenin, dansı "bedenlenmiş müzik" olarak

görmekten daha meşru olduğunu belirtir. Bu sorunun çözümü için ise şu önermeyi yapar:

"İlk olarak, müziği dünyanın birincil temeli olarak kabul edersek, bu, temelin yokluk (meon) olduğu sonucuna varmamızı gerektirecektir. Varlık ve yokluğun birliğinin dünyanın aslı olduğunu varsaymak daha mantıklıdır. Karşıtların ortadan kaldırılması olarak sentez, gelişimin yalnızca son değil, aynı zamanda ilk anıdır; varlık ve yokluğun sarmal bir formdaki birliği, farklılaşmalarından önce gelmiş olmalıdır. İkinci olarak, söylenenler estetiğin özünün (ifadesinin) ilk anının aydınlatılmasında da doğrudur. İfade eidos'u bir bütün, eksiksiz, bir olgu olarak ele alır. Bilişten farklı olarak, sanatsal yaratım eyleminde imge bir kerede bütünle başlar ve daha sonra daha da geliştirilerek eidos'un karmaşık yapısına dayalı bir farklılaşma ortaya çıkar. Bu durum sanat tarihinde de doğrulanmaktadır: ilk olarak senkretik sanat ortaya çıkmış, ardından şiir, resim ve müzik, eidos'un bireysel anlarının sanatsal ifade biçimleri olarak bağımsız türler olarak belirmiştir" (2008: 116).

Hareket, temel olarak yaşamın özüdür ve dans da bir hareketler bütünü olduğu için yaşamın nihai bir ifadesidir. Dolayısıyla estetik varoluş da dâhil olmak üzere dans, varoluşun başlangıcının ve nihai amacının imgesi olmak gibi şaşırtıcı bir role sahiptir. Uzay ve zaman yalnızca yaşamın birleşik sürecinden soyutlanmış kavramlardır. Buna göre başlangıçta yalnızca hareket eden bir bedende algılanabilirler. Hegel'de bunu uzay ve zaman kavramları içerisinde şöyle açıklar: "(...) hareket, uzay ve zamanın birliği olarak tamamen dışsal ve soyut bir ilişkiden başka bir şey değildir. Ve öyle görünüyor ki, birbirleriyle bu kadar dışsal bir ilişki içinde olan gök cisimleri, bu ilişki olmadan da oldukları gibi kalacaklar, hatta birbirleriyle olan ilişkileri de öyle kalacaktır" (2010: 274).

Evrende uzay ve zaman ilişkisindeki uyumu (ahengi) kulakla duymak mümkün değildir, ancak bedensel olarak hissedilebilir ve algılanabilir. Bu nedenle, evrendeki bu uyum önce sadece bedensel olarak hissedilir ve ancak ondan sonra ses, hareket veya imge/görüntü olarak ifade edilebilir.

Dans sanatı diğer sanatlar sistemi içinde özel bir konuma sahiptir. Bir yandan dans, birleştirici niteliği ile, tüm sanatların sanatsal imgeleminin kaynağı, diğerlerini yaşamla dolduran ilk biçimdir. Öte yandan, drama/tiyatro sanatının en yüksek formu olarak, tüm sanatsal formların sentezini gerçekten somutlaştırır. Dans, sanatsallığın bir üst formu, onun son aşamasıdır. Dansın özü iki zıt kökeni organik olarak birleştirir. Nietzsche'nin deyimiyle bu "Apollonca" ve "Diyonisosca" biçiminde tanımlanabilir (2011: 17, 103). Bu konuda sadece ortasında bir Dionysos sunağı (themele) bulunan tiyatro alanında, aktörler ve koro eşliğinde, drama tekniği ve şiir diliyle seyirci önünde sergilenen, genellikle efsanelere, kahramanlık hikâyelerine dayalı ve hikâye bütünlüğü taşıyan bir taklit (mimesis) sanatı olan "Attika tragedyası" ile karşılaştırılabilir. İnsan, dansta kendine yabancılaşmanın en yüksek aşamalarına ulaşır, ama aynı zamanda onun (insanın) dengeli, biçimlendirilmiş ve gerçekleştirilmiş doğası da dansta ortaya çıkar. Dans, dışsal netlik ve mükemmelliğin ardında, Dionysosçu özgürlüğe ve tüm kanonların (kutsal yasaların) yıkılmasına yönelik dürtünün yüce gücünü gizler.

3.4. Dans ve Oyun İlişkisi

Dansın yukarıda söz edilen "varlık" yapısındaki yerini daha iyi tanımlamak için, dansın varlığını mitolojik gerçeklik ve "oyun"la karşılaştırmak gerekir. Bu, dansın aynı zamanda ilksel varoluşudur. Dansın dünyası mitolojik gerçeklik kadar mutlaktır ve kendi kendine değer biçebilir ve kendi varlığını belirler. Bu dünyadaki eylemlerin dışsal bir hedefi ve yönü yoktur. Ama aynı zamanda dans, dış dünyanın etkilerinden de kaçınamaz.

Onun mutlaklığı her şeyi kendi içinde eritebilmesinden kaynaklanır. Özellikle çok küçük yaşlardan itibaren aile, çevre ve okul üçgeninde şekillenen çocuk dünyasında oyun ve oyun içerisindeki dans imgelerinin önemi büyüktür. Tüm halklar, kendi yöntemleriyle çocuklarını sever, besler ve onlara bakar. Bu da folklor, sanat, gelenekler vb. aracılığıyla yansıtılır. Çocuklukta edinilen kavramlar, çocuğun hayatının ilk yıllarıyla ilişkili gelenekler ve ritüeller, bir etnik grubun geleneksel düşüncelerinin, inançlarının ve genel dünya görüşünün bilimsel olarak yeniden yapılandırılması için değerli bir kaynaktır.

Gerçek yaşamın imgeleri dansa ne şekilde etki ederse etsin, "sihirli çember" tam da bu etki sayesinde ritmikleşir, biçimlenir ve yeni bir metaforik anlam kazanır. Mit dünyası, ruh ve bedenin varlığını, öz hareket ile hareketin nesnesini uzlaştırır. Bu sentez ancak, insanın gerçek özgürlüğe ulaşabildiği, gerçeği görmenin keyfini çıkarabildiği dansta gerçekleşir. Dans, sonsuzluğun görsel bir tasviridir. Sonsuzluk olarak mitler, dinginliği değil, sürekli bir hareketi gerektirir. İlkel insan, dünyayı görünür ve görünmez güçlerin büyülü bir dansı olarak hayal etmiş ve tanrılarına dansla hitap etmiştir. Bu anlamda dans en eski mitolojiydi. Ancak binlerce yıl sonra bile dans, insan yaşamının eğlenceli ve mitolojik yönüne sıkı sıkıya bağlı kaldı. Çok eski zamanlardan beri dans, insan ile doğanın özgün birliğini, diğer sanatların ancak yoğun bir hayal gücüyle yeniden kurabildiği gerçek ve kutsal dünyaları, özellikle de çocukların dünyasını korumayı sürdürmüştür.

Bu noktada bir çocuk alt kültürü olan oyun kavramının dansla olan birçok ortak özelliğinden söz etmek gerekir. Her şeyden önce ikisinin de şenlik kültürüne ait olmaları fakat aynı zamanda düşünce eylemlerinin birbirinin karşıtı olmalarıdır. Elbette kavramsal yapılarının farklı olması dans ve oyunun anlama ve anlamlandırmaya yabancı oldukları anlamına gelmez. Aksine sağduyunun reddedilmesi onların daha yüksek

anlamlara, sembolik doğaları olan "öz"ün algılanmasına yönelmelerini sağlar. Oyun ve sanatta insan ancak çocukluktan başlayarak dünyayı kavrayabilir. Ama bunu pasif bir yansıtma yoluyla değil, yaşamın özgür, yaratıcı performansı içinde yapar. Buna ek olarak, bu tür insan faaliyetleri, özgürlüğün tadını çıkarmanın, gerçeklik ve gerçek dışılığın özel bir karışımından elde edilen tatmininin yaşandığı bir "ruhun arınması (katarsisi)" durumunu deneyimlemeyi mümkün kılar. Oyunda, varlığın olası doluluğu açığa çıkar, insan gerçek varlığa, ilk kaynakla birliğe ulaşır. Dans, özellikle de esrik/trans dans, bu tür bir ruh dönüşümünün biçimlerinden biridir ve dansçı yalnızca bilincin ikilemi ile değil, aynı zamanda onun için bir oyuncak haline gelen bedeninin ikilemi ile de karakterize edilir. Dansçı, bedeniyle oynayan kişidir ve özellikle çocuklar bu oyunda kendilerinin o ana kadar saklı kalmış olan gerçek yaratıcılıklarını ve varlıklarının gerçek anlamını öğrenir (Lugovaya, 2008: 117; Blinova ve Çernova, 2016: 4).

Yetişkinliğe adım atan bir çocuk, her sayfada kendini ve etrafındaki dünyayı keşfeden bilişsel bir kitap gibidir. Kuralların ve kanonların olmaması, çocuğun düşünce sürecinin sınırlarını genişletir, hayal gücünü serbest bırakır, eylemlerini kısıtlamaz. Neredeyse her şey onun için öznel olarak yenidir. Yavaş yavaş büyüyen, bağımsız, yaratıcı faaliyet becerileri edinen çocuk, nesnel olarak yeni, sadece kendisi için önemli olanı değil, aynı zamanda kolektif ve toplum için de değerli şeyler yaratmayı düşünebilir.

Çocukların yaratıcılığını teşvik etmede belirleyici rol, bir yandan çocukların yaş özelliklerini anlayan, diğer yandan yaratıcılığı organize eden ve bu alandaki teknoloji, yöntem ve uygulamaları bilen bir öğretmen tarafından üstlenilir. Bu durumda, standart koşullarda standart dışı eylem ve işler yapabilen öğretmenin yaratıcılığı önceliklidir.

Geniş anlamda çocukların dans yaratıcılığı, gelişim psikolojisi ve pedagoji bilgisine sahip, pedagojik sürecin amaç ve hedeflerinin yanı sıra dans sanatının eğitim ve kişisel gelişim alanındaki olanaklarını net bir şekilde anlayan, uzman bir koreograf tarafından organize edilen ve yürütülen bir çocuk etkinliğidir. Çocukların dans yaratıcılığı, eğitim, sahneleme, prova ve gösteri faaliyetlerini içeren sistematik, amaçlı, dinamik bir süreçtir. Bu süreçte katılımcılar hem bireysel ifade becerilerini geliştirir hem de grup içinde üretim yapma deneyimi kazanırlar. Çocukların yaratıcılığı, koreografi sanatının ifade araçlarını deneyimleyerek öğrenme süreci içinde gerçekleştirilir. Böylelikle dans faaliyetinin bedensel, zihinsel, ahlaki ve sosyal temellerinin oluşumu ve gelişimi için koşullar yaratılır ve bu sayede çocuklar zengin bir sanatsal kültüre aşina olurlar.

Çocukların sistematik ve dinamik bir şekilde gelişen yaratıcı faaliyetleri, dönüştürücü nitelikte muazzam kaynaklar taşır. Ancak bunun etkinliği, çocukların yaratıcı sürece dâhil edilme sırasını, uygun teknolojileri ve yeniden üretimden, üretken faaliyete geçiş yöntemlerini yansıtmanın önemli olduğu, özel olarak geliştirilmiş bir öğretmen faaliyeti programı ile sağlanmalıdır. Öğretmen ve öğrencilerin oyun ve oyun içerisinde dans yaratma faaliyetleri, belirlenen konu temelinde yürütülmeli, eşzamanlı yaratıcı gelişimleri ve yeni başarılara olan istekleri göz önünde bulundurulmalıdır. Çocuk oyununun fenomenolojisi, oyun sırasında, ayrışma ve özdeşleşme süreçlerinin özel bir şekilde karşılıklı diyalog alanında ortaya çıkar. Pedagojik sürecin katılımcılarının karşılıklı ilişkilerinin bu karakteri, öğrenciyi doğrudan ve geri bildirimle etkileşim sisteminde gerçekleştirilen aktif rolünde dikkate alır. Çocuğun kendini güvende ve başarılı hissettiği, psikolojik olarak rahat bir faaliyet ortamı yaratarak çocuk inisiyatifinin gelişimini motive etmek önemlidir. Bu durum çocuğun oyun ve dans faaliyetlerini eleştirel olarak değerlendirme, akranlarının başarılarıyla

karşılaştırma, ihtiyaçlarını düzeltme ve bağımsız çalışma becerilerinin ve yeteneğinin gelişmesine katkıda bulunur (Briske, 2013: 9-11).

3.5. Dansta İfade Kavramı

Dansın saf ideal varlığının dışında dans, her şeyden önce kadim bir sanattır ve bu nedenle güçlü ifade özelliği ile sembolik formu, onun gerçek varlığıdır. Yerleşik kavramlardan yola çıkmak herhangi bir bilginin analizini sınırlayabilir.

Bu noktada "ifade" kavramı, Losev'in tanımına göre, "anlam"ın kendi başına değil, onu çevreleyen ötekilikle kurduğu ilişki içinde ortaya çıkışı olarak anlaşılabilir. Bu bağlamda sanat için ötekilik, anlamın somutlaşmasını mümkün kılan ilişkisel zemini oluşturur; bu somutlaşma ise malzeme aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla malzeme iki farklı düzeyde ele alınmalıdır: Birincisi, ifadenin kendi biçimsel yapısı, yani dans imgesinin oluştuğu hareket ve form düzeyi; ikincisi ise bu biçimi görünür kılan beden, mekân, ses ve ışık gibi fiziksel unsurlardır (1990: 332).

Lugovaya bu fenomeni şöyle açıklar:

"Dansçı ne yaratır? Bir yanılsama, gökkuşağı gibi bir görüntü. Burada dans dünyası ne dışarıda ne de içeridedir. Bir yandan hayali sanatsal alanın sınırları içinde kalır, diğer yandan da katılımcıların ve izleyicilerin algılarında var olur. Beden, ışık, ses, mekân gibi fiziksel gerçeklikler var olmaktan çıkmaz, sanatçı tarafından yaratılan gerçeklik içinde çözülür ve görünmez hale gelir" (2008: 118).

Dansçılar ne yaratır? sorusunu soran bir diğer felsefeci Susan Langer, ne dansçıların dansın malzemeleri olan kendi bedenlerini, üzerlerini örten kumaşı, zemini, ortamdaki herhangi bir boşluğu, ışığı, müziği, yerçekimi kuvvetlerini ve ne de diğer fiziksel koşulları yaratmadıklarını, tüm bunları, fiziksel olarak orada olanın ötesinde ve üstünde bir şeyi; "dansı" yaratmak için

kullandıklarını belirtir. Langer'e göre dans, "sanal güçlerin dinamik bir imgesidir (görüntüsüdür)" ve bu imge kendine özgü bir malzeme gerektirir. Dans bağlamında bu malzeme, işaret öncesi ve işaret üstü iletişim aracı olarak süreklilik taşıyan bir jesttir. Dinamik güçlerden oluşan bir dünya yaratan jest, dansçının bedensel formlarıyla sınırlı değildir ve zihinsel yaşamdan bağımsız düşünülemez.

> Dans bir imgedir; isterseniz bir hayalet de diyebilirsiniz. Dansçıların yaptıkları şeylerden kaynaklanır ama yine de başka bir şeydir. Bir dansı izlerken, fiziksel olarak önünüzde ne olduğunu görmezsiniz. İnsanlar etrafta koşuşturur ya da vücutlarını eğerler, bükerler. Bu gördüğünüz şey, dansın ister solo ister koral olsun isterse de bir derviş dansının sonu gibi dönsün, ister yavaş, merkezi ve hareketinde yalnız olsun, kaldırılmış, sürülmüş, çekilmiş, kapatılmış veya zayıflatılmış gibi göründüğü etkileşimli güçlerin bir gösterisidir. Bir insan bedeni, gizemli güçlerin tüm oyununu önünüze koyabilir. Ancak bu güçler, dansta işliyormuş gibi görünen bu güçler, dansçının kaslarının fiziksel güçleri değildir. Bunlar gerçekte ortaya konmak istenen hareketlerin oluşmasına neden olur. En doğrudan ve ikna edici şekilde algıladığımız güçler bizim algımız için yaratılmıştır ve sadece onun için vardırlar (Langer, 1976: 78).

Bu tartışmada Langer "dansçılar ne yaratır?" sorusunun yanıtını kısaca "dans olan dinamik imgeyi" biçiminde verir. Bu yanıt onu doğal olarak ikinci soruya götürür: "bu imge ne için yaratılmıştır?". Langer, bu sorunun yanıtını şöyle verir:

> Bu imge bizim zevk almamız için yaratılmıştır. Ama bundan bu kadar çok keyif almamızı sağlayan nedir? Her sanal görüntüden, sadece bir tane olduğu için hoşlanmayız. Çöldeki bir serap, esas olarak nadir olduğu için ilgi çekicidir. Bir ayna görüntüsü, sıradan olduğu için bir merak nesnesi değildir ve kendi başına, sadece bir görüntü olarak, bizi heyecanlandırmaz. Ancak dansta yaratılan dinamik imgenin farklı bir karakteri vardır. Algılanabilir bir varlıktan daha fazlasıdır; göze ya da kulağa ve onlar aracılığıyla tüm duyularımıza yansıtılan bu imge bize duyguyla yüklü bir şey olarak çarpar. Yine de bu duygu, dansçıların herhangi birinin ya da hepsinin hissettiği bir şey değildir. Dansın kendisine aittir. Dans, diğer sanat eserleri gibi, insan duygularının doğasını ritimler ve bağlantılarla ifade eden algılanabilir bir formdur. Bu ritimler ve bağlantılar, krizler ve kırılmalar, bazen insanın "içsel yaşamı" olarak adlandırılan şeyin karmaşıklığı ve zenginliği, doğrudan deneyim akışı, yaşayanlara hissettirdiği şekliyle yaşamdır. Dans, dansçının nasıl hissettiğinin bir belirtisi değildir; çünkü dansçının kendi duyguları önceden belirlenemez ya da tahmin edilemez ve istek üzerine sergilenemez. Kendi duygularımız çoğu zaman doğrudan ortaya çıkar ve birçok insan bunların iç çekme, haykırma ya da jestler aracılığıyla ifade edilmesini önemsemez. Eğer dansçıların yaptığı şey yalnızca bundan ibaret olsaydı, onları izlemeye bu denli ilgi gösteren bir bale izleyici kitlesi de olmazdı (Langer, 1976: 79).

Bir dansta duyguların ve diğer öznel deneyimlerin akışı ve dönüşümü imgeler aracılığıyla ifade edilir. Bu deneyimlerin yükselişi ve gelişimi, içsel yaşama bütünlük kazandıran ve kişisel kimliği biçimlendiren karmaşık sentezler oluşturur. Bir kişinin "iç yaşamı" denilen şey, kendi yaşanmışlıklarının içsel hikâyesi

ve dünyada yaşamanın ona hissettirdikleridir. Bu tür bir deneyim genellikle belirsiz bir şekilde bilinir. Çünkü bileşenlerinin çoğu adsızdır ve bu deneyimler ne kadar keskin olursa olsun, adı olmayan bir şey hakkında bir düşünce oluşturmak zordur. Bu adsız düşüncenin de akıl için tutunacak bir noktası yoktur.

Oysa "varlık"ın özel bir yapısı vardır. Yukarıda da söz edildiği gibi onunla her an karşılaşılmakla kalmaz, kavramsal olarak bilinebilir, üzerinde düşünülebilir, hayal edilebilir ve sembolik olarak ayrıntılı ve derinlemesine ifade edilebilir. Ancak duygusal yaşam ile ilgili bilinenleri ifade etmeye yarayan şey, alışılagelmiş iletişim aracı olan dil değildir. Dilin bu amacı karşılayamamasının birtakım mantıksal nedenleri olsa da önemli olan, dilin kolayca yapamadığı duyusal ve duygusal yaşamın doğasını ve kalıplarını sunma işlevini dans dâhil bütün sanat eserlerinin yapıyor olmasıdır. Bunlar birer ifade biçimleridir ve ifade ettikleri şey de insan duygularının doğasıdır.

Bu durumda bir diğer soru "dans ne içindir?" olmalıdır. Buna yanıt olarak Langer "dans yaratıcısının anlık, hissedilen, duygusal yaşama dair düşüncelerini ifade etmek ve duygunun nasıl bir şey olduğunu doğrudan ortaya koymak içindir" der (1976: 80). Her sanat eseri, gerilim ve çözülme, denge ve dengesizlik, ritmik süreklilik ve karşıtlık gibi unsurların, istikrarsız ama süreklilik taşıyan bir bütünlük içinde birleşimidir. Yaşam da benzer biçimde bu tür gerilimlerin, dengelerin ve ritimlerin oluşturduğu dinamik bir akış olarak deneyimlenir. İnsanın "yaşamın nabzı" olarak hissettiği şeyler bunlardır. Sanat eserinde ise bu yapılar, imgeler aracılığıyla sembolik olarak ifade edilir. Dans eseri, yalnızca dansçının duygularının bir belirtisi değil, koreografın ve bestecisinin de birçok duyguya ilişkin bilgisinin bir ifadesidir ve duygunun farklı yönleri, bir düzenleme içinde biçimlendirilerek açık ve etkili bir sunum haline getirilir.

Lugovaya ise bu soruya basit olarak *"canlı olduğumuz için"* diye yanıt verir. O'na göre:

> Dans, yaşamın nihai ifadesidir, bir yaşam biçimidir ve sonsuz hareket olan yaşamın kendisidir. Dolayısıyla her insan için dans etmek, bu sonsuz yaşam kaynağına bağlanmak anlamına gelir. Ancak dansın insan üzerindeki etkisi ikili ve çelişkilidir. Çünkü bir yandan kendini keşfetme ve edinme aracı olarak dans bizi kendimize geri getirir, diğer yandan da bizi kendimizden uzaklaştırır. 'Dans ediyorum' demek sınırlardan, sınırlamalardan, egoizmden kurtuluyorum demektir (2008: 119).

Dansçı dansla birleşir, bütünleşir, onu hayatının canlı bir anı olarak yaşar, ama aynı zamanda diğer insanlarla ve dünyayla da uyum sağlar. Dansa yoğunlaşan sanatçı, başkaları tarafından anlaşılan, başkalarına hitap eden bir imge için birey oluşunu unutur. Dans, her zaman bir diyalogdur, "öteki"ne hitap eder. Eğer seyirci varsa, bu gizemin sadece bir tanığıdır. Ancak bedeninin kinetik duygusu sayesinde seyirci, dansla bir iletişim kurabilir ve aldığı duygusal haz, kısmen kendi benliğini, varlığını dans ederken hissetmesinde yatar. Bireysel dansların yanı sıra kitle dansları özellikle bulaşıcıdır; etraflarında öyle bir enerji yoğunlaştırırlar ki, seyirciye onlara direnme şansı bırakmazlar.

Dansla ifade edilmek istenen şeylerin ve dans kavramının, kişinin bedeniyle vurgulamak istediğiklerine bağlı olarak, birçok tanımı yapılabilir. Bazıları motor yönüne atıfta bulunurken, bazıları teknik, vücut veya el becerisine atıfta bulunur, diğerleri ise kavramı ruhani ve estetik konularla ilişkilendirir. Dansı terapi olarak kullananlar için ise dans, "en geniş anlamıyla bedensel hareket olarak anlaşılır; bu hareket hem basit bir jesti hem de tüm özneyi içerebilir" (Wengrower & Chaiklin, 2008: 20).

3.6. Dans yaratmak

Bir başka sorulması gereken soru "bir dans nasıl yaratılır?" sorusudur. Bunu birkaç soruya ayırarak yanıtlamak gerekir. Bunlardan bazıları belirli bir etkinin nasıl yaratılacağı gibi pratik teknik sorulardır. Ancak burada dans felsefesi disiplinin vereceği yanıt, "Dans yaratma sürecinde birinin "içsel" ya da "öznel" durumlar ile ilgili düşüncelerini ifade etmek ne anlama gelir?" olacaktır. Bu, dans yaratıcısının kendisi ve başkaları için bu içsel sürecin dışa dönük bir imgesini oluşturması, yani öznel olaylara nesnel bir simge kazandırması anlamına gelir. İster bir dans ister bir heykel, bir resim, bir müzik parçası ya da bir şiir olsun, her sanat eseri böyle bir imgeleme sürecini gerektirir. İçsel doğanın dışa vurumu, öznel gerçekliğin nesnel bir sunumudur. Bu durumda içsel yaşamın unsurlarının sembolize edilebilmesinin nedeni, benzer ilişkisel yapı ve dinamikleri taşımasıdır

Ancak bu durum, dansın fiziksel, maddi yapısı için geçerli değildir. Bir dansın fiziksel materyallerinin duygusal yaşamın yapısıyla doğrudan bir benzerliği yoktur. Dans, yukarıda da belirtildiği gibi duygusal yaşam gibi unsurlara ve kalıplara sahip olan yaratılmış imgedir. Ancak bu imge, yaratılmış bir görüntü, saf bir görünüş olmasına rağmen nesneldir. Duyguyla yüklü gibi görünmesinin nedeni, hareket biçiminin duygunun doğasını ifade etmesidir. Dolayısıyla dans diğer tüm sanat eserleri gibi öznel yaşamın nesnelleştirilmesidir.

Langer bu noktada şu soruyu sorar: "Eğer sanat eserlerinin hepsi bu temel açıdan birbirine benziyorsa, neden resim, müzik, şiir ve dans gibi çeşitli büyük sanat alanlarına sahibiz?". Sorunun yanıtını şöyle verir:

> Bunları birbirinden çok farklı kılan bir şey vardır ki, o da birinde üstün yetenekleri olan insanların diğerinde hiç yetenekli olmayabileceğidir. Mantıklı bir insan, dans öğrenmek için Picasso'ya ya da resim öğrenmek için

> Hindemith'e gitmez. Örneğin 'dansın müzikten, mimariden ya da tiyatrodan farkı nedir?' denebilir. Dansın bunların hepsiyle ilişkisi vardır ve yine de hiçbiri değildir. (...) Dans ile diğer tüm büyük sanatlar arasındaki en önemli fark, sanal imgenin, ifade biçiminin yapıldığı malzemede yatar. Diğer türlerle ilgili herhangi bir tartışmaya giremeyiz. Ancak orijinal sorumuz üzerinde biraz daha düşünebiliriz: Dansçılar ne yaratır? Dans nedir? (1976: 81).

Daha önce de belirtildiği gibi, bir dansı izleyen kişinin algıladığı şey, etkileşim halindeki dinamiklerin bir görünümüdür. Burada söz konusu olan, ağırlık ya da itme gibi fiziksel kuvvetler değil; dansın akışını belirliyormuş gibi algılanan, görünür fakat fiziksel olmayan dinamiklerdir. Örneğin bir pas de deux'de iki dansçı birbirini mıknatıs gibi çekiyormuş izlenimi yaratırken, corps de ballet'de hareketler tek bir ruh ya da ortak bir güç tarafından yönlendiriliyormuş gibi algılanır. Bu bağlamda dansın malzemesi, tam da bu tür fiziksel olmayan ancak algısal olarak etkili olan güçlerin oluşturduğu görünüm alanıdır. Bu dinamikler hareketi yönlendirir, gerilim kurar ve şekillendirir. Ancak seyirci burada yalnızca bir jimnastik ve hareketli düzenlemeler görürse, bu sanat eseri etkisini yitirir ve yaratım başarısız olur. Resim, nasıl gerçek uzamı doldurmaktan ziyade sadece göz için yaratılan uzamsal hacimlerden oluşuyorsa veya müzik nasıl tonal modların yarattığı geçişlerden, zamanla ilişkili hareketlerinden oluşuyorsa, dans da jestin ve hareketin bozulmamış dokusuyla görünür kılınan bir güçler dünyası yaratır. Dansı diğer sanatlardan farklı kılan "öz" de budur. Ancak uzay, olaylar, zaman ve güçler gerçek yaşamda nasıl birbirleriyle ilişkiliyse, tüm sanatlar da karmaşık ilişkilerle birbirine bağlıdır.

Estetik ve sanat felsefesinin tanınan bir disiplin haline geldiği 18. yüzyılda, resim ve şiir gibi "kardeş sanatların" yanında mimetik bir sanat olarak dans için de bir yer aranmaya çalışılmıştır

(Noverre, 1770: 91). Ancak dil araştırmalarında yapılan ilk çalışmalar insan dilinin kökeninde önce çeşitli anlamsız sesler ve hareketlerin istemsiz kullanılmaya başlandığı, daha sonra konuşma, müzik ve diğer sanatlara dönüştüğü şeklindeydi. Bu düşünce biçimiyle dans uygarlık öncesi bir davranış biçimiydi.

Langer, bu aşamada ifade, yaratım, sembol oluşturma, sezgi, canlılık gibi sanatın doğasını ve insan duygusuyla ilişkisini, çeşitli sanatların göreli özerkliğini ve "sanat"ın kendisindeki temel özellikleri, konu ve aracın işlevlerini, sanatsal "iletişim" ve "gerçeklik"in epistemolojik sorunlarını "duygu" ve "biçim" kavramlarıyla anlaşılabileceğini belirtmektir (1953: ix).

> Sıcaklık ve soğukluk, hareket ve durağanlık, eylem ve tutku, yaşam ve ölüm gibi karşıt 'kutuplar' insan yaşamında birer baskı unsurlarıdır. Bunlar belirlenmiş biçimler ve duygusal içerik arasındaki ebedi bir çekişmeyi kabul etmekle aşılamazlar. Hatta manevi bir 'güç alanı' bile iki farklı bakış açısına göre farklı görünür. Teknik sınırlamalar ve tabular karşısında kendini ifade etmesi beklenen sanatçı için, mücadele eden güçler, anlaşılabilirlik, kompozisyon ve biçim mükemmelliği kuralları arasındaki çatışmadır. Sanatçının biçimlerde duyusal güzelliği bulması, onları uygun bir 'psikolojik mesafeden' ve zihinsel dengeyle incelemesi, aynı zamanda onlardan empatik duygularla heyecanlanması gereken eleştirmen için bu 'kutup noktaları' estetik nitelik ile duygusal uyarım arasındaki karşıtlıktır (Langer, 1953: 18).

Hiçbir sanat, dans sanatı kadar yanlış anlaşılmaya, duygusal yargılara ve mistik yorumlara maruz kalmamıştır. Eleştiri literatürü ya da daha kötüsü eleştirel olmayan literatür, genellikle sözde etnolojik ve sözde estetik, bıktırıcı bir okuma yapar. Yine de dansın ne olduğu ne ifade ettiği ne yarattığı ve diğer sanatlarla, sanatçıyla ve gerçek dünyayla nasıl bir ilişkisi olduğu

konusundaki bu kafa karışıklığının, kendi başına felsefi bir önemi vardır. Burada dansın sezgisel olarak takdir edilmesi, diğer sanatlardan zevk almak kadar dolaysız ve doğaldır. Ancak sanatsal etkilerinin doğasını analiz etmek, ortaya çıkacak birtakım nedenlerden dolayı özellikle zordur. Sonuçta dansçıların ne yaptığı ve bu eylemlerin ne anlama geldiği konusunda, izleyiciyi sezgisel kavrayıştan uzaklaştıran çeşitli yanıltıcı yaklaşımlar bulunmaktadır. Bu yaklaşımlar izleyiciyi ya mekanik hareketler ve akrobatik becerilere, ya kişisel cazibe ve erotik çağrışımlara odaklanmaya ya da anlamı resim, anlatı ya da müzik gibi başka ifade alanlarında aramaya yönlendirir

> Bunlardan en yaygın kabul gören görüş, dansın özünün müzik olduğu yönündedir: Dansçı, dansının etkin ve destekleyici nedeni olan müziğin duygusal içeriği olarak hissettiklerini jestlerle ifade eder. Eğer engellenmemiş olsaydık, hepimizin yapacağı gibi tepki verir, müzikli dansla kendimizi ifade ederdik (Langer, 1953: 169).

Sheets, her dansın tam ve birleşik bir olgu olduğunu, bütünüyle uyumlu ve sürekli bir form halinde bulunduğunu belirtir. Böyle bir formun yaratılmasına ulaşmak için koreograf ve dansçılar, sonuçta yalnızca toplam formun saf dinamiklerini düşünürler. Aynı zamanda "dans" adı verilen katıksız dinamik gücün akışına dair yaşanmış bir deneyime sahip olurlar. Yaratılan bu form, tüm zengin dolgunluğuyla ancak dansçılar kendilerinin ve içinde hareket ettikleri önceden var olan bir form olarak dansın yansıtıcı bir şekilde farkında olduklarında canlılık kazanır. Dansçılar bu formun aracıları değil, onun hareket merkezidirler. Kendileri yarattıklarına konsantre oldukları için, bir dizi teknik manevra ve hareketten geçerken yaratılan ve görünenler akışkan, sürekli değişen güçlerin, dinamiklerin benzersiz bir etkileşimidir. Shetts'e göre:

> Herhangi bir dansın doğal bütünlüğünün sorgulanabileceği estetik temellerin dışında, onu birleşik ve sürekli bir bütün kılan, dansın yaratıldığı ve sunulduğu şekliyle yaşanan deneyimdir. Biz dansçılar ve seyirciler olarak kendimizi tamamen ve net bir şekilde dansa kaptırdığımız sürece işin bütünlüğü ve devamlılığı bozulmaz (1966: 6).



Böylece, dansa yaklaşım ve değerlendirme biçimi ile düzeyi sürekli olarak değişir ve daha bilinçli bir takdir ile eleştiri yapma imkânı doğar. Çıkış noktası tam, yaşanmış bir dans deneyimi olduğu sürece, fenomenolojik değerlendirme daha zengin, daha canlı ve kapsamlı bir dans anlayışına yol açabilir. Bu değerlendirme aynı zamanda dans izleyicilerine herhangi bir eserin yeni yönlerini keşfetmenin bir yolunu sunabilir. Dolayısıyla, dansın takdiri ve eleştirisi için hem daha sağlam hem de daha geniş bir temel oluşturabilir. Koreograflar ve dansçılar için ise derinlemesine düşünme, koreografi yaklaşımlarına dair içgörü sunma olanağı sağlar. Dans yaratmanın ve icra etmenin ne anlama geldiğine dair daha derin bir anlayışa, belki de dans yaratma konusunda artan bir yeteneğe ve dansçı olarak gelişmeye olanak sağlayabilir. Dans eğitimcileri için ise derinlemesine düşünme, dansın devam eden bir çalışmasıyla ilgili daha anlamlı öğretme yollarını keşfetme fırsatı sunar. Bu sayede, öğrencilere hem neyin dâhil olduğu hem de hangi hazırlığın daha aydınlatıcı yollarla aktarıldığı ortaya konur.

3.7. Dans ve Müzikal Yapı İlişkisi

Dansın temelinde müzikal yapının önemi birçok dansçı ve müzisyen tarafından dile getirilmiştir. Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) dansın, müziğin kulak için yarattığı hareket kalıplarının aynısını bedensel hareketlerle ifade edebileceğini ileri sürmüştür. Ritmin bedensel hareketlere dönüştürülmesi yoluyla müzikal duyarlılığı aşılamaya yönelik bir sistem olan "Eurhythmics" teorisinin açıklamasında: "Müzik tarzı, iklim, coğrafi

durum ve yaşam biçimleri tarafından şekillenen insan mizacına bağlı olarak değişir. Bu nedenle farklı toplulukların müziğinde gözlenen uyum ve hareket çeşitliliği, yalnızca işitsel algı farklılıklarıyla değil, aynı zamanda vücudun sinir ve kas yapısından kaynaklanan farklılıklarla da ilişkilidir" diye belirtir (1920: 11).

Benzer ifadeler Lucien Bourguès (1885-1967) ve Alexandre Denereaz (1875-1947) tarafından da dile getirilmiştir: "Her müzik parçası, dinleyicinin organizmasında her anı farklı olan dinamojenik bir küresel ritim oluşturur. Tüm dinamojenik faktörlerin, yoğunluğun, kapsamın, sürenin, üretim tarzının, tınıların bir bütünü, eşzamanlı etkiler halinde birleştirilir ve dinleyici üzerinde ardışıklıklarına göre tepki verir" (1921: 17). Ancak genellikle dansı müzikal bir sanat olarak görenler müzisyenlerden daha çok dansçı, koreograf ya da dans eleştirmenleridir.



Örneğin Isodora Duncan (1877-1927), Mikhail Fokine (1880–1942) ve Léonide Massine (1896-1979), Loie Fuller (1862-1928) gibi sanatçılar tüm müziklerin bu şekilde "tercüme edilebileceği" varsayımıyla çeşitli klasik müzik eserlerini mükemmel bir biçimde dansla yorumlamayı başardılar.

Duncan ilk kez 1905 yılında St. Petersburg'da sahneye çıktı. Gluck, Mozart, Beethoven ve Schubert'in müziklerini kullanması "devrim" olarak değerlendirildi (QR Code 02). Çünkü daha önce klasik müzik eserleri ile dans edilemeyeceği düşünülüyordu. Duncan'ın kostümleri de o dönemde Petersburg'daki İmparatorluk Tiyatroları'nda mevcut olan kostüm standartlarına göre oldukça öncü (avangart) olarak değerlendirilmişti. Kostümler, geleneksel ve kabul görmüş dans kostümlerindeki tayt ve bale ayakkabılarından ziyade, Yunanlılardan esinlenen çıplak ayaklar ve şeffaf tuniklerden oluşuyordu. Duncan'ın ilk dans yorumları, Antik Yunan vazo resimlerinin incelenmesi yoluyla Antik Yunan'a geri dönüşe dayanıyordu. "*La Danse Antique*" olarak adlandırılan bu yorumun temel amacı dansın ilkel biçimini geri getirmekti. O'nun bu yorumlama tarzının o

dönemki dans sanatı anlayışıyla en küçük bir ilgisi yoktu. Dönemin eleştirmenleri O'nun bu yorumlama tarzını bir dans biçiminden çok bale geleneklerine bir saldırı olarak görüyorlardı. Duncan tesadüfen geliştirdiği "teatral dans" tarzıyla sahneyi yalnızca genel olarak hayata karşı tutumunu ifade etmek için bir fırsat olarak kullanmıştır (Bauer, 1971: 11).

Fokine ise, Duncan'dan çok etkilenmesine rağmen, O'nun akademik kurallar konusundaki cehaletini asla kabul etmemiştir. Baleye ve onun katı geleneklerine saldırmayı seçen Duncan'ın aksine Fokine, klasik dansın mevcut formunu doğrudan insani duygu ve hislere ifade vermek için kullandı. Her büyük sanatçı gibi dansın ilerlemesinin, herhangi bir sanatta olduğu gibi önceki başarıların yok edilmesini gerektirmediğini fark etti. Bu önermenin ihmal edilmesi, klasik geleneğin kısıtlamalarına karşı çıkan daha önceki protestocuların, Fokine'in başarılarının olduğu yerde başarısız olmalarına neden olmuştur. Örneğin Rimsky-Korsakov'un *"The Arabian Knights"*, Frédéric Chopin'in piyano müziği üzerine orkestrasyonu Alexander Glazunov tarafından düzenlenen *"Les Sylphides"* gibi eserlerle prömiyeri 1939 yılında Londra'da Kraliyet Opera Binası'nda "Royal Ballet" ile yapılan Sergei Rachmaninoff'un solo piyano ve orkestra için yazdığı *"Rhapsody on a Theme of Paganini, op. 43 (1934)"* adlı eserini gerçekleştirdi.

Özellikle *"Les Sylphides"*de Fokine tüm dansın müzikal yapısının genel koreografik örüntüyü belirlemesini sağladı. Belirli sayıda ölçü tekrarlandığında, bu ölçülerin içerdiği hareketler de tekrarlanıyordu. "Valse"in genel yapısı, birbiri içine akan dört ölçülük kısa cümlelerden oluşuyordu (QR Code 03). Her dört cümle ya da on altı ölçü grubunun sonunda mükemmel olmayan bir kadans vardı. Bu nedenle koreografi, dansçının bir hareket kombinasyonunu tam olarak üç kez tekrarlayacağı, dördüncü tekrarda ise dansçının ilk üç tekrardaki hareket kombinasyonunda bir varyasyonla bir sonraki cümle için bir giriş

hazırlayacağı şekilde inşa edildi. Bütün bu fikir, dansçının bir sonraki dansçının girişi için hazırlık yaptığı sona kadar devam etti. "Prelüd" bölümünde Fokine, dansçısının müziğin notaları tarafından çağrılmasını ve bu çağrıya yankılanan hareketlerle karşılık vermesini istiyordu. Bu bölümdeki kadın solist, kol hareketleri aracılığıyla "dinlemenin" "geleneksel" jestlerini canlandırdı. Les Sylphides'in orijinal prodüksiyonunda bu bölümü Olga Preobrajenska canlandırmıştı. Fokine bu bölümün koreografisini yaparken, Olga'nın pointe üzerinde tek ayak üzerinde donup kalabilen olağanüstü denge yeteneğinden yararlandı (Bauer, 1971: 39-41).

"Bebè" olarak da bilinen Fransız tasarımcı Christian Bérard'ın sahne ve kostüm tasarımıyla Beethoven'in 7. Senfonisini yorumlayan Léonide Massine, 1938 yılında oldukça iyi eleştiriler alan bir dans sundu. Prömiyeri 5 Mayıs 1938'de Monte Carlo'da *"Ballet Russe de Monte Carlo"* topluluğu sanatçıları Nini Theilade, Alicia Markova, Igor Youskevitch, Alexandra Danilova ve Frederick Franklin ile birlikte yapıldı. Eser Massine'nin en etkili senfonik balelerinden biriydi. Özünde olay örgüsü olmasa da altında yatan tema Dünya'nın yaratılışı ve yok edilmesidir. "Yaratılış", "Yer", "Gökyüzü" ve "Bacchanale" başlıklı dört perdelik bir eserdir (McN, 1936: 747).

Bu noktada örneğin romantik ve teatral dans tarzı ile Alexander Sakharoff "müzikal" dans üzerindeki inancını *"Biz Clotilde Sakharoff ve ben, müzikle ya da müzik eşliğinde dans etmeyiz, müziğin dansını yaparız"* diyerek dile getirir. O'na müzikle dans etmeyi değil, müziğin kendisiyle dans etmeyi öğreten kişinin Isadora Duncan olduğunu belirtir. Duncan her zaman dansı, müziğin gözle görülür bir cisimleşmesi olarak görür. O'nun için "*dans müziği"* yoktur, yalnızca dans olarak işlenen saf müzik vardır. Sakharoff, birçok eleştirmenin "Duncan'ın dans ettiği müziği gerçekten anlamadığını, yanlış yorumladığını ve ihlal ettiğini iddia ederken, kendisinin ise tam tersine, müziği

özgürce yorumlamaya cesaret edebilecek kadar iyi anladığını" belirtmiştir (Sakharoff, 1943: 27-29; Langer, 1953: 170; Ponzo, 2019: 55-56).



Fotoğraf 1: Clotilde ve Alexander Sakharoff, 1912

3.8. Dansta Doğaçlama (Improvisation)

Dans, diğer sanat alanlarıyla birlikte 20. yüzyılda büyük değişimler geçirmiştir. Sosyal bir perspektiften bakıldığında, sahne dansı yeni gelişmelerle birlikte önceki yüzyılların hiyerarşik sistemlerinden kolektif katılımcı uygulamalara geçmiştir. Eski hiyerarşik sistemlerde, koreograflar tarafından sağlanan sahne sistemleri dansçıdan dansçıya aktarılmak suretiyle miras olarak sürdürülmekteydi. Buna karşın, 20. yüzyılda sanatsal üretime yönelik yeni katılımcı sistemler, performans icracılarına daha fazla özgürlük ve sorumluluk tanımıştır. Bazı durumlarda seyircinin rolü de değişmiş, bir yandan seyircinin performansa dâhil edilmesine izin verirken, diğer yandan seyirciyi performanstan uzaklaştırmıştır. Dans pratiklerindeki bu değişmeler için aynı derecede önemli olan, sanatta önceden belirlenmiş sistemlere göre yapılan tekrarlara bir alternatif sunan yeni "açık form" kavramının gelişmesidir. Bu pratiklerde, dansçılardan beklentiler, önceden belirlenmiş koreografinin ustalıkla tekrarlanmasının artık yeterli görülmediği ölçüde değişmiştir. Pek çok avangart eserde, icracı sürekli ya da çoğu zaman gerçek zamanlı olarak kendini yeniden keşfetmek zorunda

kalmaktadır. Açık form bağlamında bu süreç, tanımı gereği sürekli akış halinde olan nihai üründen daha önemli hale gelir. Burada izleyicinin gördüğü şey, sahneye konmak istenen düşüncenin pek çok olası gerçekleşmesinden birinin örneğidir. Ortaya çıkan "doğaçlama" düşüncesi bu iki ana temayı, yani hiyerarşik uygulamaların yıkılması ve açık formun onaylanmasını içererek dansta merkezi bir kavram haline gelmiştir.

Batı çağdaş sahne dansında 20. yüzyılın ikinci yarısından bu yana ilgili bedensel (somatic) eğitim yöntemlerine paralel olarak doğaçlama (improvisation), bir performans yöntemi olarak yer almıştır. 1950'li yıllarda birbiriyle çelişen geleneksel ve beden temelli dans pedagojisi yöntemleri artık akademik dans çalışmalarında bir arada bulunmakta ve dansçıyı profesyonel dans dünyasının giderek deneyselleşen çalışmalarında çok yönlü taleplerine hazırlamaktadır. Günümüzün çağdaş dansçısı, eğitimden profesyonel hayata kadar yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda felsefi açıdan da çeşitli uygulamaları sentezlemek durumundadır. Bu süreç çeşitli yaklaşımlar arasında gezinmek için zorlu bir süreç olabilir. Doğaçlama performans, temelde hem bedensel hareketin farkındalığı hem de dans bilincini geliştirme pratiğidir (Wait, 2023: 1-3; Carter, 2000: 181).

"Doğaçlama/improvisation" terimi, kendiliğinden oluveren, doğal olarak ve düşünmeden yapılan gibi ilgili kavramları çağrıştırır. Başka bir anlamda bu terim akla, yaratma, icat etme veya ortaya çıkarma gibi sözcükleri getirir ve bunların hepsi birer eylemdir. 18. yüzyılda İngilizce'ye İtalyanca'dan geçmiştir. İtalyanca'da anlık olarak bestelediği dizeleri okuyan bir şair için kullanılan "improvisatore" teriminden türediği düşünülmektedir. Müzikte, eş zamanlı olarak sıklıkla doğaçlama olarak tanımlanan müzik yaratma ve icra etme sanatı da benzer bir kavramı ifade eder. Hem şiirde hem de müzikte doğaçlama için gerekli beceriler yüksek düzeyde bir ustalık gerektirir. Doğaçlama 20. yüzyılın başlarından itibaren neredeyse tüm sanat formlarına

uygulanmıştır. Dans, tiyatro, müzik, şiir ve performans sanatının yanı sıra görsel sanatlar da dâhil olmak üzere sanat uygulamaları üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Son dönemlerde doğaçlama, zihin ve beden terapisine ve hatta kültürel politikayla ilişkili ifade biçimlerinde de görülür. Doğaçlama özünde, zihnin ve bedenin (veya kişinin) sezgisel kaynaklarından yararlanır ve genellikle yaratıcı eylemlere yol açar. Sanatta doğaçlama, bir uygulama için belirlenmiş yapıların askıya alınmasını ve geleneksel olmayan unsurların devreye sokulmasını gerektirir. Doğaçlama, bir ön koşul olarak, kendiliğinden yeni biçimler yaratma gücü gerektirir.

Dansta doğaçlamanın gerçekleştiği birincil araç, insan bedeni ve onun diğer bedenlerle olan etkileşimleridir. Dolayısıyla, bedende somutlaşan fiziksel kavramsal ve duygusal kaynaklar da dâhil olmak üzere insan özelliklerinin tamamı dansta doğaçlama için kullanılabilir. Bu neredeyse sınırsız bedensel eylem yelpazesi, hareket tarzları ve çerçevelerine dair önyargılardan bağımsız olarak, dansta doğaçlamayı müzik veya resim gibi diğer sanatlardaki doğaçlamadan ayıran önemli bir özelliktir.

Öte yandan, bir performans biçimi olarak doğaçlama hem icracılar hem de izleyiciler için kanıksanabilir, alışılmış, birbirini tekrarlayan kalıplara düşme riskini de taşır. Doğaçlama dansta icracı sürekli bir yeni düşünce ve model akışı yaratmalı ve hem kendini hem de izleyicileri sürekli şaşırtmalıdır. Doğaçlama sürecine, olayların yönünü tamamen değiştirebilecek anlık geribildirimlerin yardımıyla zenginlik ve çeşitlilik getirilir. Bu nedenle doğaçlama, önceden belirlenmiş bir dizi talimatı takip etmekten çok daha zordur. Doğaçlamacı sanatsal ürünü icra ederken yaratmalıdır.

Carter'a göre, dansta doğaçlama "sahne dansının gelişiminde, gördüğü nispeten az ilgiden yola çıkarak düşünülebileceğinden çok daha önemli bir role sahiptir. Zihni mekânın ve hareketin konvansiyonlarından kurtarır ve dansın sıradanlığa

indirgenmesini önler. Aynı zamanda doğaçlama, öngörülebilir bir formülden ziyade yaşayan imgeye odaklanması nedeniyle izleyicinin hayal gücünü daha etkin bir biçimde devreye sokar" (2000: 182).

Sahne dansı kapsamında üç temel doğaçlama anlayışı vardır: 1. Belirlenmiş bir koreografinin devam ettiği durumlarda bireysel sanatçılara bırakılan süslemeler; 2. Belirlenmiş bir koreografide kullanılmak üzere özgün hareketler yaratmak için kendiliğinden bir serbest hareket süreci olarak doğaçlama, 3. Yüksek bir performans seviyesine ulaşan kendi başına doğaçlama. Ayrıca doğaçlama, dansta sosyal ilişkiler için bir model olarak doğaçlama, doğaçlama hareket terapisi, politik ifade aracı ve bazı popüler dans formları gibi çeşitli toplumsal bağlamlarda da ortaya çıkar.

Dans sanatında doğaçlama, aslında uzun bir geçmişe sahiptir ve Asya, Afrika, Avrupa ve Hindistan kültürleri de dâhil olmak üzere birçok kültürün geleneksel dans pratiklerinde bulunabilir. Bu çeşitli kültürel ortamlarda, yukarıda belirtilen terimin farklı anlamlarının temsillerine rastlanır. Hatta antik Yunan vazolarına ortak bir konu sağlayan Dionysos ve Kibele içerikli dans resimlerinin birtakım doğaçlama unsurlar içerdiği görülmektedir. Genellikle edebi bir mit ya da efsaneye dayanan Hindistan klasik danslarında, dansçının hayal gücünün, tanıdık olay örgüsü ve temaları doğaçlayarak dans anlatısını geliştirmesi beklenir. Bir başka örnek de gerçekçi (betimleyici), sembolik ve soyut unsurlardan oluşan Japon Noh dramasında son derece iyi yapılandırılmış danslar bile beklenen doğaçlamayı gerektirir.

Avrupa dansı bağlamında, 9. yüzyılda Mağribi İspanya'da ortaya çıkan ve Mozarabik kültürünün bir parçası olduğu düşünülen bir dans ve müzik formu olan Flamenko, doğaçlama performansın kendiliğindenliğini ve bireysel varyasyonlarını örneklemekte ve aynı zamanda dansçılar ve müzisyenler arasındaki keşfedilmemiş etkileşime dayanmaktadır. Flamenko dansçıları ve müzisyenleri, performans sergileyen dansçılar ve müzisyenler arasında belirli bir performansta ortaya çıkabilecek etkileşime göre bireysel katılımcılara özgürlük tanıyan geleneksel bir yapı içinde çalışırlar. 18. yüzyılın sonlarında gelişen Flamenko *cantes jondos* (bir tür etkileyici şarkı ve dans) ve *cantes chicos* (daha teknik ancak daha az etkileyici yeterlilik gerektiren danslar ve şarkılar) formları, başlangıçta Çingene/Roman aileler tarafından kültürlerinin bir parçası olarak kendi yerleşim bölgelerindeki kamp ateşlerinin etrafında icra edilmiştir. Flamenko dansçıları ve müzisyenleri daha sonra kafe ve tiyatrolarda dışarıdan gelenler için performans sergilemeye başlamış, 20. yüzyılda küresel bir forma dönüşürek çeşitli değişimler geçirmiştir.

Rönesans'ın saray dansları döneminde ortaya çıkan ve 20. yüzyıla kadar gelişmeye devam eden Avrupa klasik balesinin performanslarında, bireysel dansçıların zevkine ve becerilerine bırakılan süslemelere ve diğer ayrıntılara da göz atmak gerekir. Noverre'den Balanchine'e kadar gelişen bale tarihinde set koreografisinin hâkimiyetine rağmen, özellikle Fanny Elssler, Marie Taglioni ve Anna Pavlova gibi baş dansçıların performansları ve özel yorumlama yetenekleri sayesinde oynadıkları bale eserlerinde doğaçlama süslemelerine izin verilirdi. Geleneksel bale performansı bağlamında doğaçlama, öncelikle dansçının yarattığı dramatik karakteri ve tavrını bireysel olarak sergilemesine, teknik virtüoziteye, dansçının hayal gücüne ve bedeninin benzersiz özelliklerine dayanır

Doğaçlama, buluşlarıyla klasik bale uygulamalarının kapsamını genişleten George Balanchine gibi usta koreografların eserlerinde de yer alır. Balanchine'in çalışma yöntemi genellikle dansçılarıyla iş birliği içinde "yerinde" dans adımları yaratmaktan oluşuyordu ve bunun sonucunda dansları, kavramlarını test etme sürecinde kendiliğinden veya hatta kazara ortaya çıkan olayları içerebiliyordu. Diğer çağdaş koreograflar da doğaçlama deneyleri aracılığıyla balenin kelime dağarcığını ve teatral bağlamını genişletmişlerdir. Frankfurt Balesi'nde 1984-2004 yılları arasında direktör olarak görev yapan William Forsythe (1949-), eserlerinin birçoğunda doğaçlama hareketi "dil, şarkı, film, video, heykel, ... elektronik sesler ve dansçılar tarafından üretilen güçlendirilmiş sesler" ile birleştirir.

Doğaçlamaya yönelik bir diğer yaklaşım, 19. yüzyıl sonlarının yenilikçi dansçılarından Loie Fuller'in çalışmalarında görülür. Fuller, hareketle ilgili deneylerinde *"kısıtlayıcı dans tekniklerini"* terk ederek, dansçıların *"koşarken, zıplarken, dönerken, yürürken ve dinlenirken"* bedene doğal olarak baskı yapan hareketleri kullanmaya teşvik edildiği özgür bir dans anlayışını benimser. Fuller danslarında ana yapıyı terk etmez, ancak kendine özgü hareketlere ve dansçıların dansları kendi yöntemleriyle yorumlamaları için özgür seçimlere yer verir. Fuller'in teorileri birçok açıdan, 20. yüzyılın ikinci yarısında dansta önemli bir rol üstlenecek olan doğaçlama kullanımındaki gelişmeleri öngörmekteydi. "Kendine özgü hareket teorileri, eğitimsiz dansçının icracı olarak kullanımı, seçim özgürlüğüne olanak tanıyan koreografik yapılar, dış mekân kullanımı, daha sonraki dönemlerde farklı bağlamlarda yeniden keşfedilecek fikirlerdir" (Carter, 2000: 183).

20. yüzyılın başlarında doğaçlama, Fuller'in çalışmalarındaki yönergeleri izlemek suretiyle giderek daha deneysel hale geldi ve dansçıların eğitiminde kilit bir unsur ve koreografide kullanılmak üzere malzeme üretme aracı oldu. Rudolf Laban,

İsviçre'de müzik eğtimcisi ve besteci Emile Jacques-Dalcroze ve Almanya'da koreograf Mary Wigman, dansçıların eğitiminde ve koreografide kullanılmak üzere malzeme keşfetme aracı olarak doğaçlamayı uygulamışlardır.

Jacques-Dalcroze'un müziğe tepki olarak hareket ederken enerji ve vücut ağırlığı üzerine yaptığı çalışmalar ve insan vücudunun "yürüme, nefes alıp verme, koşma, atlama ve zıplama" gibi temel hareketleri üzerine yaptığı çalışmalar, dansın önceden belirlenmiş adımlar ve geleneksel formlar gerektirmediği, başka şekillerde de ortaya çıkabileceği fikrini geliştirmiştir. Laban, doğaçlama üzerine yapılan odaklı çalışmaların ilk habercisidir. Bir dans notasyonu sistemi geliştirmesiyle tanınan Laban, doğaçlamanın kullanımında da öncü olmuştur.

Laban'ın geliştirdiği kuramsal yaklaşım ve deneysel çalışmaları, dans hareketini müzikal yapıya bağımlı bir unsur olmaktan çıkararak kendi iç dinamikleri üzerinden ele alınmasını sağlamıştır. Dansçılar arasında ortak karar verme hem hareket hem de kostümde bedene yeni bir özgür yaklaşım, değiştirilebilir roller, metrik olmayan ritimler ve bütün gövde ile yapılan hareketler dâhil olmak üzere doğaçlamaya elverişli birçok araç uyguladı. Ayrıca performans topluluğunun organizasyonu için demokratik bir yapı sistemi geliştirdi. Laban, Dada hareketi sırasında Zürih'te çalışıyor olmasına rağmen, Dadaistlerin performans konusundaki aşırılıklarından uzak durdu. Bununla birlikte, dansın teorik kaygılarına yaklaşımında, mekân hareketi, oyuncu seçimi, jest, ifade, ses ve ayrıca seyirci tepkisi ve grubun karşılıklı etkileşimli bağımlılığı açısından kararlı bir şekilde deneysel çalışmalar yaptı. Laban doğaçlama üzerine teorilerini amatörlerin eğitimine kadar genişletmiş ve böylece post modern dansta sıradan insanların hareketleri ile eğitimli dansçıların performansları arasındaki çizgilerin bulanıklaşmasını öngörmüştür.

ABD'de Afro-Amerikan kültüründe ortaya çıkan caz müziği ve bağlantılı olarak caz dansı, doğaçlamanın bir başka kaynağıdır. Aslen Afrikalı kölelerin yerel müziğiyle bağlantılı olan caz, kısmen serbest konuşma benzeri doğaçlama tarzıyla karakterize edilir. Mevcut bir şarkı veya hareket kalıbından yola çıkarak müzisyenler ve dansçılar hislerine ve diğer müzisyen ve dansçılardan gelen geri bildirimler de dâhil olmak üzere performans atmosferine verilen tepkilere dayanarak doğaçlama varyasyonları hisseder ve boşlukları doldurur. Doğaçlamalar, müzisyen ve dansçıların önceden tasarlanmamış ritmik ses ve hareket kalıplarından yararlanır. Sosyal caz dansı ABD'de New Orleans, Harlem ve Chicago'daki caz kulüplerinde ortaya çıkmış ve zaman zaman bir tür popüler dans çılgınlığının temelini oluşturmuştur. Caz dansı kitlesel eğlencelere de katılmış ve hatta Katherine Dunham ve Balanchine gibi modern dans ve bale koreograflarının sahne danslarında da kendine yer bulmuştur. Bugün ortaya çıktıkları haliyle caz müziği ve dansı, Afrika, Karayipler ve kentsel Amerikan ses ve hareket temalarını içeren çok kültürlü bir tabana dayanmaktadır. Stearns ve Stearns bu konuda yaptıkları araştırmada Afrika dansının hayatta kalan en önemli varyantlarının, grup danslarında saat yönünün tersine hareketinden, sert omuzlara, ileriye doğru uzanan kol ve el hareketlerine ve "Hat-footed Shuffle" hareketine kadar Afrika unsurlarının doğaçlama olarak birleşimiyle ortaya çıkan Ring Shout ya da Circle Dance (Daire Dansı) olduğunu belirtirler.

> Charleston'daki Cross Over hareketinin, Slow Drag, Snake Hips ve Afro-Amerikan toplulukların diğer sosyal danslarındaki Kongo kökenli kalça hareketlerinin, New Orleans sokak yürüyüşünde dansçılar tarafından gerçekleştirilen Afrika tarzı Shuffle'ın, Jitterbug ile ve profesyonel gösterilerdeki Afrika akrobatik danslarının kökenleriyle kurduğu ilişkinin doğrudan ve kesintisiz

biçimde hayatta kalması çok açık değildir. Bununla birlikte, özgün Afrika kökenli hareket dürtüsünün zaman içinde yeniden yorumlanarak ve kimi zaman zayıflayarak varlığını sürdürdüğü söylenebilir (Stearns & Stearns, 1994: 11-14: Carter, 2000: 184).

Dansta doğaçlamaya yönelik en radikal yaklaşımlar 1960'lı yıllardan itibaren ortaya çıkmıştır. Avangard modern dansın yarım yüzyıl boyunca birbiriyle rekabet eden vizyonlarının ardından, her biri kendine özgü bir hareket ve performans sistemine sahip Isadora Duncan, Martha Graham, Doris Humphrey, Mary Wigman, Merce Cunningham, Alvin Ailey, Anna Halprin, Paul Taylor, Robert Ellis Dunn ve kişisel dans teorilerini ve tekniklerini sürdürmek için kendi topluluklarını kuran bir dizi diğer isim, dansta doğaçlama hareketinin öncüleri oldular.

QR Code 04

Bunların arasında örneğin Anna Halprin ve Robert Ellis Dunn, dans hareketine ve koreografiye doğaçlama yaklaşımların geliştirilmesinde özellikle etkili oldular. Hem Halprin hem de Dunn'ın dansa multidisipliner ilgi alanlarına dayanan bir vizyon getirmiş olmaları dikkate değerdir. Halprin, Wisconsin Üniversitesi'nde Margaret H'Doubler ile dans çalıştı ve Harvard'da Tasarım Okulu'na katıldı. San Francisco'daki Dansçı Atölyesi, mimar sanatçılar, dansçı eğitmenler ve müzisyenlerden oluşan disiplinler arası bir gruptu. Dunn, New England Müzik Konservatuarı'nda müzisyen olarak eğitim gördü ve New School'da John Cage ile çalıştı. Ayrıca dans eğitimi almış ve edebi sanatlar, felsefe ve psikoloji alanlarında geniş çaplı okumalar yapmıştır. Belki de geniş ilgi alanları ve eğitimleri doğaçlama deneylerine açık olmalarına katkıda bulunmuştur (QR Code 04) (Carter, 2000: 184).



Fotoğraf 2: Isodora Duncan, 1899



Fotoğraf 3: Anna Halprin, 1960'lar

Batı doğaçlama teorisi, yirminci yüzyılın ortalarında ortaya çıkan nispeten kısa bir geçmişe sahiptir, ancak sanatçı-teorisyenlerin çalışmalarının ayrıntılarını birincil bilgi kaynağı olarak belgeledikleri postpozitivist niteliksel araştırmaların yükselişiyle yeni bir ivme kazanmıştır. Son altmış yılda Batı sahne dansında koreografik yöntemlerin yaygınlaşmasıyla birlikte, doğaçlamanın bir performans biçimi olarak kullanımı avangart bağlamların ötesine geçerek elit profesyonellerin alanına yayıldı. Daha az öne

çıkan uygulayıcıların öncü çalışmalarına ek olarak, ABD'li dansçı koreograf William Forsythe, Kanadalı dansçı koreograf Crystal Pite, İsrailli modern dansçı ve koeograf Ohad Naharin ve Fransız dansçı Sylvie Guillem ile iş birliği yapan İngiliz koreograf Akram Khan gibi dünya sahnesinde oldukça görünür olan sanatçılar, kompozisyona ve formun niteliklerini benimsemeye yönelik çeşitli doğaçlama yaklaşımları denemeye devam etmektedirler.



Fotoğraf 4: Crystal Pite, 2011 (İnceleme amaçlı adil kullanım)



Fotoğraf 5: Akhram Han, "Chotto Desh", 2015 (İnceleme amaçlı adil kullanım)

3.9. Sanat Olarak Dans

Müzik ve dans tarihçisi Curt Sachs'a göre "Dans sanatın anasıdır. Müzik ve şiir zamanda var olur; resim ve mimari uzamda var olur. Ama dans zaman ve uzamda bir arada yaşar" (1937: 3). İnsan uygarlığının başlangıcında dans, başka hiçbir sanat ya da bilimin erişemeyeceği bir mükemmelliğe ulaşmıştı. İlkel yaşam, ilkel heykeltıraşlık, ilkel mimari ve henüz şiir sanatının olmadığı toplumlar, araştırmalarında hayretler içinde kalan etnologlara oldukça gelişmiş, zor ve çok güzel dans gelenekleri sunarlar. Bu ilkel toplumların dans dışındaki müzikleri de oldukça ilkeldir. Ancak bu müzikler dans için olduğunda, özellikle dini/ibadet danslarında daha karmaşık ve ayrıntılı özellikler taşır.

Her sanat imgesi dış dünyanın saflaştırılmış ve basitleştirilmiş bir yönüdür. Sanat, aynı zamanda içsel yaşantının dinamiklerini ifade etme gereksiniminden doğar. Dünyanın nesnel yönleri birbiri ardına insanların dikkatini çektikçe, sanatlar ortaya çıkar. Her biri içsel gerçekliği, öznel yaşamı, duyguları nesnelleştirmek için kendi dışsal gerçeklik imgesini yaratır.

İlkel insanlar şeytani güçlerin dünyasında yaşarlar. İnsanüstü tanrılar, ruhlar ya da diğer dünyaya ait kişisel olmayan sihirli güçler, iyi ya da kötü şans, ilkel insan dünyasının en etkileyici gerçekleridir. Tüm insanlarda derin bir ilkelliğe sahip gibi görünen sanatsal yaratım dürtüsü, ilk olarak biçimlerini her şeyi kuşatan bu güçlerin imgesinde doğurur. Sunağın ya da totem direğinin etrafındaki el ele tutuşarak oluşturulan sihirli çember, tapınağın içindeki kutsal alan, doğal dans pistidir. Bunda mantıksız bir şey yoktur. Mistik güçlerin diyarı olarak algılanan bir dünyada, yaratılan ilk imge dinamik imgedir ve insan doğasının ilk nesneleşmesi, ilk gerçek sanat danstır (Langer, 1976: 82).

Dans felsefesinin özü, güzelliği ve güzelliğin insan aklı ve duygularındaki etkilerini konu alan felsefe dalı olan "estetik" çalışmaların ortaya koyduğu hareket bütünlüğünün

değerlendirilmesidir. Sparshott'a göre dans estetiğinin merkezinde, tüm biçimleri ve bağlamlarıyla insan hareketinin, sırf insan olduğu için okunabileceği ve takdir edilebileceği açık gerçeği yer alır. Buna karşıt olarak, sistematik olarak ifade edilebilecek, keşfedilebilecek ve geliştirilebilecek şekillerde danslar ve gelenekler yoluyla okunmak ve takdir edilmek üzere hareket etmenin özel yollarını tasarlamanın dünya çapındaki pratiği de bulunmaktadır. Dans estetiğinin özü, bunun nasıl gerçekleştiğine dair belirlenebilir yönlerin ortaya konmasıdır.

Dans estetiğinin önündeki en büyük zorluk, tüm bunları tutarlı bir şekilde anlamlandırmaktır. Dans estetiğinin paradoksu, bu konunun estetik öğrencileri ve onların dergileri tarafından ısrarla göz ardı edilmesidir. Bu noktada "dans felsefesi" tartışmaları genellikle konunun ilgilileri tarafından ele alınışının azlığı ve genel estetik ve sanat felsefesi tartışmalarının örneklerini ve illüstrasyonlarını nadiren danstan aldığı gerçeği üzerine yorum yaparak başlar. Eğer sanatsal dans, estetiğin tercih edilen konu ve prosedürlerine uygun değilse, bunun nedeni dansın farklı bir alana ait olması olabilir. Son yıllarda, anlamlı eğlence, iletişim ve ifade biçimleri bazı belirsiz söylem alanlarının ilgi alanına girmiştir. Örneğin: göstergebilim; edebi eleştiri ve yorumlama yöntem ve duruşlarını genel olarak insan dünyasındaki tanınabilir biçimlere genişleten eleştirel teori ve son zamanlarda, antropolojiden yeni yaklaşımları ödünç alan ve bunları kültürel sahneyi ifade etmek için kullanan "kültürel çalışmalar" disiplinleri gibi. Bu çalışmaların gelişimi, hâlihazırda geliştirilen elektronik iletişim araçlarının, kullanıcıların kendilerini ve dünyalarını görme biçimlerini yeniden şekillendirdiğine dair yaygın bir inancı yansıtmaktadır ve belki de dans fenomenleri en çok bu bağlamda dikkat çekmektedir.

Platon'un dans formunu toplumsal düzenin bir örneği olarak kullanmasının önemli bir varyantı, Plotinus'un bütünsel olarak anlaşılabilir art arda eklemlenmelerin kendiliğinden bir

bütünü oluşturduğu düşünülen dans eden bedeni, fiziksel evrenin çeşitliliğinin birleşik bir zekâyı ortaya koyma biçiminin bir modeli olarak kullanmasıdır. Dans eden bir bedenin doğaçlama olarak sergilediği anlaşılabilir birleşik düzen üzerine kurulan bu tür bir düşünce, dans felsefesinde tekrar eden bir tema olmuştur (Sparshott, 2004: 276-278).

Felsefe'de estetiğin bir alt kümesi olarak değerlendirilen "dans felsefesi", *"sanat olarak dansın doğası nedir?"* sorusuyla ilgilenir. Burada bir dizi felsefi sorun, dansla ortaya konan sanat ürününün bir nesne ya da yapı mı yoksa daha akışkan bir süreç ya da olay mı olduğunu belirlemeye odaklanır. Dans filozofları, sanat olarak dansın hangi özelliklerinin ontoloji açısından öncelikli bir yere sahip olması gerektiği konusunda farklı düşünürler. Goodman ve McFee gibi dansın yapısına ve tekrarlanma sürecine odaklanan bazı felsefeciler dansın sanatla ilgili yönünü soyut bir yapı olarak ele alır (Goodman, 1968: 211-218; McFee, 1999b: 158). Bu fenomenin dansın gerçek bir tanımını veya "özünü" bulma girişimi olduğunu reddetseler bile felsefi rehberlik için gerçek veya ilkesel bir sonuç beklerler. Bu filozoflar için, herhangi bir öznel deneyimden veya bakış açısından bağımsız olarak değerlendirilebilecek bir beğeni nesnesi olması önemlidir; bu şekilde, analitik felsefenin iyi yaptığı türden rasyonel değerlendirme, analiz ve McFee'nin "reconstruction/yeniden yapılandırma" olarak adlandırdığı şeye tabi olan bir sanat olarak dans hakkında "doğru" bir tanımlama yapmayı umarlar:

> "(...) Buradan hareketle, temsili olan danslarla karşılaştırıldığında, danstaki temsilin diğer sanat formlarından ne kadar farklı olduğunu ve bu farklılığın dansın kendi karakterine nasıl dayandığını öne süren temsil için bir sınıflandırmanın yeniden yapılandırmasını sunuyorlar" (McFee, 1999a: 8)

Günümüzde yeniden yapılandırılan eserlerin çoğu ya erken modern dönemin ilk eserlerine, Rönesans'tan Barok'a kadar uzanan saray sosyal danslarına ya da 20. yüzyılın başlarındaki avangardların deneysel danslarına aittir. Yeniden yapılandırma eğilimli koreograflar, bu dönemlerin dansından öğrenebilecekleri iki şeyi çok önemsediler: 20. yüzyılın başlarındaki deneysel çalışmaların daha sonraki gelişmeleri şekillendirmesini ve bunun uzantısı olarak dansın başlangıcının radikal tarihselliği.

Fransız eleştirmen ve yazar Guy Scarpetta, nostaljik anlamda bu tür geri dönüş ile yaratıcı bir şekilde orijinal anlamda geri dönüş arasında bir ayrım yapar (1985: 22). Koreograf ve yazar Mark Franko ise yeniden yapılandırmayı, "kayıp bir orijinal eserin kesin üslupsal yönlerine sabitlenmeyle karakterize edilen ve bir dönemin en karakteristik estetik kaygılarının yeniden yorumlanmasıyla yönlendirilen bir Maniyerizm olarak" görür.

Bu noktada Franko için maniyerist sanatçıyı motive eden arkeolojik dürtü, onu modelin belirli yönlerine aşırı önem vermeye yönlendirirken, bu süreçte genellikle özgün bir eser ortaya çıkarmasını sağlar. Buradan da yeniden yapılandırma sözüyle de "eskide yeniyi görmek" anlamını çıkarır. O'nun için koreografik Maniyerizm, gözlemlenebilir bir dans modelinin olmaması nedeniyle güzel sanatlardaki benzerlerinden ayrılır. Sonuç olarak, yalnızca bir dans teorisi, koreografinin orijinal etkisinin esasen spekülatif nitelikte bir profilini sağlayabilir. En zayıf haliyle yeniden yapılandırma, önceden belirlenmiş bir etki olmaksızın bir gerçekliği yeniden yaratmaya çalışır (1988: 58).

Modern dansın en önemli fenomenlerinden olan Mary Wigman dansı bir "zaman sanatı" olarak tanımlar:

> Bu, zaman içinde kontrol edilebilen, ölçülebilir, sayılabilir ritmik pasajlara atıfta bulunulduğu sürece geçerlidir. Ancak hepsi bu kadar değil! Dansın ritmini yalnızca zaman unsurundan belirleyecek olursak, bu eski bir teori

> olmaktan öteye gitmez. Evet doğru, saymak biz dansçılar için büyük harfle yazılır. Özellikle koreografik çalışmalarımızda, modern dans veya bale gibi grup çalışmalarının yaratım ve prova süreçlerinde buna ihtiyacımız var. Dans ve müzik gibi birbiriyle iş birliği içinde olan iki sanatsal dilin yapısını açıklamak, zaman içinde birbirleriyle uyum içinde olmalarını sağlamak ve onları uyumlu bir anlayış içinde bir araya getirmek için buna ihtiyaç duyarız. Vuruşları tanımlamak, bir temadan diğerine geçişleri netleştirmek, gerekli vurguları, hareketin durduğu anları ve nefes almayı hassas bir şekilde vermek için saymaya ihtiyacımız var. Sayma her zaman vardır. Müzisyenler sayar, dansçılar sayar. Ve bazen sayarken birbirlerini kaçırırlar, çünkü müzisyenler müzik çizgisine göre sayarken, dansçılar hareketin ritmine göre saymaya başlarla (Wigman, 1966: 10-11).

Wigman, dansa hayat veren üç temel unsurdan söz eder; zaman, güç ve mekân. O'na göre bu unsurlardan, dansçının gerçek faaliyet alanı mekândır. Mekân dansçıya aittir, çünkü onu kendisi yaratır. Bu, somut gerçekliğin elle tutulur, sınırlı ve sınırlayıcı bir mekân değil, dans edilen boyutun hayali, irrasyonel bir mekândır. Dansçının tüm bedeninin sınırlarını aşabilen ve akış halindeki jestler, mimikler, nefesler gibi kendini tamamlayarak sonsuzluk görüntüsüne dönüştürebilen mekândır. Yükseklik, derinlik, genişlik, ileri, yana, geri, yatay ve çapraz gibi terimler dansçı için yalnızca teknik terimler veya teorik kavramlar değildir. Sonuçta, bunları kendi bedeninde deneyimler ve yaşam deneyimi haline getirir. Çünkü bu terimler aracılığıyla mekânla bütünleşir. Böylelikle dans, yalnızca mekânı kucaklamasında nihai ve belirleyici etkisini gösterir. Ancak o zaman bu geçici işaretler, dansın mesajının olması gereken şeye, yani dile, yani dansın canlı, sanatsal diline dönüştüğü okunaklı ve kalıcı bir imge haline gelir (Wigman, 1966: 12).

Bazı dans filozofları dansın kelimeler ve kavramlarla karakterize edilebileceğini, ancak bunların metinler ya da yapılardan ziyade performansın özelliklerine ya da dans pratiklerine veya olaylarına uygulanabileceğini düşünürler. Yapısalcı olmayan dans felsefecileri, dansların genellikle sözcüklerden veya metinlerden yoksun olduğunu ve genellikle partisyon yani herhangi bir yazılı plan, senaryo veya nota kullanılmadan geliştirildiğini söylerler. Bir partisyon varsa bile, bu partisyonun her zaman performanslar için temel bir reçete olarak kullanılmadığını, bunun yerine tamamen farklı bir performans için ilham kaynağı olabileceğini belirtirler. Dansı özel ve filozofların ilgisine değer kılan şeyin dansın bedensel, dokunsal, dinamik, hissedilen, algılanan ve sezilen yönlerinde yani kinestetik veya somatik unsurlar olarak da anılan yönlerinde yattığını düşünen dans filozofları vardır.

Bazıları analitik gelenek içinde veya bunun dışında çalışan başka çağdaş dans filozofları da koreografide, dans icrasında ya da her ikisinde de yer alan zihinsel eylemliliği ve eylemi dansın birincil ilgi alanları olarak ele alırlar. Bunlar genellikle dansın ne olduğu ve neden önemli olduğuna dair normatif, epistemik ve ontolojik taahhütlerle bağlantılıdır. Örneğin David Davies, dans sanatı da dâhil olmak üzere tüm sanatları performans sanatı olarak ele alır. A. Bresnahan, Michele Merritt ve Barbara G. Montero gibi yazarların birçoğu hem analitik felsefe ve fenomenolojik felsefe formlarındaki geleneksel felsefeyi hem de bilişsel bilimlerdeki araştırmalardan elde edilen içgörüleri analizlerinde yardımcı olarak kullanır. Dans felsefesinde ayrıca, stüdyoda, sahnede ya da diğer performans bağlamlarında gerçekleşen düşünme ve bedenlenme faaliyetlerinin yanı sıra dansçı ya da dans yapımcısı olmayan izleyici ya da beğenenlerin eylem ve faaliyetlerine odaklanan, eylemlilik ve kasıtlı eylem üzerine de çok sayıda literatür vardır. Bu alanda çalışan diğer bazı felefe yazarları David Carr, Jane Carr, Jenny Bunker, Anna

Pakes ve Bonnie Rowell, Carrie Noland ve Sheets-Johnstone gibi yazarlardır.

3.10. Dansta Bedensel (Kinestetik) Tepki

Dans felsefesinde, seyircinin bir dans performansını izlerken hissedebileceği ve çoğu zaman hissettiği bedensel tepkilerin nasıl yorumlanacağı konusunda tartışmalar vardır. Bu hissedilen, bedensel tepkiler genellikle "kinestetik" (kinesthetic) olarak adlandırılır. Kinestetik sözcüğü hareket duygusu anlamına gelen "Kinetik" sözcüğü ile güzel, zarif ve benzeri fiziksel bir tür duygu anlamını taşıyan "estetik" sözcüklerini birleştirir ve bu tepkilerin hangi mekanizma ile ortaya çıktığını tartışır.

"Kinestezi" sözcüğü gibi "empati" (empathy) sözcüğü de 19. yüzyılın sonunda kullanılmaya başlandı. Kişinin üzerinde düşündüğü nesneyle bütünleşme deneyimini adlandıran bu kavram, ilk olarak Alman estetikçi Robert Vischer tarafından "Einfühlung" olarak kullanıldı:

> Bu derin ve örtük çalışma, genel olarak soyut bölümlerin mistik biçimine mesafeli duran herkesin kendi değerlendirmelerini oluşturmasına olanak tanıyan zengin ve açıklayıcı örnekler içerir. Özellikle 'beden uyaranlarının simgesel temel oluşumları' hakkındaki pasaj bana estetik açıdan yararlı göründü. Bu bölümde rüyadaki bedenin belirli uyaranlara verdiği yanıt olarak kendisini uzamsal formlar aracılığıyla nasıl nesneleştirdiği gösterilmektedir. Bu durum, kişinin kendi beden formunun ve dolayısıyla ruhun da bilinçsiz bir şekilde nesne formuna aktarılması olarak düşünülebilir. Bu yaklaşım bana Einfühlung (empati) dediğim kavramı kazandırdı (1873: vii).

"Einfühlung" sözcüğü Edward B. Titchener tarafından İngilizceye "empathy" olarak çevrildi:

> Empati (sempati benzetmesi üzerine oluşturulmuş bir kelime), tanımladığımız, nesneleri insanileştirme, onlarda kendimizi okuma veya hissetme sürecine verilen addır" (...) Ancak şunu söyleyebiliriz ki, empati kuramı, tüm estetik etkinin bireyin kendi içsel yaşantısını çevresindeki dünyaya yansıtmasına dayandığını ileri sürer. Bu yönüyle empati kuramı, günümüz estetik düşüncesi için, geçmişte altın oran anlayışının bilimsel düşünce içindeki konumuna benzer bir belirleyiciliğe sahiptir (1928: 417, 501).

Hem Vischer hem de Titchener, empatiyi *estetik etki* olarak söz ettikleri kinestetik duyumun (kinaesthetic sensations) güçlü ve hayati bir bileşenini oluşturan önemli bir kavram olarak kullandılar. Aynı zamanda her ikisi de empatiyi kişinin tüm öznelliğinin üstlendiği bir deneyim olarak düşündüler. Foster, Vischer'in bir sanat eserine bakmanın görsel deneyimini analiz etme çabasında olduğunu ve bir nesnenin başlangıçtaki ve anında kavranması ile gözlemcinin nesneye doğru hareket ettiği ikinci algılama aşamasındaki potansiyeli arasında bir ayrım yaptığını belirtir: "Sabit bir nesneyi gözlemlediğimde nesneyi zorlanmadan içyapısına, ağırlık merkezine yerleştirebilirim. Onun içinde kendi yolumu düşünebilirim, onun boyutuyla kendiminki arasında bir uzlaşma sağlayabilirim, esneyip genişleyebilirim, eğilebilir ve kendimi onunla sınırlayabilirim. (...) Sonuç olarak, bir nesnenin sıkıştırılmış ya da yukarıya doğru hareket çabalaması, bükülmüş ya da kırılmış izlenimi bizi buna karşılık gelen zihinsel bir baskı, depresyon ya da özlem duygusuyla, teslimiyetçi ya da parçalanmış bir zihin durumuyla doldurur" (2011: 148).

Burada ortaya çıkan sorulardan ikisi şunlardır: 1) Kinestetik tepkilerin hissedildiği nedensel süreç nedir? ve 2) bu nedensel sürecin anlaşılması, eğer varsa, sanat olarak dansın doğru bir şekilde anlaşılmasını ne ölçüde sağlar?

Araştırmalar, dansta ortaya çıkan kinestetik tepkileri açıklayabilecek nedensel süreçlerin hala tam olarak anlaşılamadığını göstermektedir. Örneğin, bir başkasının deneyimini kendi deneyimi gibi algılayarak hissetme yetisi olarak tanımlanan empati kavramının, kinestetik ve diğer estetik tepkileri nasıl şekillendirdiği henüz açık değildir. Bu noktada Barbara Montero gibi bazı çağdaş dans felsefecileri, izleyicilerin neden kaslarında ve sinir sistemlerinde daha gizemli hislerin yanı sıra kalp atışlarının hızlanması ve belirli gerginlikler gibi kinestetik tepkiler hissettiklerinin cevaplarını bulmak için bilişsel bilim ve nörobilim alanındaki araştırmaları kullanırlar. Özellikle insan hareketinin (human movement) en başarılı ve iyi çalışılmış matematiksel modellerinden biri haline gelen hızlı, amaca yönelik harekete dayalı bir insan hareketi modeli olan "Fitts Yasası"nı geliştiren Paul M. Fitts ile Michael I. Posner ve kinetik ve analitik felsefe alanında çalışan Elizabeth Anscombe gibi bilim insanları modern dans felsefecilerinin kaynağı olmuştur (Fitts ve Posner, 1967; Anscombe, 1981).

Montero, eğitimli dansçıların, dans eğitimi almamış bireylere kıyasla daha gelişmiş ve incelikli kinestetik tepkilere sahip olduğunu ve bunun dansın daha zengin bir biçimde değerlendirilmesine katkı sağladığını ileri sürer (Montero, 2016: 202). Conroy ise eğitimli dansçıların "kanonik hareket türlerinin farklı icraları arasındaki ince tutarsızlıkları tespit edebildiğini" kabul eder. Bununla birlikte, bu durumun dansın sanat olarak daha iyi takdir edilmesini zorunlu olarak beraberinde getirdiği görüşünü reddeder. Ona göre belirleyici olan, Montero'nun işaret ettiği algı türünün estetik özelliklerin kavranmasıyla ne ölçüde ilişkili olduğudur (2013: 205). McFee ise dans eğitiminin, dansın sanat olarak anlaşılmasını doğrudan garanti etmediğini savunur ve bu yaklaşımı eleştirel değerlendirme ile özdeşleştirmenin sorunlu olduğunu ileri sürer (1999a: 1-3).

Son olarak, dansın sosyal varlığını, sosyo-tarihsel sorunlarda kendini nasıl ifade ettiği göz önünde bulundurmak suretiyle bir sonuca varılabilir. Dans, bedenin doğası ve edindiği kültür arasında sürekli bir gerilim içindedir. Bu nedenle toplum kültüründe ve bilincindeki tüm önemli değişiklikler dans pratiğine her zaman yansımıştır. Değişen bilinç biçimlerinin, dini inançların ve felsefi düşünce akımlarının her birinin yaşamı ve dolayısıyla hareketi nasıl kavradığını ve bu kavrayışın dansı nasıl biçimlendirdiğini incelemek önemlidir.

4. DANS ANTROPOLOJİSİ (ETNO-KOREOLOJİ/ DANS ETNOLOJİSİ)

4.1. Dans Antropolojisi Nedir?

Dans antropolojisi bilim alanı, antropoloji, müzikoloji, etnomüzikoloji ve etnografya gibi bir dizi disiplinin uygulanması yoluyla dansın incelenmesidir. Dans antropolojisi kelimesi nispeten yeni bir kelime olsa da etimolojik olarak "etnik dans çalışması/etno-koreoloji" anlamına gelir. Ancak bu bilim alanı, örneğin klasik bale gibi daha resmi dans formları üzerine yapılan araştırmaları dışlamaz. Dolayısıyla dans antropolojisi/etnokoreoloji, akademik düşünce sistemini insanların neden dans ettiği ve bunun ne anlama geldiğine dair uygulamaya yönelik araştırmalar sayesinde nispeten yeni bir bilim alanına yansıtmaktır. Dans antropolojisinin temel arayışı ve varoluş nedeni, dansın içinde bulunduğu toplum hakkında ne söylediğini bulmak, yeterince ifade edilemeyen sosyal veya kültürel durumlar hakkında bilgi vermektir.

Dans üzerine temelde üç tür antropolojik çalışma vardır. Birinci tür çalışma dansın anlamı, işlevi ve kültürel bağlamı ile ilgilenirken, diğer bir tür koreografik form üzerine yoğunlaşmıştır. Bununla birlikte, üçüncü olarak dans üzerine yapılan antropolojik çalışmaların çoğu, hem anlam, işlev ve bağlamı hem de koreografik formu dikkate alarak bu yaklaşımları birleştirmiş ve hareketlerin metinsel açıklamalarını, fotoğraf benzeri illüstrasyonları veya dansın yönlerini ve kalıplarını gösteren daireler ve oklardan oluşan basit hareket transkripsiyonlarını, dans yazımlarını dahil etmiştir.

Dans teorisi çalışmalarının pek çok alanında öncü olan Amerikalı dansçı ve etnomüzikolog Gertrude Prokosch Kurath (1903-1992) tarafından 1960 yılında, *"Current Anthropology"* dergisinde yayınlanan *"Panorama of Dance Ethnology"* başlıklı yazı, Dans Antropolojisi alanında yayınlanan ilk bilimsel makale

olarak kabul edilmektedir. Kurath makalesinde dans etnolojisinin hedeflerini belirlerken ilk olarak "dans etnolojisinin konusu nedir?" sorusuna yanıt olarak şunları belirtir:

> (...) Etnoloji, birçoğu etkileyici, ritmik ve estetik açıdan hoş olan çok çeşitli kinetik aktivitelerle ilgilenir. Dansın incelenmesi olan koreoloji, tüm motor davranış türlerini mi yoksa yalnızca kısıtlı kategorileri mi içerir? Eğer ikincisi ise, yürüme, çalışma, oyun oynama, duygusal ifade veya iletişim gibi aynı fiziksel donanımı kullanan ve aynı ağırlık, denge ve dinamik yasalarına uyan 'dans' nasıl tanımlanır? Bunun sınır çizgisi henüz kesin olarak çizilmemiştir. Dans, sıradışı motor aktiviteler arasından bir örüntü oluşturmak için hareketleri ve adımları seçer. Bunları büyütür, küçültür, hızlandırır veya yavaşlatır, bir araya getirir ve bunu faydayı aşan bir amaçla yapar. Bunlar arasında örneğin yürüme eylemi bir örüntü kazandığında diğerleri tarafından dans olarak ele alınan bir biçim haline gelir. Pirinç ekimi gibi ritmik ve genellikle şarkı eşliğinde yapılan faydacı bir etkinlik kolayca dansa dönüştürülebilir (1960: 234).

Kurath, yine aynı makalede *"Dans etnolojisinin kapsamı nedir?"* sorusuna yanıt ararken "etno-koreografi" tanımını "dans etnolojisi" tanımı ile eşanlamlı hale getirir ve *"etnik dansların tüm kültürel önemleri, dini işlevleri, sembolleri ya da sosyal konumları açısından bilimsel olarak incelenmesi"* olarak tanımlar. Bu noktada dans araştırmalarında ortaya çıkan, etnik dans ve dans sanatı ayrışımını çözmenin yolunu açıklar:

> Etnik dans ile sanat dansı arasındaki herhangi bir ayrışım, dans etnolojisi kavramını, belirli bir dans türünün bir tanımı veya yeniden üretimi olarak değil, dansın insan yaşamındaki yerini ortaya çıkarmaya yönelik bir yaklaşım,

daha da önemlisi antropolojinin bir dalı, akademik bir yöntem olarak görürse çözülür (1960: 235, 250).

Makale bu alanda birçok araştırmacının görüşlerini de incelemektedir. Bunlar arasında dansçı ve koreograf Anne Schley Duggan (1902-1973), Antropoloji biliminin kurucusu sayılan Amerikalı antropolog ve dilbilimci Franz U. Boas (1858-1942), İskoçyalı dans araştırmacısı Hugh A. Thurston (1922-2006), dans üzerine birçok yazı yazan Letonya asıllı Amerikalı yazar Anatole Chujoy (1894-1969) ile "La Meri" lakaplı ünlü dansçı Russell Meriwether Hughes (1899-1988) ve Amerikalı dansçı ve koreograf Ted Shawn (1891-1972) gibi araştırmacıların düşüncelerinden yola çıkarak tartışmalı da olsa "halk dansı" yerine "etnik dans" terimini kullanmayı tercih etmektedir.

Özellikle Antropoloji biliminin doğuşunun öncüsü olarak kabul gören Franz Boas'ın kültür ve insan toplumu sözcüklerini tekil olarak kullanan evrimci yazarların aksine, kültürü çoğul olarak kullanmaya başlaması Kurath'ın dikkatini çeken en önemli noktadır. Boas'ın bu bakış açısıyla antropolojinin amacı, insanın kültürel evriminin büyük yolunu yeniden inşa etmek olmaktan çıkmış ve belirli kültürleri, kendi özgüllükleri içinde anlamak haline gelmiştir. Boas'a göre önemli olan şey, *"geleneklerin, onları uygulayan kabilenin toplam kültürüyle ilişkisi içinde ayrıntılı bir şekilde incelenmesi"*ydi (Castro, 2016: 35).

Makalenin ilerleyen bölümlerinde koreoloji ve antropolojinin ortak sorunlarını *"Bireysel ve Grup"*, *"Kadın-Erkek Rolleri"*, *"Ritüel Toplumlar"*, *"Klan ve Azınlık Örgütleri"*, *"Ekonomik Gruplar"* gibi "Organizasyon biçimleri" ile dansın geçirdiği "Dinamik Süreçleri" *devamlılık* (continuity), *yayılma* (diffusion), *kültürlerarasılık* (transculturation), *kültürleşme* (acculturation) ve *zenginleştirme* (enrichment), *düşüş* (decline), *diriliş* (resurgence), *geri tepme* (rebound), *inceleme/yorumlama* (review) gibi çeşitli açılardan ele alır.

Dans etnolojisi alanının diğer disiplinlerle olan ilişkisi de Kurath'ın çalıştığı önemli konulardan birisidir. Çalıştığı bu disiplinlerden bazıları Psikoloji, Teknoloji, Dilbilim, Mitoloji, Drama Sanatı, Arkeoloji ve Sanat Tarihi, Müzikoloji ve Simge Bilimi'dir.

Dans konusunda çalışan birçok antropolog, 20. yüzyılın başlarından itibaren yaptıkları çalışmalarda dans bilgisinin değerini kabul etmekle birlikte, onu çoğu zaman gizemli bir alan olarak ele almış ve diğer etnografik araştırmalara kıyasla ikincil bir kategoriye yerleştirmiştir. Yapılan araştırmalarda dans, çoğunlukla ritüel ve törenlerin bir unsuru olarak geçiştirilmiştir. Araştırmacılar da bu konudaki eksikliklerini son olarak dans hakkında gözlem yapmanın ve bilgi toplamanın, ikinci etapta da bunları analiz etmenin ve saklamanın "zorluğuna" atıfta bulunarak savunmuşlardır.

Kurath'ın bu makalesinden sonra ilk baskısı 1977'de yayımlanan Anya Peterson Royce'un temel eseri *"The Anthropology of Dance"* kitabı, Dans Antropolojisi alanının "antopoloji"nin bir alt disiplini olarak pekiştirilmesini sağlamıştır. Royce dansı antropolojik perspektifle ele alarak uygulanacak yöntem ve teknikler ile bu disiplinin yapı ve işlevini dile getirir. Son bölümünde ise bu disiplinde tarihsel perspektif, karşılaştırmalı yöntem, sembol ve stil, dansın morfolojisi ile dansın anlamı konularına değinir.

Royce, kitabında dansı çevreleyen gizem perdelerinin en azından bir kısmını kaldırmak ve dans verisi toplamanın zorluklarını azaltmak için birtakım pratik araçlar önerir. Ona göre dans, sanatların en eskilerinden biri olmasına rağmen, kalıcı kayıtlar açısından en kısa geçmişlerden birine sahiptir. Dans antropolojisi çalışmalarında kalıcı kayıtların önemi büyüktür. Araştırmacı bu kayıtlar sayesinde yaptığı çalışmanın geçmişine defalarca dönebilir. Günümüzde bu kalıcı kayıtlar iki biçimde yapılabilmektedir. İlki dans yazımı ya da notasyonu, ikincisi ise teknolojik görüntü kayıt araçlarıdır (1977: 39).

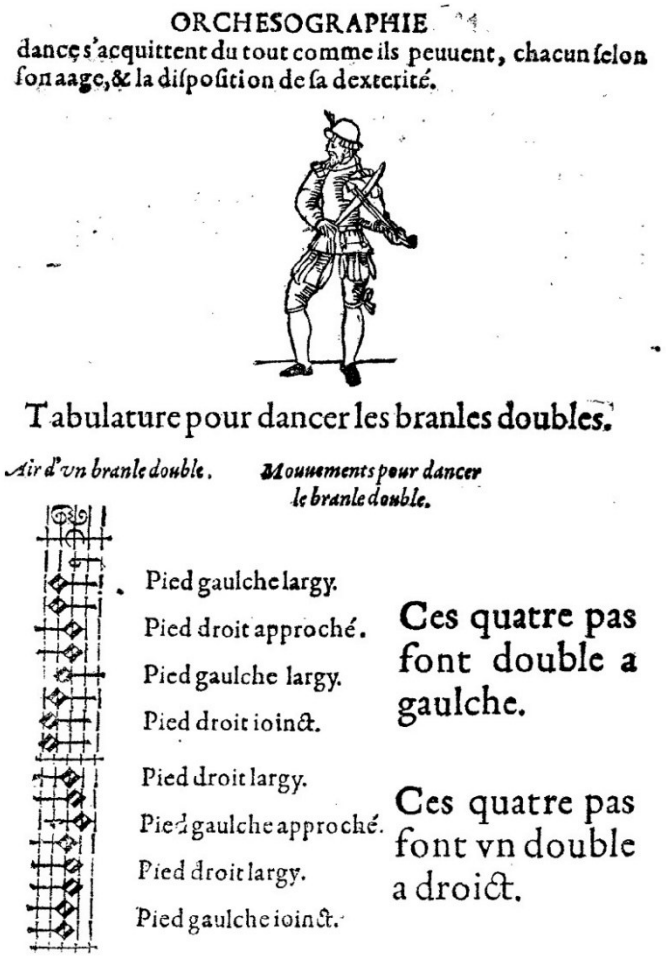
4.2. Dans Antropolojisi Yöntem ve Teknikleri:

Dans, antropolojik araştırmalar için uygun bir konu olarak düşünüldüğünde, antropologların çalışma alanlarında insanlığın diğer yönlerini incelerken kullandıkları standartlara ve prosedürlere uyması gerekir. Antropolog dans verilerini gözlemlemeli, tanımlamalı, analiz etmeli ve karşılaştırmalıdır. Sadece belirli dans biçimleri ve bağlamları ile ilgili değil, genel olarak dans olgusu hakkında da araştırma yapmalıdır. Bu nedenle dans antropolojisi alanında çalışanlar için üzerinde çalışılabilecek belgelere ve kayıtlara ihtiyaç vardır.

Tarihsel olarak ilk antropologlar Neolitik Dönem kaya ve mağara resimlerinden başlayarak çeşitli uygarlıkların hiyeroglif, resim ve heykellerinden yola çıkmak suretiyle dans hareketlerini bir biçimde çözümlemeye çalışsalar da dansın yazıya geçirilmesi düşüncesi oldukça geç bir döneme rastlamaktadır. Müzik sanatında bugün bilinen gelişmeleri sağlayan notasyon sistemi, ilk olarak 11. yüzyılda ortaya çıkmış, geçirdiği dönüşümlerle ancak 18. yüzyılın başında standart bir yapıya kavuşmuştur. Buna karşılık dans notasyonu çok daha geç gelişmiş ve uzun süre çeşitli başarısız girişimlerle sınırlı kalmıştır. Bu kadar çok başarısızlığın nedeni dansın, müzikten çok daha karmaşık bir yapısının olmasından kaynaklanır. Dans hareketleri hem uzayda hem de zamanda mevcuttur ve vücudun kendisi birçok eşzamanlı eylem moduna sahiptir (Hutchinson, 1954: 1).

Geleneksel olarak dans hareketleri, ustadan öğrenciye kişisel olarak aktarılırdı. Ancak dansların belirli semboller kullanarak veya yazı olarak kalıcı kayıt altına alınma düşüncesi ilk olarak 1588 yılında Fransız Toinot Arbeau tarafından kaleme alınan *"Orchesography, Metode et Teorie Enforme de Discours Tablature"* adlı eserde 15. ve 16. yüzyıl danslarının detaylı kayıtları, belirli semboller kullanılarak yapılmıştır. Bu el yazması eserde Arbeau, "Basse" danslarının tanımlarının yanı sıra Allemande, Branle,

Courante, Gagliarde, Gavotte, Moresca, Pavane ve Volta gibi dönemin diğer popüler danslarının notasyonlarını yazmıştır (Arbeau, 1596).


ORCHESOGRAPHIE
dancẹs'acquittent du tout comme ils peuuent, chacun ſelon ſon aage,& la diſpoſition de ſa dexterité.

Tabulature pour dancer les branles doubles.

Air d'vn branle double.

Mouuements pour dancer le branle double.

Pied gaulche largy.
Pied droit approché.
Pied gaulche largy.
Pied droit ioinct.

Ces quatre pas font double a gaulche.

Pied droit largy.
Pied gaulche approché.
Pied droit largy.
Pied gaulche ioinct.

Ces quatre pas font vn double a droict.

Fotoğraf 6: Toinot Arbeau'nun "Orchesography" adlı eserinden bir sayfa

17. yüzyılın ikinci yarısında 14. Louis, Academie Royale de Musique'in (Opera) dans direktörü ve Louis'nin dans ustası Pierre Beauchamp'a dansı kâğıda dökmenin bir yolunu bulmasını, yani bir dans notasyonu sistemi geliştirmesini emreder.

Beauchamp uzun çalışmalar sonunda 1684'te Lully'nin "Phaeton" adlı eserindeki "Chaconne" dansını kaydetmesini sağlayan bir notasyon sistemi geliştirir. Beauchamp'ın icat ettiği bu sistem 18. yüzyıl boyunca balo salonları ve tiyatro danslarını kaydetmek, dans ustaları tarafından öğrencilerine doğru bir şekilde aktarılmasını ve öğrenilmesini sağlamak için yaygın olarak kullanıldı. Ancak Beauchamp, 17. yüzyıl sonu Fransa'sında bir dans notasyon sistemi geliştirmeye çalışan tek kişi değildi. 1680'li yıllarda Andre Lorin, Jean Favier ve Sieur De la Haise gibi en az üç farklı kişi daha dans notasyon sistemi geliştiriyordu. Ancak bunların hiçbiri Beauchamp'ın notasyonu kadar popüler olmadı (Pierce, 1998: 287-288).

18. yüzyılın başlarında profesyonel salon dansının popüler hale gelmesiyle ve yeni ortaya çıkan dansların artan karmaşıklığıyla birlikte, dans notasyonuna farklı bir yaklaşım getirilir. Pierre Beauchamp'ın notasyon sisteminin geliştirilmesiyle daha sonra "sahne çizimi" (track drawing) olarak da adlandırılan bu yaklaşım ilk olarak Raoul Auger Feuillet tarafından *"Chorégraphie ou l'Art de d'écrire la Danse"* (1701) adlı kitabında popüler hale getirilmiştir. Pierce, Beauchamp'ın sisteminin Feuillet tarafından daha da geliştirildiğini belirterek bu kabul görmüş uygulamaya "Beauchamp-Feuillet" sistemi olarak atıfta bulunur (1998: 288). Beauchamp-Feuillet notasyon sistemi olarak anılan bu çizimler dansta değişen stiller nedeniyle oldukça önemli yeniliklerdi. Sembolleri geleneksel adımları temsil eden Arbeau'nun aksine, Feuillet'nin sembolleri temel adımları temsil ediyordu.

Feuillet, tüm danslar için günümüzde de kullanılan "temel" ayak pozisyonlarını tanımlayarak başlar ve ardından adımları, sıçramaları ve baş, kol ve diz hareketlerini, tempo ve yön notasyonlarıyla birlikte gösteren sembolleri ele alır. Dansçının baktığı yönü belirtmek için odanın dört köşesini kullanır ki bu klasik balede hâlâ kullanılan bir yöntemdir. Adım sembolleri yatay bir çizginin yanına yerleştirilirek "sağ" ve "sol" sembolleri çizginin

hangi tarafına yerleştirildiği ile gösterilir. Çizgi daha sonra zemin paternini gösterecek şekilde düzenlenir. Müzik ve adımların uyumu, müzik notasındaki ölçülerin numaralandırılması ve numaraların uygun adım sembolünün yanına yerleştirilmesiyle gösterilir. 18. yüzyılın ünlü İngiliz dansçı ve koreografı Kellom Tomlinson birçok saray dansını bu teknikle kayıt altına almıştır.

Feuillet'nin notasyonu, Jean-Philippe Rameau ve François Malpied'in daha sonraki katkılarıyla geliştirilerek, 18. yüzyılda İngiltere, Fransa, İtalya, İspanya ve Almanya'nın önde gelen dans ustaları tarafından kabul görmeyi başardı. Dans ustalarının birbirlerinin koreografilerini en az çabayla yeniden yaratmalarına olanak sağlaması bu gelişmelerin en önemli kazanımlarından biriydi. Dansın artık yazılı olarak korunabileceği gerçeği, dans ustaları tarafından olduğu kadar dönemin yazarları tarafından da kabul edildi. Ancak Feuillet sistemi her ne kadar ilerleme kaydetse de belirli bir dans stiline dayanıyordu ve bu nedenle kullanımı bu dans stilinin yok olmasıyla sona erdi.

DE LA SALLE OU THEATRE.

LA DANCE

LA Salle ou Theatre eſt le lieu où l'on dance, que je repreſente par un eſpece de quarré plus long que large, comme marque la figure A B C D, dont le haut ſera A B, le bas ſera C D, le côté droit ſera B D, & le côté gauche ſera A C.

De la preſence du Corps.

LA preſence du Corps eſt quand le devant du Corps eſt vis-à-vis l'un des quatre côtez de la Salle, que je repreſente par la figure E G H I, dont F G marque les deux côtez du corps, H I marque le devant, & I marque le derriere.

Le Corps vis-à-vis le bout de la Salle. | Le Corps vis-à-vis le côté droit de la Salle. | Le Corps vis-à-vis le côté gauche de la Salle.

A ij

LA DANCE

Des bonnes Poſitions.

LEs bonnes Poſitions ſont au nombre de cinq.

La premiere eſt lors que les deux pieds ſont joints enſemble, les deux talons l'un contre l'autre.

Premiere Poſition.

La deuxiéme, quand les deux pieds ſont ouverts ſur une même ligne, de la diſtance de la longueur du pied, entre les deux talons.

Deuxiéme Poſition.

La troiſiéme, lorſque le talon d'un pied eſt emboëté contre la cheville de l'autre.

Troiſiéme Poſition.

La quatriéme, quand les deux pieds ſont l'un devant l'autre, éloignez de la diſtance de la longueur du pied entre les deux talons qui ſont ſur une même ligne.

Quatriéme Poſition.

La cinquiéme, lorſque les deux pieds ſont croiſez l'un ſur l'autre, de maniere que le talon d'un pied ſoit droit vis-à-vis la pointe de l'autre.

Cinquiéme Poſition.

L'ART DE DECRIRE

10 On remarquera que le Pas qui ſe fait du côté droit dans l'exemple cy-devant ſe fait du pied droit, celuy qui eſt à gauche ſe fait du pied gauche.

Demonſtration de tous les Pas qui viennent d'être expliquez.

Pas droit en avant. *Pas droit en arriere*

Pas ouvert en dehors. *Pas ouvert en dedans.* *Pas couvert droit à côté.*

Pas rond en dehors. *Pas rond en dedans.*

Pas tortillé en avant. *Pas tortillé en arriere.* *Pas tortillé à côté.*

Pas battu devant. *Pas battu derriere.* *Pas battu à côté.*

On ſe reſſouviendra que j'ay repreſenté le pied dans la demy Poſition à la page 6. par un o, & une petite queuë ſortante de l'o, au lieu qu'un Pas je le repreſente par un petit trouvert joint à ſon extremité, comme il eſt démontré dans tous les Pas cy-deſſus.

Fotoğraf 7: Feuillet'nin "Chorégraphie"sinde sahne yönleri, ayak pozisyonları ve yön işaretleri.

Fotoğraf 8: Kellom Tomlinson tarafından Beauchamp-Feuillet notasyon sistemi ile yazılan bir saray dansı

Dans notasyonu 19. yüzyılda tamamen yeni bir yaklaşıma sahne oldu. Yeni sistemler çubuk figürüne dayanıyordu ve bazıları geleneksel ya da temel adımlardan ziyade hareketi notalama girişimi konusunda da yenilik getirmişti. Bu son yenilikle, notasyon sistemlerinin belirli bir dans geleneğine bağlı olması gerekmiyordu. Charles Arthur Saint-Léon, "*La Stenochorégraphie*" (1852) adlı eseriyle, önceki notasyon sistemlerinden radikal bir kopuşu temsil eden önemli bir figür olarak değerlendirilir. Saint-Léon'un çubuk figürleri bir müzik portesi üzerine çizilmiştir. Yerde kalan adımlar çizgiler üzerine, havada yapılanlar ise boşluklara yerleştirilmiştir. Hareket sembolleri, hareketin gerçekleştirileceği müzik notalarının üzerine yerleştirilmiştir.

Fotoğraf 9: Arthur Saint-Léon'un "La Stenochorégraphie" adlı eserinde dans notasyon sistemi

Friedrich A. Zorn tarafından geliştirilen ve 1887'de *"Grammatik der Tanzkunst/Grammar of The Art of Dancing (1905)"* adıyla yayımlanan sistem de çöp adam figürlerine dayanıyordu. 19. yüzyılın bu olağanüstü eseri, önceki sistemlerin titizlikle incelenmesi, dans dünyasının önde gelen isimleriyle yapılan görüşmeler ve saatler süren gözlemler sonucunda ortaya çıkmıştır. Zorn, insan hareketlerini, hazırladığı sistemin temeli olarak kullanma kararı verirken şöyle düşünmektedir:

> Dans, güzel sanatlar arasında tartışmasız önemli bir yere sahiptir. Bununla birlikte, diğer sanatların ifade olanaklarını bünyesinde birleştirerek bütüncül bir estetik form oluşturur. Diğerlerinin her birinden en güzel olanı ödünç alır ve hepsini daha da güzel bir bütünlük içinde harmanlar. Müziğin ilham verici etkisi altında insan bedeninin duruş ve hareketleri aracılığıyla, resim ve heykelin idealize edilmiş formlarını canlı bir biçimde ortaya koyar. Müziğin ilham verici etkisi altında insan bedeninin en zarif duruşları ve hareketleri aracılığıyla heykeltıraşın ve ressamın en yüksek ideallerini canlı bir biçimde sunar. Bu yönüyle bale, ulaştığı estetik bütünlük sayesinde sanatsal olanaklarının ve değerinin güçlü bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Şu anda tek eksik olan, dansları tanımlamak için uygun bir sistemdir. Bu sistem sayesinde danslar gelecek nesillere aktarılabilir. Mozart, Haydn, Beethoven, Meyerbeer, Wagner ve Rubenstein'ın bestelerinin korunduğu nota sistemine benzer bir sistem. Soralım, notalar olmasaydı müzik bugün nerede olurdu? (1905: xii).

Choregraphic Signs for Movements

130. The choregraphic symbols for the movements which have just been described are as follows:

MOVEMENT.	RIGHT.	LEFT.	BOTH.
Bending.—*Plier.*			
Stretching.—*Tendre.*			
Raising.—*Élever.*			
Lowering.—*Abaisser.*			
Lifting.—*Lever.*			
Putting down.—*Baisser.*			
Turning.—*Tourner.*			
Transferring.—*Dégager.*			

All symbols of the movements represent the dancer as facing the reader.

131. The movement signs differ from the position signs in the fact that the body is not represented above them, and in that they are usually made in smaller proportion than the position signs. The symbols of the sole directions may be placed either below or at the side of the movement signs. The application of the signs for movements is demonstrated in the following preparatory exercises.

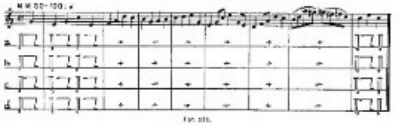


FIG. 227.

228. The signs of movement have been purposely omitted, as they have been rendered unnecessary by the full descriptive titles of the exercises.

229. Exercise 33. Alternate Large Beatings (*Grands battements alternatifs*) [Fig. 182].
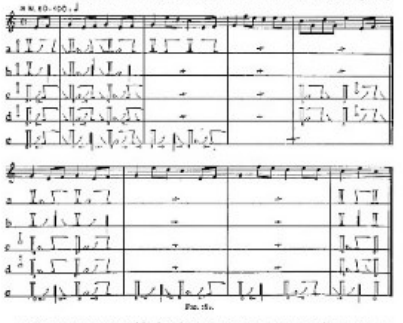


FIG. 182.

At the commencement and in the middle of this Exercise appears a sign that has not been used before. It is called the "key" and it indicates the movement of the free foot in the air. This sign will be fully explained in § 353.

Exercise 57. Simple Throwing Steps into a Closed Position (*Pas simples à une position close*). In these we find an inclined side position [Fig. 188].
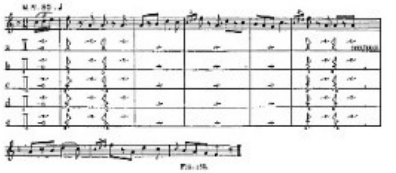


FIG. 188.

464*b*. Exercise 58. Throwing Steps into an Open with Subsequent Raising in a Closed Position (*Pas et relevation*) [Fig. 189].

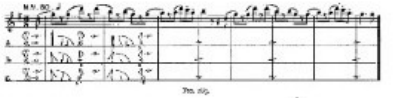


FIG. 189.

464*c*. Exercise 59. Advancing with Small Throwing Steps [Fig. 190].

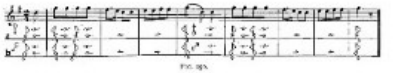


FIG. 190.

465. Exercise 60. Throwing Steps with Collecting (*Pas et arrondi*) [Fig. 191].

Fotoğraf 10: Friedrich Zorn'un hazırladığı dans notasyonu sistemi

Görünürdeki birtakım avantajlarına rağmen, çöp adam notasyonunun üç belirgin dezavantajı vardır. Genellikle izleyicinin bakış açısından çizilir. Böylece dansçı veya koreograf, sağ ve solu tersine çevirmek zorundadır. Bu çizimlerde üçüncü boyut kolaylıkla belirtilemez ve hareketten ziyade bir konum tanımı verir. Zamanlamanın ayrı ayrı belirtilmesi gerektiğinden, yalnızca eylemlerin zamanlaması hakkında genel göstergeler verilebilir.

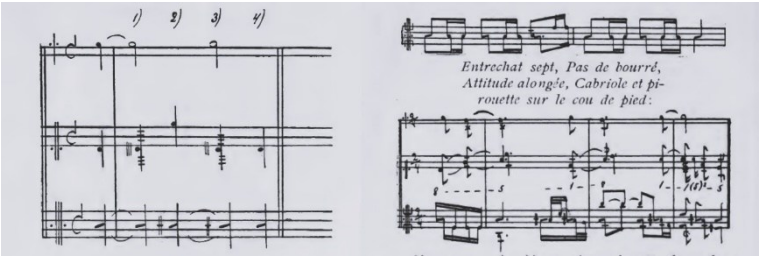
Hareketlerin doğru ritmini belirtme ihtiyacı, müzik notasyonuna dayalı sistemlerin geliştirilmesine yol açtı. 19. yüzyılın sonlarında, bunların en başarılı olanı St. Petersburg'daki Imperial Maryinsky Tiyatrosu'nda dansçı ve öğretmen olan Vladimir İvanoviç Stepanov'un çalışmalarıydı. 1892'de yayınlanan *"Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain"* başlıklı kitabı, tüm vücudun hareketlerini anatomik terimlerle kaydetmeyi amaçlıyordu. Kitabında dans yazımına neden gerek duyduğunu şu cümlelerle anlatmıştır:

> Çevremizde gözlemlediğimiz hareketleri ifade etmek veya anlatmak için sıradan dilin yeterli olmadığı yadsınamaz bir gerçektir. Hareket olgularını nitelemek için kullanılan yaygın ifadeler, hareketlerin kesin ve belirgin ölçüleri hakkında kesin bir fikir vermek için genellikle belirsiz veya metaforiktir. Hareketleri kelimelerle ifade etmenin, müzik seslerini ifade etmek kadar zor olduğunu söylemek abartı olmaz. Bu durum, insan vücudunun hemen hemen tüm hareketlerinde olduğu gibi, az ya da çok karmaşık hareketlerde de belirginleşir. Çeşitli organların motor işlevlerini anlatırken dilimizde bu konuda var olan üzücü boşlukları açıkça fark edenler her şeyden önce fizyologlardır. (...) Dansları kaydetmek için güvenilir yöntemlerin olmaması koreografi sanatının ilerlemesini engellemektedir. Bu nedenle, üstün bir biçim olarak bale sanatı, seçkin ustaların yüksek yetkinliklerine rağmen,

diğer sanatların izlediği ilerleyici gelişim çizgisini takip edememektedir (1892: 1).

Stepanov'un erken ölümü ve geliştirdiği sistemin yalnızca sınırlı bir bale notasyonu olarak kullanılması, sistemin gelişimini önemli ölçüde sınırlandırmıştır. Stepanov kitabının amacını şöyle açıklar:

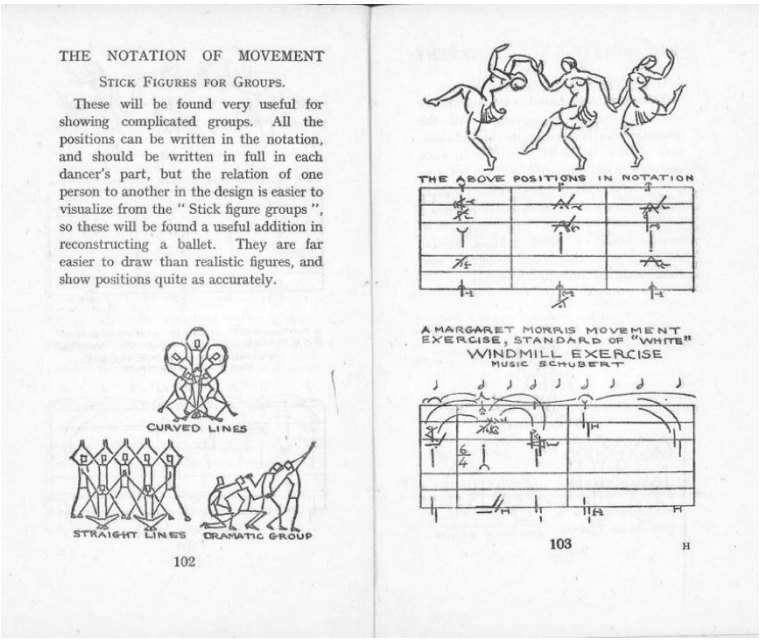
> Bu kitabın amacı, topluma beden hareketlerini kaydetmenin yeni bir yöntemini sunmak, bir bakıma hareketlerin alfabesini oluşturmak olduğundan, dans sanatının ayrıntılarına giremiyorum. Hareket alfabesi bir doktor tarafından hastanın koreik hareketlerini kaydetmek için, bir jimnastikçi tarafından egzersizlerini kaydetmek için ve bir dansçı tarafından dans hareketlerini öğrenmek için kullanılabilir (1892: 59).



Fotoğraf 11: Stapanov'un hareket notasyonunda bale egsersizi ve Yedinci Entrechat, Pas de bourré, uzatılmış tavır, üst kısımda Cabriole ve piruet çizimi.

Hareketin evrensel yönleriyle ilgilenen iki sistem 1928'de ortaya çıktı. Margaret Morris'in *"The Notation of Movement"* adlı kitabı, hareketin sağlam bir anatomik analizine dayanır ve sistemin birçok farklı hareket biçimi için kullanımını gösterir. Bu sistemin başlıca dezavantajları, sembollerin keyfi seçilmiş olması, simetrik pozisyon ve hareketlerin asimetrik göstergeleri ve eylemlerin göreceli zamanlamasındaki sürekliliği ile detayların yeterince gösterilememesidir. Ayrıca sistemde zamanlamanın

ayrı ayrı belirtilmesi gerekliliği de sistemin bir diğer sınırlılığıdır (Morris,1928).


THE NOTATION OF MOVEMENT

STICK FIGURES FOR GROUPS.

These will be found very useful for showing complicated groups. All the positions can be written in the notation, and should be written in full in each dancer's part, but the relation of one person to another in the design is easier to visualize from the " Stick figure groups ", so these will be found a useful addition in reconstructing a ballet. They are far easier to draw than realistic figures, and show positions quite as accurately.

CURVED LINES

STRAIGHT LINES

DRAMATIC GROUP

102

THE ABOVE POSITIONS IN NOTATION

A MARGARET MORRIS MOVEMENT EXERCISE, STANDARD OF "WHITE"

WINDMILL EXERCISE

MUSIC SCHUBERT

103

Fotoğraf 12: Margaret Morris'in "The notation of movement" çalışmasından bir sayfa

20. yüzyılın başlarından itibaren yukarıda sözü edilen dans notasyonuna yönelik yaklaşımların çeşitli modifikasyonları ve kombinasyonları ortaya çıkmıştır. Ancak değiştirilmiş ve birleştirilmiş bu notasyonların çoğu ya tüm dans türlerine uygulanamayacak kadar kendine özgü, ya kolayca ezberlenip kullanılamayacak kadar karmaşık, ya da dansların detaylarını hassas bir şekilde kaydedemeyecek kadar basit notasyonlardı. Bu notasyonlar arasında Zorn'un düşündüğü türden evrensel sembollere dayalı öne çıkan üç notasyon sistemi bu engellerden kaçınmış gibi görünmektedir. Bunlar Labanotation, Benesh notasyonu ve Effort-Shape sistemleridir.

Kitap dizisinin ilerleyen bölümlerinde ayrıntılarıyla değinilecek olan bu sistemlerden kısaca söz etmek gerekirse;

Kinetography/Choreology (Kinetografi/koreoloji) olarak da anılan Laban hareket notasyonu (Labanotation) sistemi Macar asıllı Rudolf von Laban (1879-1958) tarafından geliştirilmiştir. Gençlik yıllarında farklı dans türleriyle ve Art Nouveau, soyut sanat ve dışavurumcu sanat gibi çeşitli sanat akımlarıyla ilgilenen Laban, Münih, Paris, İsviçre'nin Zürih ve Ascona kentlerinde bu sanatların önde gelen insanlarıyla tanıştı. Görsel Sanatlar eğitimi de alan Laban özellikle Paris'teki bohem yaşamı spiritüalizm (ruhçuluk/öteki dünya) ve dekadansın (düşkün sanat) karışımı bir düşünce geliştirmesine yol açtı. Münih'te Bess Mensendieck, Rudolf Bode ve Emil Jaques-Dalcroze'un "fiziksel, ruhsal ve ifade edici bütün kültürü"nün bir parçası olan "beden kültürü" yaklaşımları konusundaki tartışmalara katıldı. Noverre'in, zamanın dekoratif ve teknik becerisinden ziyade bir bale sanatında hikâyeye ayrıcalık tanımayı önerdiği 18. yüzyıldan kalma bir metin olan "Dans ve Bale Üzerine Mektuplar" adlı eserini inceledi. Feuillet, Schoenberg, Kandinsky, Dalcroze ve Bode gibi dans teorisyenleri ile ilgili yaptığı çalışmalar yeni bir dans teorisi geliştirmesinin temelini oluşturmaktadır.

Ascona'ya bir yaz okulu açmak için davet edilen Laban, burada ifade edici dans ile ilgili bir grup deneyine katılmak için gelen Mary Wigman ile tanıştı. Laban ve Wigman birlikte yaptıkları çalışmalarda dansı müzikten arındırmak için çalıştılar. Müzikten çok harekete odaklanarak Choreutics (Koreutik/Uzay Uyumu) ve Eukinetics (Ökinetik/çaba-gayret) teknik ve stili açıklığa kavuşturmak ve dans adımlarının ötesine geçip anlamlı hareketler icra etmek için bir temel teori geliştirdiler. Tüm yüzeylerin üçgenlerden oluştuğunu varsayan Platoncu bir yaklaşımla, üçgenlerin çeşitli kombinasyonlarından oluşan dört temel element üretildi. Bu elementler; küp (toprak), piramit (ateş), oktahedron (hava) ve ikosahedron (su) olmak üzere dört figürden oluşturuldu. Böylelikle birlikte modern dansa yeni bir yaklaşım için zemin hazırladılar. Bu yaklaşım

insan doğasını ifade eden, dış ve iç uzamı kucaklayan ve gerilimleri değiştirme, akış, yön ve ağırlık gibi hareketin temellerini içeren tekniklerden oluşuyordu. Bu çalışmalar sonucunda Laban ve Wigman dansa teori, pratik, deney, topluluk ve temel unsurlara erişim temelinde yeni bir yaklaşım vizyonunu dile getirmeye başladılar ve dansı kendi başına bir sanat biçimi olarak ele aldılar (Bradley, 2009: 6-14; Davies, 2006: 35-36). Laban 1920 yılında bu düşünceyle yayınladığı "*Die Welt des Tanzers*" adlı kitabında şöyle diyordu:

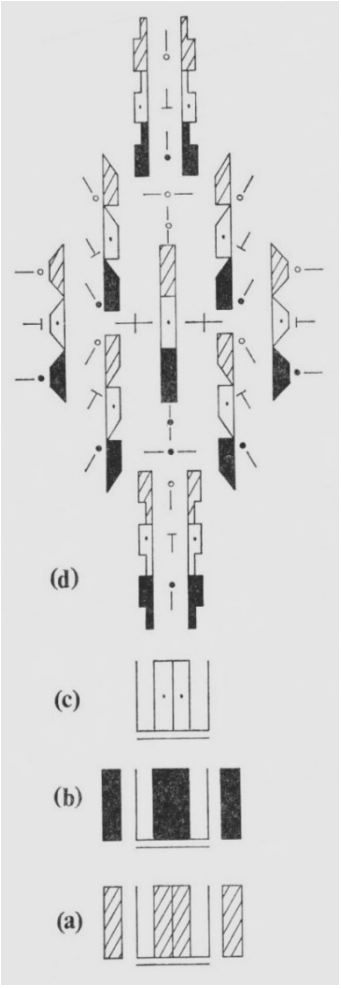
> Bugünün dansçıları arasında, dilimizin kelimelerle ifade edemediği bir dünyadan bahseden ilk kişi olmayı hedefleyerek bu çalışmalara başladığımda, bunun zorluğunun tamamen farkındaydım. Beni bu zor görevi üstlenmeye motive eden tek şey, dans topluluğunun en geniş ve en acil şekilde anlaşılması için dansın yazılı ve sözlü ifade alanını da fethetmesi gerektiğine dair sarsılmaz inancımdı. Dans hakkında, edebi güzel yazılar yazmak elbette mümkündür. Dans hareketlerinin teknik ön koşulları da kelimelerle oldukça iyi bir şekilde anlatılabilir. Her ikisi de daha önce defalarca yapılmıştır. Ancak hiçbiri dansa veya onu anlamaya pek katkı sağlamaz. Bu nedenle dansçının mesleğine ve doğasına ilişkin yerleşik önyargılar varlığını sürdürmeye devam etmektedir (1920:1).

Laban, bu kitabında daha sonra geliştireceği Labanotation (choreology) hareket notasyonu teorisinin temelini Stuttgart ve Mannheim'da Mary Wigman ve daha sonra öğrencisi olan dansçı Kurt Jooss'un (1901-1979) da aralarında bulunduğu topluluk üzerindeki deneysel çalışmaları ile açıklar.

Laban, yaşamını dans ve hareket dünyasını keşfetmeye ve bu dünya içindeki "gizli" düzeni açığa çıkarmaya adamıştır. Bu düzeni keşfettikçe, bilgi ve anlayışı derinleştiren ve destekleyen çeşitli alanlar geliştirmiştir. Koreoloji kelimesi dansta adım/ayak

düşüncesiyle bağlantılı olsa da Laban dansın merkezinin adımlar değil, tüm vücut olduğunu ve vücudu fizyolojik açıdan değil, daha ziyade işlevi açısından, araçsal olarak incelemenin önemli olduğunu biliyordu; "Bacaklar hareket etmek, ağırlığı aktarmak, dönmek, zıplamak ve benzeri işler içindir. Eller dokunmak, kavramak, bırakmak içindir; kollar ise toplamak ve dağıtmak gibi işler içindir. Jestler ise hareketin yönünü, yoğunluğunu ve etkisini belirleyen dinamik nitelikler aracılığıyla anlam üretir" (Hodgson & Preston-Dunlop, 1995: 20).

Hutchinson, Labanotation hareket notasyonunun pratik uygulama alanlarını şöyle sıralar: "1. Uluslararası iletişimin bir aracı olması; 2. Müzik notasyon sistemine eşdeğer bir dans notasyon sistemi olmasi; 3. Koreografilerin korunmasını sağlamaya yönelik bir araç olması; 4. Hareket analizi ve koreografik koruma için bir araç olarak kullanılan video, film v.b. görüntü kayıt sistemleri ile uyumlu tamamlayıcı bir unsur olması; 5. Hareket kavramının geliştirilmesi; 6. Hareket araştırmaları için iyi bir araç olması; 7. Yeni meslek dallarının geliştirilmesi; 8. Dans kayıt kütüphanelerinin kurulması için bir araç olması (Hutchinson, 1954: 6-10).



Fotoğraf 13: Labanotation'da ağırlık seviyesinin ve hareket yönlerinin gösterimi

Yukarıdaki görselde Labanotation sisteminde hareketin seviye (yükseklik) düzeyleri ve yön işaretleri gösterilmektedir. Buna göre:

(a) Blok işaretinin çizgilerle gölgelendirilmesi yüksek bir seviyeyi ifade eder. Yukarıdaki örnekte beden, ayak parmakları üzerinde ve dizler düz olacak şekilde yükselir, kollar yukarı doğru kaldırılmıştır.

(b) Tüm bloğun siyaha boyanmasıyla yapılan gölgelendirme, derin seviyeyi ifade eder. Örnekte şu gösterilmiştir: Dizler bükülmüş halde, ayaklar üzerinde durulmakta, her iki kol da vücudun yanlarından aşağı doğru uzanmıştır.

(c) Blokun ortasına nokta konulması orta seviyeyi gösterir. Örnekte dizler düz bir şekilde, ayakların tam tabanı yere basacak biçimde durulmaktadır.

(d) Ayrıca, hareketin uzamdaki yönelimini gösteren iki farklı yön işareti örneği sunulmuştur.

Farklı şekillerdeki daha büyük gölgeli bloklar, temsil ettikleri hareketlerin değişen sürelerine göre daha uzun veya daha kısa çizilebilir. Buna karşılık daha küçük yön gösteren işaretler zaman değeri taşımaz ve bu nedenle her zaman aynı boyutta kalırlar (Thornton, 1971: 61).

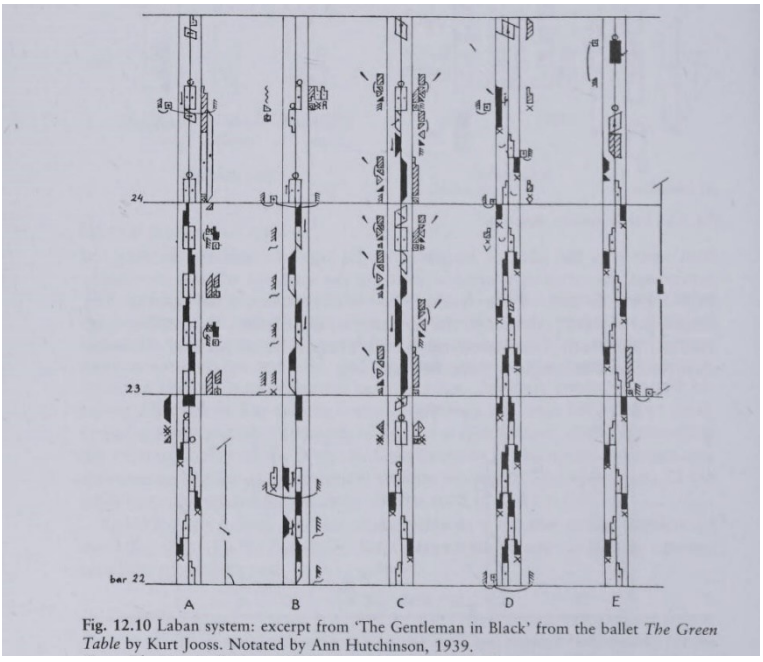


Fig. 12.10 Laban system: excerpt from 'The Gentleman in Black' from the ballet *The Green Table* by Kurt Jooss. Notated by Ann Hutchinson, 1939.

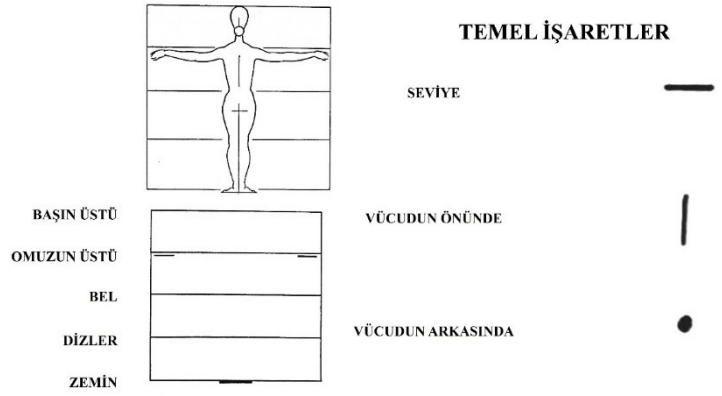
Fotoğraf 14. K urt Joss'un The Green Table (1932) adlı Ausdruckstanz (ifadeci dans) geleneğine ait "From Gentleman in Black" sahnesinin Labanotation diyagramı.

1940'lı yılların sonlarına doğru Joan ve Rudol Benesh, Labanotation sisteminin karmaşıklığını öne sürerek özellikle bale için yeni bir notasyon sistemi oluşturmak için çalışmaya başlarlar. Royal Ballet School (Kraliyet Bale Okulu) öğrencilerinin okul müfredatı için geliştirmeye başladıkları bu sistemde alfabenin tamamlanması, her uygulama için öğrenilmesi ve üzerinde çalışılması gereken yazım, sözdizimi ve dilbilgisi eşdeğerleri üzerinde çalıştılar. Koreolojinin gelişmesi ve koreologlara olan talebin artmasıyla birlikte bir enstitü kurulması acil hale geldi ve 1962'de Koreoloji Enstitüsü kâr amacı gütmeyen bir kuruluş olarak tescil edildi. 1964'te Gulbenkian Vakfı, Pilgrim Trust ve Leverhulme Trust şirketlerinden Londra tesislerinde koreografi kütüphanesini kurmasını sağlayan bir hibe aldı. Bu arada Koreoloji Enstitüsü de 1967 yılında bir İngiltere Sanat Konseyi hibesi aldı. Böylelikle Joan ve Rudol Benesh'in bu projelerini tamamlamaları sağlandı. Rudolf Benesh bu süreci ve Benesh notasyon sisteminin (Choreology) geliştirme nedenlerini şöyle açıklar:

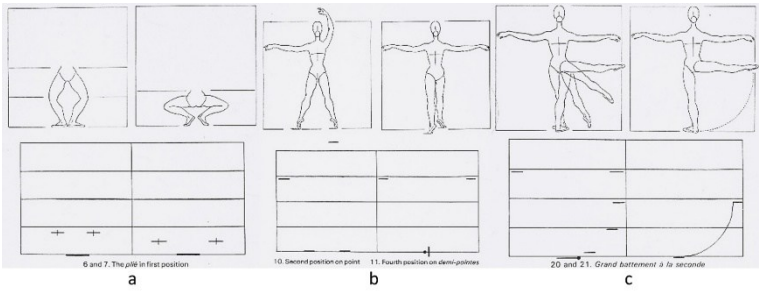
> Bu notasyon sisteminin temel nitelikleri, aslında müzikal ve görsel olmasıdır. Bu nedenle, sistemin anlaşılmasına yönelik en iyi yaklaşım, bale sanatının bileşen sanatları olan yani müziğin ve resmin bir bütünü olarak bakmaktır. Bale sanatı, müzikle süreyi, ritmi ve tempoyu paylaşır. Tıpkı resim gibi, sahne görünümünün çerçevelediği bir resim dizisi sunar. Notasyon ise kendi başına bir amaç değil bir araçtır. Ancak, sıkıca kapalı birçok kapıyı açabilir. Bu nedenle kısa süreli bir hayal dünyasına dalmak yersiz olmayabilir. Modern fizik ve mühendisliği mümkün kılan şeyin matematik notasyonu olduğu, günümüzdeki muhteşem senfoni ve müziği bize kazandıranın ise müzik notasyonu olduğu düşünüldüğünde, bale koreografisinin de çok şey vaat ettiğini düşünemez miyiz? Bence bu olabilir

ve kayıt altına alınması, diğer sanatlarla eşit düzeyde hak ettiği yeri almasını sağlayacaktır. Bu sayede, dünya çapında ve tarihsel ölçekte araştırmalara olanak sağlayacak kapsamlı bir dans literatürü oluşturulma olasılığı bulunmaktadır. Ortaya çıkacak kütüphane, dansçılar ve koreograflar için yeni bir ilham ve bilgi kaynağı sağlayacaktır (Benesh, 1969: 5).

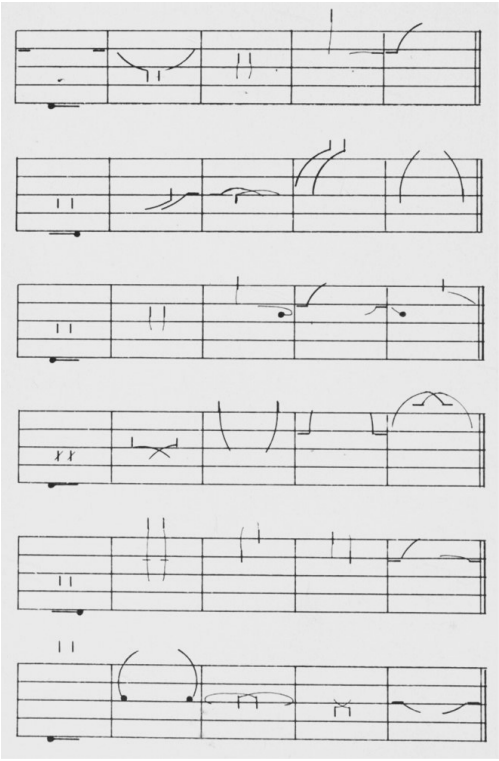
Beş çizgilik bir porte dizisi üzerinde çeşitli sembollerle uygulanan sistem, dansın akıcı ve sürekli bir harekete sahip olması nedeniyle uzuvların gerçek hareketlerini ve dansçının sahne etrafındaki hareketlerini yazmaya dayalıdır. Bu, uzuvların kendileri yerine hareket eden uzuvların izlediği yolları kaydederek yapılır. Laban'a göre zaten işitsel bir notasyon taşıyan müzik notası, görsel bir notasyona da dayanabilir. Beş çizgi, insan figürü için mükemmel bir taban veya matris oluşturur. En alt çizgi zemini, yukarı doğru ilerleyen diğer çizgiler ise diz, bel, omuz ve başın üst kısmını temsil eder (Benesh, 1969: 12; Benesh, 1983: 19).



Fotoğraf 15: Benesh'in insan hareketleri için beş çizgiden oluşan Matrisi ve temel işaretleri



Fotoğraf 16: Benesh notasyonu ile a) 1. Pozisyonda plie, b) 2. Pozisyonda point, 4. Pozisyonda demi-point, c) 2. Pozisyonda grand battement



Fotoğraf 17: Benesh Notasyonu ile "port de bras"

Hareket notasyonu sistemleri arasında son olarak geliştirilmiş olan sistemlerden birisi Effort-Shape (Çaba-Biçim) sistemidir. Laban, 20. yüzyılın başlarında evrensel olarak uygulanabilir bir hareket analizi yapmaya yarayan Labanotasyon adı verilen hareket kayıt sistemini geliştirmişti. İngiliz hükümeti II. Dünya Savaşı sırasında Laban'dan bu analiz sistemi ile İngiliz sanayisi için bir verimlilik çalışmaları yapmasını istedi. Bu araştırma sırasında Laban ve meslektaşı F.C. Lawrence'ın hareket kalitesindeki değişikliklerde yer alan faktörleri tartıştığı "Effort/Çaba (Gayret)" adlı bir kitap ortaya çıktı. Almanca "Antrieb" kelimesinden çevrilen "Çaba", Laban'ın işçilerin hareketlerindeki gayret/çaba kalitesinde yaptıkları değişikliklere verdiği isimdi. Daha sonra, Laban'ın bir diğer çalışma arkadaşı olan Warren Lamb, İngiltere'de endüstriyel yönetimde yetenek değerlendirmesi yaparken, "Çaba"nın karşılığı olarak "Shape/Biçim" kavramını formüle etti. Lamb'ın konsepti büyük ölçüde, Laban'ın uzay uyumu üzerine yaptığı bir çalışma olan Koreötik'te ele aldığı, belirli çaba niteliklerinin uzayın belirli boyutlarıyla olan yakınlıklarından türetilmiştir. Lamb, bu yakınlıklara dayanarak biçim için bir dizi sembol tasarlamış ve bu sembollerle, çaba sembollerini, yetenek ölçümleri için önemli olan bedenin uzaydaki adaptasyonlarıyla ilişkilendirmiştir. Böylece, herhangi bir uygunsuz hareket kullanımında çaba israfını önlemek için tasarlanan Çaba-Biçim (Effort-Shape) sistemi, hareket kalitesindeki değişiklikleri, çaba türleri ve vücudun uzaydaki beden adaptasyon türleri açısından önemli bir tanımlama yöntemi haline geldi (Dell, 1979: 6-7; Royce, 1977: 51).

20. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de bir dizi fabrikada, eğitimde, tiyatro ve dans sanatı alanlarında emek kontrol yöntemi olarak uygulamaya konan Effort-Shape'in en önemli özelliklerinden biri, diğer notasyon sistemlerinden farklı olarak, hareketin niteliğinin yanı sıra yönü, süresi ve sınırlı ölçüde yapısıyla da ilgilenmesidir. Bu bağlamda yön, süre ve yapı

açısından aynı olan ancak hareket kalitesindeki farklılıklar nedeniyle tamamen farklı anlamlar taşıyan iki hareketin olması olasılığı oldukça yüksektir (Laban & Lawrence, 1947: xi).

Dansı yerinde yazıyla ve bir notasyon sistemiyle kaydetmenin dans araştırmacıları kadar çok sayıda yolu vardır. Neredeyse istisnasız olarak, bu alanda çalışan insanlar uğraştıkları dans stiline uygun kendi steno notasyon sistemlerini geliştirmişlerdir. Örneğin Romanya'da eğitimci, modern dansçı (*Ausdruckstanz*), geleneksel dansçı, koreolog ve koreograf Vera Proca-Ciortea tarafından tasarlanan "Romanotation" sistemi, Romen halk danslarını kaydetmek için geliştirilmiştir. Bu sistemde kollar, eller ve gövde için neredeyse hiç sembol kullanılmazken, birçok farklı ayak hareketi ayrıntılarıyla kaydedilebilmektedir. Bükreş Folklor Enstitüsü tarafından revize edilen sistem, steno benzeri hızlı bir not etme kapasitesine sahiptir (Koçkar, 1989: 108-111; Proca, 1956: 135-171; Proca, 1957: 65-92). Ancak sistem Romen dansları için son derece iyi çalışmasına rağmen baş, kol ve el hareketlerini vurgulayan başka danslarda yetersiz kalmaktadır. Bunun gibi bazı bireysel sistemler yalnızca karşılaşılacak hareket unsurlarına indirgenme özelliği nedeniyle sahada kullanışlı olsa da kalıcı kayıtlar oluşturmak için yeterli değillerdir. O nedenle antropolojik açıdan karşılaştırma amacı için sınırlı bir fayda sağlamaktadır.

Genel olarak hareketleri ya da özel olarak dans hareketlerini bilen bireysel araştırmacılar, sahada dansı kaydetmek için kendi yöntemlerini geliştirebilir. Bir yerde yeterince uzun bir süre kalındığında dansları birçok kez izleme olanağı her zaman vardır. İdeal olan, dansları ve dans stillerini öğrenebilmektir.

Günümüzde hareket notasyonlarındaki sorun artık sadece hareketin kelimelere ya da sembollere aktarılmasıyla sınırlı değildir. Notasyonun önemi aynı zamanda bu sistemlerin hareket üzerinde düşünmeyi, tartışmayı ve anlamlı bir şekilde analiz etmeyi sağlayabilmesi ile ilgilidir. Son yıllarda geliştirilmiş olan,

evrensel ve kişisel sembollere dayansalar da dans hareketi de dahil olmak üzere tüm kinetik hareketlere uygulanabilecek, yukarıda da belirtildiği gibi gelişmiş en az üç hareket notasyon sistemi bulunmaktadır. Dans antropolojisinde hareket analizlerinde kullanılan bu sistemler Benesh, Labanotation ve Labanotation'un bir uzantısı olan Effort-Shape sistemleridir. Bu sistemlerden herhangi biri kullanıldığında, 1) geçici bir fenomenin kalıcı kaydını yapmak, 2) koreografilerin, yayınlanmış araştırmaların bir parçası olarak dahil edilebileceği bir yol sağlamak, 3) karşılaştırmalı ve artzamanlı çalışmaları kolaylaştıracak ve teşvik edecek bir nota arşivinin oluşturulmasına katkıda bulunmak ve son olarak 4) notaya alınmış hareket kalıplarının kağıt üzerinde diğer herhangi bir tanımlama türünden daha kolay fark edilebilir olması nedeniyle dansın yapısal analizine yardımcı olmak gibi işlevleri vardır.

Çok deneyimli notasyoncular dışında, hiçbir yöntem dansı gerçekleştiği anda sahada kaydetme görevi için tamamen yeterli değildir. Bir kişi, bu notasyon sistemlerinden herhangi birinde bir dansı yalnızca bir kez izleyerek adımları, mekânsal düzenlemeyi, dansçıların sayısını ve cinsiyetini vb. kaydedemez. Bu çalışmaların yararı, daha sonra kaba notların detaylandırılması için boş zamana sahip olunduğunda masa başında oturup izlenimlerin kendi hızında kaydedildiğinde ortaya çıkar (Royce, 1977: 51).

Dans Antropolojisi'nde araştırma yöntemlerinden birisi de ses ve görüntü kayıtlarıdır. İlk Etnografik belgesel filmler, sesin sahada kaydedilmesinin daha kolay hale gelmesiyle, ses bandı ve 16 mm kamera kayıt sistemleriyle daha taşınabilir ekipmanlarla 1950'lerde gelişmeye başladı. Modern antropolojinin kurucusu, Alman kökenli Amerikan vatandaşı dilbilimci ve etnolog Franz Uri Boas, dönemin ilkel kayıt cihazlarıyla 1920'lerde Kanada'nın Kuzeybatı Kıyısı'ndaki Kwakiutl kabilesinin yaşamını belgelemek için bir çalışma yapmıştı. Belgesel sinemacılığın

kuramcılarından Robert Flaherty ise, 1920'lerde Kanada İnuit halkının yaşamını, ritüllerini ve danslarını belgeleyen yarı kurgusal, kısmen sahnelenmiş filmlerini yaptı. Bir süre sonra Antropolog Margaret Mead ve Gregory Bateson, 1930'ların sonlarında Bali'deki dans eğitimi ve araştırma çalışmalarında sessiz film kullanmışlardır (Denzin ve Lincoln, 2017: 106).

20. yüzyılın en önemli etnografik dans ve müzik kayıtları ABD'li etnomüzikolog Alan Lomax (1915-2002) tarafından yapılan kayıtlardır. 1940'lı yıllardan itibaren ölümüne kadar olan sürede İngiltere, İrlanda, Karayipler bölgesi, İtalya, İspanya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde derlediği kayıtlar antropologlar için çok geniş bir arşiv oluşturmaktadır. Son yıllarda gelişen teknoloji ile, Dans Antropolojisi kayıtları için kullanılan yeni etnografik belgeseller, çoğunlukla aksiyonla birlikte hareket etmek için elde tutulan gelişmiş kameralar, dronlar ve hassas mikrofonlar kullanılarak doğal alan koşullarında çekilebilmektedir.

4.3. Dans Antropolojisinin İşlevi:

Dans antropolojisi yalnızca dünyanın çeşitli yerlerindeki binlerce dans biçiminin içeriğinde yer alan hareket, müzik, kostüm, ritüel davranış gibi olguların incelenmesi veya kataloglanması değil, aynı zamanda belirli bir topluluğun sosyal olayları ve kültürel tarihi içinde var olan dansları kavrama girişimidir. Dans sadece tarihin anlık bir temsili değil, her üretildiğinde aynı zamanda yeni bir anlam üreticisidir. Dans, kültürün canlı bir aynası değil, kültürün şekillendirici bir parçası, kültürün içindeki özel bir güçtür. Dansın bu gücü hem dansçıların hem de seyircilerin performans eylemlerinde, dansı anlamlandırma sürecinde ve dans deneyimini sosyal deneyimlerle ilişkilendirmede yatar (Blacking, 1986: 4).

Bu noktada dans olgusuyla ilgili olan en önemli şey, dansın herhangi bir toplumda veya kültürde önemini belirleme sorunudur. Toplumlarda kültürün tüm yönlerine eşit ağırlık

verilmediği açıktır. Her kültürün içinden seçim yaptığı metaforik bir olasılıklar durumu vardır. Bazı toplumlar dansa önem verirken, diğerleri segmenter/ayırımcı soy sistemlerinin karmaşıklığı üzerinde durmaksızın kafa yorarlar.

Bazı araştırmacılar dansın okuryazar olmayan veya az okuryazar olan toplumlarda çok önemli olduğu ve ayrıca bazı kültürlerde, yazılı dilin diğer toplumlarda üstlendiği işlevlere benzer geniş bir rol üstlendiğini ileri sürmüşlerdir. Royce, bunu okuryazar olan ve olmayan toplumlarda dans türlerinde ve dansın işlevlerinde farklılıklar olarak algıladığını, ancak okuryazarlığın varlığı ya da yokluğu ile ilişkili bir anlam farkı göremediği biçiminde değerlendirir. Neden bazı toplumlar dansa önemli bir rol verirken diğerleri vermiyor? Sorusunun burada sorulamayacağını, yapılabilecek olan şeyin, farklı toplumların dansa yüklediği anlamları ve işlevleri kaydetmek olduğunu belirtir (1977: 14).

Dans, antropoloji alanındaki çalışmalarda klasik eserler de dahil olmak üzere yüzyılı aşkın bir süredir incelenmektedir. Ancak çoğunlukla ritüellerin ve çeşitli törenlerin bir unsuru olarak geçiştirilmiştir. Bu ihmal, dansın anlaşılması zor doğası ve gündelik yaşamda çoğu zaman uzak tutulan duygusal ve erotik güçleri açığa çıkarma potansiyeline sahip olması nedeniyle ortaya çıkmış olabilir. Tarihte dansın özellikle sömürgecilik bağlamında siyasi ve dini açıdan kontrol altına alındığına dair pek çok örnek vardır. Bu durum aynı zamanda genellikle etnik ve ulusal dansların yaratılması ya da yeniden canlandırılması yoluyla ifade edilen bir direnişe de yol açtığı görülmektedir (Wulff, 2015: 666).

Dans alanında çalışan antropologların dikkate alması gereken en önemli şey, insanların kendi evrenlerini oluşturan özelliklere ilişkin algıları, düşünceleri ve açıklamalarıdır. Bu durum, en azından, daha sonraki tüm analiz, karşılaştırma ve genellemelerin üzerine kurgulanacağı başlangıç noktasıdır. İnsan

davranışının diğer yönlerinde olduğu gibi dans konusunda da kültürel olarak en uygun tanımın belirlenmesi gerekir.

Royce bunu şöyle açıklar:

> Batılı bakış açısıyla türetilen dans tanımlarıyla örtüşmeyen, ancak kültürel açıdan önemli bazı dans tanımlarına örnek verelim. Waterman, Kuzeydoğu Arnhem Bölgesi'ndeki Avustralya yerlilerinden bahsederken, 'dans' kelimesine en yakın kelimenin 'bongol' olduğunu, ancak bunun dansın yanı sıra müziği de kapsadığını söyler. Aynı zamanda, 'bongol' kelimesi, bazı kutsal törenlerin ve çocuk yaş gruplarının belirli etkinliklerinin kalıplı adımlarını ve hareketlerini dışladığı için, bizim dans olarak niteleyebileceğimizden daha dar bir anlamda da kullanılabilir (1977:11).

Ancak bazı halklarda müzik, dans, oyunlar, enstrümanlar, festivaller ve benzerlerinin tek bir kelimeyle ifade edilmesi hiç de alışılmadık bir durum değildir. Royce bunu Stanford'un araştırmalarından bir örnekle açıklar: Örneğin Kolomb öncesi Meksika'da müzik ve dans hem düşüncede hem de uygulamada birbirleriyle yakından ilişkiliydi ve bu durum günümüzdeki yerli Meksika halklarının birçoğu için geçerliliğini korumaktadır. Mixtec dilinde "*yaa*" kelimesi "dans, oyun ve müzik" anlamına gelmektedir. Dahası, aynı sıfatlar genellikle hem müziğe hem de dansa uygulanır. *Kaa/saa* seslere uygulandığında "yüksek, gürültülü ve güçlü" anlamına gelir. Aynı zamanda "tiz, gürültülü veya metalik bir üflemeli çalgı çalmak" ve dansa uygulandığında "zıplamak" anlamına gelir. Benzer biçimde birçok kültürde "dans" kelimesi ritmik bedensel hareketlerin yanı sıra başka birçok şeyi kapsayabilir (Stanford 1966: 103; Royce, 1977: 9).

Bu noktada dansın en az iki tür tanımının mümkün olduğunu görülmektedir. İlki dans akademisyenleri tarafından inşa edilen tanımlar ve belirli kültürler için anlamlı olanlar. Royce bu iki tür tanımı uzlaştırmaya çalışırken karşılaşılan sorunlara da değinir. Tanımlar konusunda yaşanılan zorlukların bir kısmı, dansın biçimini bağlamından ayırma ve bilinçli olsun ya da olmasın, biçimi tanımların birincil temeli olarak kullanma eğilimidir. Bu nedenle temel analiz birimi olarak tek tek danslar yerine tüm olayları ele almanın avantajlarını göstermek için, Meksika'nın Isthmus Zapotekleri arasındaki düğünleri ve onlarla ilişkili dansları ele alır (Royce, 1977: 12).

Dans antropolojisinin temel arayışı ve varoluş nedeni, dansın içinde bulunduğu toplum hakkında ne söylediğini bulmak, başka hiçbir şekilde yeterince ifade edilemeyen sosyal veya kültürel durumlar hakkında bilgi vermek olmuştur. Bu sadece doğrudan yansıtma yoluyla değil, aynı zamanda parodi benzeri cinsiyet rollerinin tersine çevrilmesi, alternatif sosyal senaryolar hakkında öneriler ve hatta siyasi olayların tahminleri şeklinde sosyal yorum ve eleştiri yoluyla da gerçekleşir. Dansın toplumsal değişim üzerindeki etkisi giderek daha fazla kabul görmektedir. Ancak dansın, sosyal düzeni ve eşitsizlikleri sağlam tutacak bir emniyet supabı, yapısal bir çıkış olarak katartik olma görüşü de vardır. Dansın ayrıca sıklıkla sosyalleşmeyi sağlayan bir özelliği de bulunmaktadır. Bazı toplumlarda etnisite ve milliyetçilik, tarihsel ve siyasi koşullara bağlı olarak farklı şekillerde de olsa dans aracılığıyla tartışılabilmektedir.

Dansın işlevsel yönlerinden biri de dönüşümdür: Klasik örnekler, insanların yaşam döngüsünde bir aşamadan diğerine geçtikleri geçiş ayinleridir. Bunlar arasında doğum, sünnet, askere gitme/gelme, evlenme törenlerinin yanı sıra bazı toplumlarda görülen inisiyasyon törenleri ve cenazeler vardır. Tüm alt disiplinler gibi, dans antropolojisi de kendi ana disiplinindeki temel teorik akımları takip etmiştir. Böylece dans, yapısalcılık,

sembolik antropoloji, göstergebilim ve dilbilim teorileri aracılığıyla analiz edilmiş, dansın derin yapıları ve sözsüz iletişim olarak dans üzerine çalışmalar üretilmiştir. Bu kuramsal yaklaşımları çıkış noktası olarak alan ilk dans antropologlarından bazıları, hareket analizi için kendi ayrıntılı modellerini ve sınıflandırma şemalarını geliştirmişlerdir (Wulf, 2015: 666-667).

Dans antropolojisi, beden hareketleri, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, etnik köken, milliyetçilik ve ulusötesilik, göç, göçmenlik, arabuluculuk ve güvenlik gibi konularda, insan bilimlerindeki temel tartışmalara, özellikle de süreç ve çeşitlilik açısından kültürün anlaşılmasına katkıda bulunur. Daha da önemlisi, dans ve hareket sadece toplum tarafından şekillendirilmekle kalmaz, aynı zamanda toplumu da şekillendirir. Toplumdaki dans ve hareket türleri değiştikçe ve büyüdükçe, bu durum giderek daha karmaşık şekillerde ortaya çıkmakta ve dans antropolojisi çalışmalarına katkıda bulunmaya devam etmektedir.

5. DANSIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

5.1. İlkel Danslar

İlkel insan algılayabildiği ölçüde kendine nedensellik yaratır. Algılayamadığı ya da bir nedene bağlayamadığı olayları, nesneleri, doğaüstü nedenlerle, kavramlarla, güçlerle açıklamaya çalışır. Böylece insan bilincinin soyutlama yeteneği gelişir. Kendine kutsal varlıklar oluşturur, çeşitli nesnelere saygı göstermeye başlar. Ardından tapınmalar, ayin ve büyüler gibi ritüel törenler oluşur. İlk dans bu törenlerde tarım, hayvancılık, deniz-kara avcılığı; savaş, evlenme gibi sosyal ve ekonomik olayların; yağmur, kar, fırtına, deprem, dalga, ağaçların rüzgârla sallanması gibi doğa olaylarının; kötü ruhları kovma, bereket, güç dileme, iyileştirme (terapöti) gibi ruhsal-dinsel olayların "gerçek"ten soyutlanarak hareket ve ritimle anlatılması sonucu doğdu. Dans, düşünen ve hayal gücü diğer canlılara göre çok yüksek olan ilkel insanların birbirleriyle anlaşmak için buldukları ilk çözümdü.

Yazılı kayıt bırakmayan ilk insanların iletişim kurmakta karşılaştıkları güçlüğü "danslı anlatım" ile çözmeye çalıştıkları savını Teber şu cümleleriyle desteklemektedir:

> İlk insanlar on binlerce yıl önceki o müthiş çaresizlikler içinde, doğaya karşı sürdürdükleri ölüm kalım savaşı sırasında olayları yorumlayabilmek için dinsel-metafizik yöntemler kullanmak zorunda kalmışlardır. Doğa ile olan ilişkilerdeki pratiğin azlığı, bunlardan sağlanan anıların birbirinden kopukluğu, genelleme olanaklarının darlığı, kavramların eksikliği... vb. gibi etkenler bu gereksinimlerin öz nedenini oluşturmuşlardır (1978: 14).

Bugün ilkel mağara resimlerinde vahşi hayvanlardan oluşan bir dizi resmin ya da bir okla vurulan vahşi bir öküzün canlı tasvirleri bize her ne kadar "güzel" görünse de aslında bunlar, eski toplulukların büyüsel tören uygulamalarının kalıntılarıdır ve o

ilk ataların ilkel kültürel fenomenlerini temsil eder. Zehou'ya göre:

> İnsanlığın yavaş yavaş kendi bilincini geliştirmesine ve doğal dünyanın türleri arasında benzersizliğini gerçekleştirmesine izin veren tam da bu ilkel kültürdü. Bir yanda, totemik Şamanist şarkı ve dans biçimindeki ilkel kültür, insan bilincini, niyetini ve iradesini uyandıran, birleştiren, ilkel toplulukları pekiştiren, örgütleyen ve güçlendiren kurban ritüeline odaklandı. Öte yandan, varlığını sürdürme ve hayatta kalma süreçlerini prova ederek ilk toplulukların bireysel becerilerini ve toplumsal iş birliğini düzenleme işlevi gördü. Kısacası, ilkel kültür insan davranışını sıkı bir şekilde düzenlemiş ve ona düzen, model ve yön vermiştir (2010: 3).

Dans, yüzyıllar boyu insan topluluklarının geleneksel ritüel törenlerinde öne çıkan önemli bir unsurdur ve bütün topluluğu kapsar. Topluluk içerisindeki birkaç bireyin yaptığı ayrı bir etkinlik değildir. Dans, bazen topluluğun bütün bireylerinin ava veya savaşa hazırlanma, avdan dönüş veya savaş sonrası kutlama, hasat öncesi ve sonrası bereket dileme, mevsim değişmeleri, doğurganlık, ölüm, evlenme gibi özel töre ve törenlerde toplanma, bir araya gelme fırsatıdır. Topluluklar yeni bir liderin seçilmesi, hastaların iyileştirilmesi, doğal afetlerden korunma, bağışlanma gibi durumlarda dansın gücüne başvururlar. Dans yazının icadından önce sözlü kültür ürünlerini, hikâye ve destan gibi anlatıları bir sonraki nesle aktarmanın veya karşı cinsten birisine duygularını ifade etmenin de en önemli aracıydı. Bu nedenle dans yüzyıllar boyunca her zaman toplumun düşünce sisteminin ve davranışlarının aynası olmuştur.

İnsanlık tarihinin en erken dans biçimleriyle ilgili elimizdeki bilgiler günümüzden yaklaşık 30 bin yıl öncesine ait mağaralarda ve kayalarda bulunan resimlerdir. Yazının icadından çok

önceleri insanoğlunun yaşayışı bu mağara resimlerinden yola çıkarak daha net bir biçimde okunabilmektedir. İnsanlar yaşam deneyimlerini, "Petroglif"[1] adı verilen ve Paleolitik Çağ'dan beri taşlara kazıyarak veya boyama ile uygulanan en eski mağara resimlerinde bireysel olarak ya da grup halinde dans hareketleri yapan insan figürleri ile av veya totem sahneleri ile paylaştılar. Bu resimler dansın insan kültürünün en eski ve önemli unsurlarından birisi olduğunu göstermektedir.

Bu kaya ve mağara resimleri, uzak geçmişteki yaşam hakkında tarihçiler, arkeologlar, sanat tarihçileri, etnograflar, dilbilimciler, halkbilimciler, zoologlar ve diğer bilim alanlarından araştırmacılar için önemli ve eşsiz bir bilgi kaynağıdır. Bu anıtlardan neredeyse dünyanın her yerinde, 120 ülkede 35 milyondan fazla petroglif bulunmuştur.

En ünlüleri arasında Fransa'daki Lascaux, Üç Kardeşler Mağarası (La grotte des Trois-Frères), Montespan Mağarası (Grotte de Montespan), Shafo ve Limeil mağaraları; Avustralya'da Umbakumba mağaraları, Arnhem Land kaya resimleri, Hindistanda Bhimbetka ve Daraki-Chattan kaya mağaraları, Cezayir'in güneydoğusunda bulunan Tassili N'Ajjer mağaraları, Zimbabwe'de Matobo Milli Parkı mağaraları, Güney Amerika'da Serra de Capivara Milli Parkı, Özbekistan Fergana Vadisi, güney Chatkal, Beldersay, Ugam, Karakiyasay, Nurata Dağı mağaraları, İspanya'da Altamira, Castrehondela Peña ve LaPasiega mağaraları, Bulgaristan'da Magura, Türkiye'de Çatalhöyük, Azerbaycan'da Gobustan, Apşeron ve Gemikaya gibi anıtlar bulunur.

Ancak Sachs bu mağara resimlerindeki betimlemelerin dans ile ilgili olmasına şüphe ile yaklaşmaktadır:

> Dansın erken tarihine ilişkin elimizdeki tek doğrudan bilgi, on binlerce yıl önce günümüz Fransa'sında bulunan ve ilkel insanlar tarafından yapılan kaya resimlerinden

[1] Eski Yunanca kelimelerden birleşik: πέτρος: taş ve γλυφή: oyma.

> gelmektedir. Bu bilgiler, özellikle de bu kaya resimlerinin genellikle karmaşık olan labirentinde görmek istediğimiz şeyleri okumaya karşı dikkatli olmamız gerektiği için elbette yetersizdir. Çizimlerin çok azı kesin bir yoruma olanak tanır. Bunların çoğunda, titiz bir araştırmacı, bir savaş sahnesini savaş dansı olarak veya kollarını kaldırmış bir adamı kendinden geçmiş bir şaman olarak yorumlama riskini almaktansa, kesin bir açıklama yapmaktan kaçınır. Kaya çizimlerinde dans resimlerine zaten pek sık rastlanmaz. Çünkü Paleolitik ressam genellikle sempatik büyü yoluyla belirli etkiler elde etmek için dilek resimleri çizer; bu nedenle aynı amaca başka yollarla hizmet eden dansları resmetmek için pek az nedeni olacaktır (1937: 207).

Tarihlenme açısından Fransa'da Lascaux mağaraları gibi dünyanın en eski mağara petrogliflerinde bile dans figürlerinin çizilmesi, bu yansımayı geleceğe taşımak, başkalarına da anlatmak ve iletişim kurmak ihtiyacından doğmuştur. Bazen av veya savaş öncesi yapılan danslar, katılımcıların fiziksel yeteneklerini sergileyebilme, grup birlikteliğinin vurgulanması ile bir eğitim işlevi de görmekteydi.

Günümüzden yaklaşık 15.000 yıl öncesinde, Orta Taş Çağı'ndan (Mezolitik Çağ) M.S. 1000'li yıllara kadar yerleşim yeri olarak kullanılan Hindistan'daki *"Bhimbetka"* kaya mağaraları ve buradaki petroglifler, nesilden nesile aktarılan taş bir hafıza kitabı gibi günümüze kadar ulaşmıştır. Kayalara oyularak veya boyanmak suretiyle oluşturulmuş olan resimlerde değişen yaşam biçimlerini açıkça görmek mümkündür. En eski resimler kayalara oyularak yapılan beyaz renkli petrogliflerdir. Giderek daha geç dönemlerde sarı ve kırmızı boyama tekniği kullanılmıştır. İlk beyaz resimlerde bile el ele tutuşarak dans eden

insanların resmedildiği görülmektedir. Tarihsel olarak insanların evrimleşme sürecini bu resimlerden izlemek mümkündür[2].

Bhimbetka Kaya Evleri, Orta Hint Platosu'nun güney kesiminde, Vindhya Dağları'nın eteklerinde Bhopal kenti yakınlarında yer alır. Oldukça yoğun bir ormanın üzerinde yükselen Devoniyen kahverengi kumtaşı masif kalker kayalıkları, beş grup doğal kaya sığınağıdır. Paleolitik Çağ'a ait Fransa'da Lascaux ve Chauvet mağaralarında, İspanya'da Altamira, Afrika ve Avustralya'da prehistorik mağaralar gibi Bhimbetka'daki mağaralar da ilkel insanlar için saklanma ve barınma yeri olarak kullanılmıştır. Bu sığınaklarda ve mağaralarda insanların 200.000 yıldan daha eski olan Alt Paleolitik dönemlerde yaşadıklarına dair çokça kanıt bulunmaktadır.



Fotoğraf 18: Bhimbetka Mağarası Petroglifleri, Hindistan

[2] https://worldrockart.ru/risunki/bhimbetka-indiya/



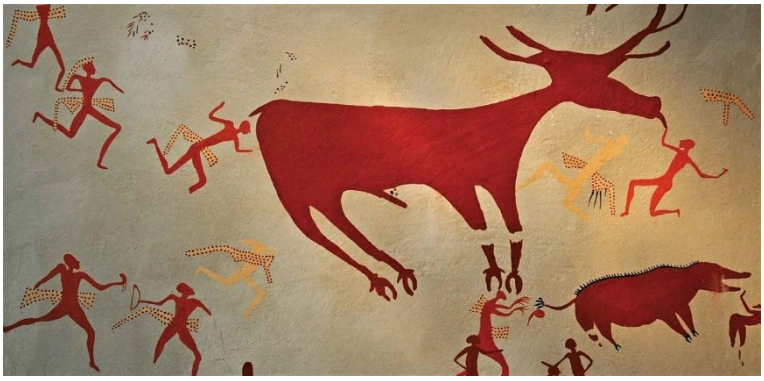
Fotoğraf 19: Cezayir'de Tassili n'Ajjer, İllizi Milli Parkında bulunan mağaralarda hareketli insan figürleri

M.Ö. 15 bin yıllarına endekslenen Afrika'da, Cezayir'in güneydoğusunda bulunan Tassili n'Ajjer Milli Parkındaki mağaralarda çizilmiş olan petrogliflerde bir ritüel törende dans eden insanlar resmedilmiştir. Bu çizimlerde bölge insanlarının vücutlarının neredeyse tam orantılı olması, estetik, natüralist gerçekçiliği yansıtması bakımından son derece önemlidir.

Dünya'nın en önemli Neolitik yerleşim yerlerinden birisi olan, Anadolu'da Konya Ovası'nda bulunan, 9 bin yıl öncesine ait Çatalhöyük yerleşim alanı 1961 yılında arkeolog James Mellaart tarafından kazılmıştır. Bu kazılarda ortaya çıkarılan en önemli buluntulardan birisi duvar resimleridir. Resimlerin büyük bir bölümü boğa, geyik, at gibi hayvanların av sahnelerini canlandırmaktadır. Genellikle boğa kültünün etrafında avlanma sırasında insanların yaptıkları hareketlerin resme yansıtılması, bu yansımaların ritüel törenlerde de hareket olarak gerçekleştirildiğini düşündürmektedir.



Fotoğraf 20: Çatalhöyük petroglifi “Boğa Avı” sahnesi, M.Ö. 7000



Fotoğraf 21: Çatalhöyük petroglifi “Geyik Avı” sahnesi, M.Ö. 7000

Dünyanın en ilginç kaya resimlerinin bulunduğu bir başka bölge de Azerbaycan’da başkent Bakü’ye 60 km. uzaklıkta Gobustan (Qobustan) Bölgesi’ndeki arkeolojik alandır. Azerbaycan Türkçe’sinde Gobustan, "Geçitler Ülkesi" anlamına gelir. “Gobustan Mağaraları” ya da “Gobustan Kayalıkları” olarak da adlandırılan bölge günümüzde bir arkeolojik koruma alanı ve Açık Hava Müzesi olarak değerlendirilmektedir. Kumlu-killi kayalar ve kireçtaşlarından oluşan kayalık bölgede Mezolitik

Dönem'den başlayarak M.S. 12. yüzyıla kadar olan zamanlara ait çok sayıda kaya resimleri bulunmaktadır.

Gobustan Bölgesi'nde ilk araştırma yapan arkeolog Ishak Cafarzade'dir. Cafarzade, 1939'da ortaya çıkardığı bu dünya mirasında yaklaşık 5.000'in üzerinde kaya resmi buldu. Bunlar arasında insanlar ve ceylanlar, yaban keçileri, geyikler, yaban domuzları, atlar, aslanlar, kuşlar, balıklar, yılanlar, kertenkeleler ve çeşitli böcekler gibi hayvan resimleri bulunmaktadır. Mezolitik Dönem'e ait kaya resimleri arasında avlanma, dans ve savaş sahnelerinin yanı sıra neredeyse gerçek boyutlu insan resimleri bulunmaktadır. Buradaki erkek ve kadın resimlerinin dünyanın başka bölgelerindeki aynı dönem kaya resimlerinden farklı olarak ilk kez kaslı olarak betimlendikleri görülmektedir. Erkekler kadınlardan daha uzun boylu ellerinde ok ve yaylarla avcı olarak betimlenmiş, kadınlar ise daha ince yapılı ve bazıları dövmeli olarak betimlenmişlerdir. Betimlemeler arasında en çok dans sahneleri dikkat çekmektedir[3].

Özellikle Mezolitik Dönem kaya resimlerinin içerisinde en ilginçlerinden birisi Azerbaycanlılar tarafından günümüzde oynanan en güzel halk danslarından birisi olan "Yallı" dansındaki sıra dansı ve el tutuşlarının bu kayalar üzerine çizilmiş olanlarıdır (Aktaş, 2012: 11).

[3] https://www.kulturelpanorama.com/azerbaycan-gobustan-kaya-resimleri/



Fotoğraf 22: Gobustan kaya resimlerinde "Yallı Dansı" sahnesi

Bu mağara petrogliflerinin en önemlisi İspanya, Katalonya, Lleida'da bulunan "El Cogul" bir diğer adıyla Roca dels Moros mağaralarında bulunmaktadır. 1908 yılında El Cogul Köyü yöneticisi Ramon Huguet tarafından keşfedilen mağara 1998 yılında UNESCO Dünya Mirası listesine alınarak 874 numara ile kaydedilmiştir[4]. Neolitik Dönem'e ait mağarada bulunan resimlerde otuz sekizi parlak kırmızı, koyu kırmızı ve siyaha boyanmış, yedisi taşa oyulmuş kırk beş figür tasvir edilmiştir. Resimler genellikle ok ve yay kullanan avcılar, savaşçılar, vahşi hayvanlar ve ritüel törenlerde dans eden dansçılardan oluşmaktadır. Bu tören sahnelerinde boğa kostümlü adam, savaşçıların dansı, üç adamın dansı ve iki su dansçısı betimlenmiştir. Resimlerdeki dans sahnelerinin en ünlüsü, büyük bir fallusu olan küçük bir erkeğin etrafında dans eden kırmızı ve siyah renklere boyanmış dokuz kadın betimlemesidir. Bir doğum ritüelini canlandıran bu dansçıların etrafında birçok hayvan figürü yerleştirilmiştir.

[4] http://whc.unesco.org/en/list/874

Bunlar Neolitik Dönem kaya resimleri arasında en ayrıntılı çizilmiş resimlerdir (Ramirez vd, 2010: 6).



Fotoğraf 23: Gobustan Kayalıklarında dans eden insan betimlemeleri



Fotoğraf 24: İspanya, Katalonya'da bulunan "El Cogul" mağara resimlerinde doğum ritüeli (İllustr: Henri Breuil)

Şimdiye kadar keşfedilen en eski kaya anlatı sanatı Endonezya, Sulawesi, Leang Karampuang'daki 51.200 yıllık mağaralarda keşfedilmiştir. Bir domuzla etkileşim halinde olan insan benzeri bir figürü tasvir eden bu kaya resmi, insanların sanatı düşünüldüğünden çok daha uzun süredir hikâye anlatmanın bir yolu olarak kullanıyor olabileceğini gösteriyor. Aynı bölgede bulunan "Leang Bulu Sipong 4" olarak bilinen bir başka mağaradaki kaya resminin yaşı da 2019 yılında 43.900 olarak belirlenmişti.

Arkeolojik kanıtlar, Neandertallerin 75 bin yıl kadar önce mağaraları işaretlemeye başladığını, ancak bu işaretlerin tipik olarak figüratif olmadığını gösteriyor. Birkaç yıl öncesine kadar bilinen en eski figüratif mağara resmi, Fransa'nın Lascaux kentinde bulunan ve bir bizona saldıran kuş başlı bir insanı gösteren 21 bin yıllık bir kaya sanatı paneliydi. Ancak 2019'da arkeologlar Maros-Pangkep karstındaki mağaralarda yüzlerce kaya sanatı örneği ortaya çıkardı. Kaya sanatı, Sulawesi'ye özgü cüce bufalolar olan siğilli domuzlar (Sus celebensis) ve anoalarla (Bubalus) uğraşan insan benzeri figürleri tasvir eden 4,5 metre genişliğinde bir panel içeriyordu[5].

Bunların dışında üst Paleolotik Çağdan, Kalkolitik Çağa (M.Ö. 40.000 - 5000) kadar uzanan insanlığın avcı toplayıcı dönemlerinde yarattığı Çin'de Yunnan Eyaletindeki Cangyuan kaya resimleri, Sincan Bölgesi Külüktag dağlarındaki kaya resimleri, Zuojiang Nehri Vadisi, Guangxi Zhuang Özerk Bölgesi'ndeki kaya resimleri, Jiangsu eyaleti[6], Lianyungang kaya resimleri ve Huanshan, Zuojiang Nehri, Guangxi Bölgesi kaya resimleri, Meksika'da Baja California yarımadasındaki San Borjitas Mağarası, Rusya Federasyonu, Bashkortostan Cumhuriyeti, Kapova mağaraları, Bulgaristan'daki Magura mağaraları,

[5] https://www.abc.net.au/news/science/2024-07-04/cave-art-indonesia-oldest-storytelling-wild-pig-homo-sapiens/104047602
[6] https://www.bradshawfoundation.com/index.php

Mısır'daki Gilf Kebir Mağarası, Eritre'de Dera kaya resimleri, Brezilya'da Serra da Capivara Ulusal Parkı mağaraları, Endonezya'da Raja Ampat mağaraları, İç Moğolistan'da Yinshan Dağları, Langshan ve Wulanchabu bölgelerinde, Ningxia Hui Özerk Bölgesi'ndeki kaya resimleri, gibi dünyanın dört bir tarafında görülebilen benzer petroglifler, kabartma resimler ve heykeller incelendiğinde günümüzde Afrika ve Avusturalya'da hala varlıklarını sürdüren ilkel yerli kabilelerin doğum, ölüm, evlenme ve av gibi ritüel törenlerinde benzer dans hareketlerinin bulunduğu görülebilir. And'a göre "... bu tören dansları bir görev, bir ödev kavramı ile birleştiğinde topluluğun bireylerini birbirlerine bağlayarak onları belli amaçlara yönlendirir" (And, 1974: 14).



Fotoğraf 25: Çıplak bir erkek etrafında dans eden kadınlar, El Cogul Mağarası

Türkiye'de Rıza Tevfik (Bölükbaşı)'in kaleme aldığı ve Sernikli'nin günümüz Türkçesine aktardığı "Raks Hakkında" başlıklı dans ile ilgili yazılan ilk Türkçe yazıda: "Oyunlar (Raks-Dans) doğallık, eskilik ve genellik gösterirler. Düzgün ve birbirine benzeyen ritmik hareketlerin uyumlu bir biçimde ortaya konulmasından oluşan oyun, toplumların hemen tümünde vardır" biçiminde dansın ön tanımlamasından sonra şunlar ileri sürülmektedir:

> Daha giyinmek gereğini anlayamamış, hatta uygar bir insan gibi yürüme yeteneği bulunmayan ilkeller bile oyun oynamayı biliyorlar. Onların kendilerince bazı özel kurallara bağlanmış ve bu düzgün devinimlerle uyumluluk içinde olan müzikleri vardır. İlkellerde oyun o denli geçerli bir gelenek, o denli önemli bir yaşam unsurudur ki savaş ve yağma konularından sonra birinci ölçüde dikkat çekici ve incelemeye değer bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.
>
> Aslında bugün oyun, uygar uluslarda biçim ve görünüş bakımından gelişmişse de toplumsal yaşamda aldığı yer bakımından önemini yitirmiştir. Bizim en önemli işimiz oyun değildir. Ama ilkellerden pek çoğunun en önemli işlerinden biri oyundur. Ona av kadar önem veriliyor. Örneğin Kızılderili ırkının biricik örneği olan Amerika yerlileri ve Afrika'da çıplak gezen Kâfiriler, Buşmanlar, Kebbiler nazarında oyun o denli önemli, o denli genelleşmiş ve çeşitlenmiştir ki her görünümü, yaşam olgularının birer simgesi gibi düşünülebilir.
>
> Savaş, av, ölüm, doğum, ateş yakmak, adam yemek, yılan tutup dişlerini sökmek gibi olgulardan tutunuz, günlük olaylardan her şeye varıncaya kadar oyun ile yansılanır.

> Her ortamda ve her fırsatta oynanır. Mehtap için oynanır, karanlık gece için oynanır, oynanır vesselam (1976: 3, 4).

Saygun'da da benzer bir yaklaşımla hem dansı hem de müziği ilkel törenlerin bir parçası olarak görmekte, topluluğun ortak bir amaç için bir araya gelmesini sağladığına ve taşıdıkları anlamları törenin niteliğine bağlamaktadır:

> (...) İlkel insanda, bir ayinin parçası olmayan, gerçekten amacı olmayan bir harekete rastlamak olanaksızdır. Musıki sözgelimi ölenin ruhunu sakinleştirmek için söylenen bir ağıt olacak, böylece amacı ölülerden canlılara gelebilecek zararları önlemeye çalışmak olan karmaşık bir ayinsel törenin bütünleyici bir parçası haline gelecektir. Dans ise sözgelimi bir kavga sahnesinin canlandırılması olacak ve o da törenin bir parçası olacaktır (Saygun, 1975: 23).

Saygun'un da belirttiği gibi ilkel insan her şeyi bir amaç için yapar. Fischer bu amacı daha da netleştirmektedir:

> (...) İnsan, sanatı yaratmakla gücünü arttırmakta ve yaşayışını zenginleştirmede kendine gerçek bir yol buldu. Ava çıkmadan önceki çılgın toplu dans, topluluğun güven duygusunu gerçekten arttırıyordu. Yüze sürülen savaş boyaları, atılan savaş çığlıkları, savaşçıyı gerçekten daha kararlı yapıyor, düşmanı ürkütebiliyordu (1980: 39).

Fischer'in bu betimlemesine göre insanın amacına ulaşmak için yaptığı hareketlerin bütünü bir öykünme sonucu yansılamaya dayanır. Dış dünyanın somut bazı yasalarla yönetildiğini kavrayamamış olan ilkel insan bu süreçte henüz algısal bilgi aşamasındadır. İnsan ilkel tapınma biçimlerine bu nedenle başvurur.

Batılı bazı gezginler, bilim insanları ve antropologlar 19. yüzyılda dünyanın birçok yerine yaptıkları gezilerde Taş Devri insanlarının kültürleriyle karşılaştırdıkları bazı ilkel kabilelere

rastladılar. Yerli Amerikan kabile grupları, Avustralya'daki Aborijinler, Amazon Ormanlarının kabile grupları ve bazı Afrika halkları arasında gördükleri ritüel törenleri, yaşama ve avlanma biçimlerinin aynı özelliklere sahip olduğunu düşündüler. Araştırmacılar bu kabilelerin törenlerinde ve günlük yaşamlarında dansı sıkça kullandıklarını gözlemleyerek yazılarında ayrıntılarıyla anlatmaya çalıştılar. Buna rağmen dansları sözcüklerle anlatmanın zorluğunu her zaman yaşadılar. Ancak fotoğraf ve film tekniklerinin gelişmeye başlaması ile 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında ilk görüntülü kayıtlar elde edilmeye başlandı.

Ancak 20. yüzyıldaki hızlı gelişmeler, keşifler ve savaş ortamları bu kabile kültürlerinin hızla yok olmasına yol açtı. Kabile halkları, teknolojik olarak daha gelişmiş halkların geleneklerine uyum sağladılar ve değişmeye zorlandılar. Gelişmiş halkların araştırmacıları bu kabilelerin danslarını genellikle "egzotik", "vahşi" veya "ahlaksız" olarak gördüler. Bazen de bu dansları az gelişmiş halkların özelliği olarak açıkladılar. "Uygar" araştırmacıların kendileri ise bu halkların kültürlerinde bulunan "yasaklanmamış" hareketleri yapmayı hayal bile edemezlerdi.

Bununla birlikte antropologların, misyonerlerin, seyyahların ve diğer görgü tanıklarının anlattıkları ile bu ritüeller insanlığın uzak geçmişindeki kabile yaşamının kaynakları olarak kabul edilebilir. Her şeye rağmen 20. yüzyılın başlarında yetişmiş, eğitimli dans gözlemcileri bu dansların anlamsal olarak da günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır (Cass, 1993: 2).

19. yüzyılın başlarından günümüze kadar yapılan birçok araştırma ile bugünün kabile halklarının danslarından bolca elde edilen tamamlayıcı malzemeler olmasaydı, ilkel dansın çok bulanık bir resmiyle karşı karşıya kalınabilirdi. Bugün, modern halkların bilinen eski dansları ile halk danslarının temel hareketlerinde bu ilkel danslardaki benzerlikleri tam anlamıyla bulmak mümkündür.

Dans, ilkel insanların günlük yaşamlarının önemli bir parçasıydı. Ritüel törenler topluluk birliğini sağlama, gücünü ifade etme ve pekiştirmenin bir yoluydu. Karşı cinsler arasında kur yapma ve çiftleşme yaklaşımıydı. İnsanlar arasında duygularını ifade etmenin ve kabileyi bir araya getirmenin bir yoluydu. Dansların yapıldığı bu ritüel törenler Tanrıları yatıştırmak ve etkilemek için geleneksel eylemler kümesi olan ibadet biçimi, mevsimsel döngü süreçlerinde tekrarlanan törenler, doğum, ölüm törenleri, topluluk iletişimini sağlayan, erkekliğe ilk adım, kızdan kadınlığa geçiş, iyileştirme ve terapötik deneyim aracı olarak da kullanılan törenlerdi. Thomson insanların bilinçlenme sürecindeki taklit hareketlerinin insana maymunsu atalarından kaldığını belirtir:

> (...) İnsan yapacağı işi önceden ya da sonradan gösteri olarak gerçekleştiriyordu. Bunun nesnel bir işlevi vardı; insanın o işi daha iyi yapabilmesini sağlıyor, yeteneğini geliştiriyordu. Yansılama böyle doğdu. Ortaklaşa çalışmadaki ses ve gövde devinimleri gerçek çalışma sürecinden ayrı olarak, türküyle dansı birleştiren bağımsız bir etkinlik durumuna getirildi. (...) Totem bir bitkiyse büyümesi ve insanlar tarafından toplanması, bin hayvansa belirleyici özellikleri ya da yakalanması ve öldürülmesi gösteri olarak gerçekleştirilir. (...) Tribü yaşamının daha ileri aşamalarında yansılama danslarının bütün doğa olaylarına uygulandığını görürüz: Ekinlerin büyümesini sağlamak amacıyla yapılan danslar, doğal yıkımları önlemek için yapılan danslar, solup küçülen ayı yeniden canlandırmak için yapılan danslar (1987: *58*, *59*).

Bütün bunlardan yola çıkılarak ilkel dansların yalnızca "gerçekleşme parametreleri", en azından geometrileri ve işlevlerinin ne olduğu bilinmektedir. Ancak çok eski dansların ifade ettiği ve aktardığı gerçek anlamlar hakkında yeterli kesin bilgilere

ulaşmak elbette mümkün değildir. Bu bilgi eksikliği araştırmacıları genellikle varsayımlara ya da gerçekleşmiş olan diğer "sanatsal" türlerle ilgili olarak yalnızca belirli sayıda sembolik analojiye yönlendirir.

İlkel dans etkinlikleri, içinde birçok konumlandırma ve sınıflandırma olasılığı barındırır ve dans pratiği günümüze kadar tüm toplumlarda o kadar önemlidir ki, ortaya çıkışını araştırırken aynı zamanda tarihsel yörüngesinin de bilinmesi gerekir. Bütün eski kabile kültürleri ritüellerle yakından bağlantılı dans etkinlikleri gerçekleştirmişlerdir. Ancak aynı zamanda dinsel niteliği olmayan (profan) ve evsel danslar da uygulanmıştır. Bu danslar genel olarak çeşitli şenlik ya da kutlamalarda görülmekteydi. Burada uygulanacak olan hareketler, metotlar, teknikler önce dans egzersizlerinin yapıldığı belirli toplantılarda ortaya çıkardı.

Amerikan Yükseköğreniminde dansın öncüsü olan Margaret H'Doubler insanoğlunun çağlar boyunca geliştikçe, beraber yaşayan ve çalışan kadın ve erkeklerin birlikte daha fazla şey başarabileceklerini anladıklarını ve bireyin daha büyük bir şeyin parçası haline geldiğinin farkına vardığını belirtir:

> İnsanın ilk ifade eylemleri, işleyen vücut yapısının doğal yasalarını takip etmeleri dışında organize olmayan, rastgele, dürtüsel hareketlerden başka bir şey olamazdı. Muhtemelen ritim tutkusu ile karakterize edilmişlerdir. Gelişiminin ilerleyen dönemlerinde insan bir grup statüsü kazanmıştır. Grupların yalnız bireylerin elde edebileceğinden daha iyi şartlarda birlikte yaşayabileceğini ve çalışabileceğini fark etmeye başladı. Yavaş yavaş kendini daha büyük bir birimin parçası olarak hissetmeye başladı. Bu duygunun faaliyetleri üzerinde hem kısıtlayıcı hem de teşvik edici bir etkisi olmuş olmalıdır. Bireysel arzular yerini grup geleneklerine bıraktı ve dans genişleyen bir

> yelpazedeki insani durumları ve maceraları yansıtmaya başladı. Böylelikle hâlâ aşkını, korkusunu, nefretini ve öfkesini dans ediyordu ama bir farkla; yaptığı dans bir grupla özdeşleştiğinin bilinciyle düzenleniyordu (1959: 4).

Sachs da ilkel insandan başlayarak insanlık tarihinin gelişim sürecinde dansın rolü ile ilgili benzer ifadeler kullanır:

> Derin ve geniş kapsamlı etkisinden de anlaşılacağı üzere ilkel halkların ve eski uygarlıkların yaşamında dansın önemine yaklaşan pek az şey vardır. Dans, ekmeği hiçe sayan bir sanat değildir; tam tersine, ekmeği ve yaşamı sürdürmek için gerekli olan diğer her şeyi sağlar. Rahip tarafından yasaklanan ya da en iyi ihtimalle sadece kabul edilen bir günah değil, aksine kutsal bir eylem ve rahiplik görevidir. Sadece hoşgörü gösterilecek bir eğlence değil, tüm kabilenin çok ciddi bir faaliyetidir. İlkel insanların yaşamında hiçbir durumda danstan vazgeçilemezdi. Doğum, sünnet ve bakirelerin kutsaması, evlilik ve ölüm, ekim ve hasat, avlanma, savaş ve bayramlar, ayın ve hastalığın değişmesi vb. tüm bunlar için dansa ihtiyaç vardır (1937: 4-5).

Kabile yaşamının temeli iş birliğine dayanmaktaydı. Bütün topluluğun varlığını sürdürebilecek düzeyde tutmak için herkesin çalışması gerekiyordu. Tek toplumsal eşitsizlikse, kişinin kendi değeriyle kazandığı saygınlıktı. İlk dönemlerden beri, Yunan atasözünün dediği gibi, *"eylemde zayıf, öğütte güçlü"* en yaşlı üyelerin ayrıcalıklı bir konumdan yararlandıkları bir gerçek olsa da bu tür ayrıcalıklar genel kabul edilebilirdi. Bu ilkel topluluklar, Yunan toplumunun hiçbir zaman olmadığı derecede demokratikti.

> Aşağı Avcı kabileler arasında totemcilik kurumu, gerçek üretim tekniğine geçildiğinde kökeninden çok uzaklaşmış olsa da hala kabilelerin kendi yapıları kadar kesin ve kalıcı uygulama ve inançlarıyla uyumlu, tutarlı bir sistemdir. Kabileyle birlikte gelişmiştir, kabileyle birlikte yıkılır. Kabilenin yapısı, daha sonra inceleyeceğimiz ekonomik değişikliklere bağlı olarak dağılınca, insanların ve hayvanların birbiriyle akraba oldukları fikri de son bulur ve yabanıl çığlıkları, kendinden geçme hareketleri ve esritici ritmiyle yansılama töreni çok çeşitli, ikinci dereceden etkinliklere dönüşür; şiir, müzik ve dans sanatları da bunlardan ortaya çıkar (Thomson, 2021: 28).

Sachs, bazı bilim insanlarının primatları incelemek suretiyle insanların evrim süreçlerine ışık tutmayı amaçlarken "Dans" olgusunun da varlığına işaret ettiklerini söyler:

> 20. yüzyılın başlarında Kanarya Adaları'nda, Tenerife'de antropoid maymunlar üzerinde araştırmalar yapan bir laboratuvar, bu konudaki ilk çalışmalardan birisini ortaya koymuştur. Laboratuvarda daha önce insanlarla hiç teması olmayan birkaç şempanze bilimsel gözlem altında büyütülür. Altı yıl boyunca laboratuvardan sorumlu olan Alman psikolog Wolfgang Kohler, Prusya Bilimler Akademisi'ne yazdığı raporlarda antropoid maymunların şaşırtıcı biçimde dans ettiği gerçeğini savunur. Raporlarında bir keresinde beklenmedik bir şekilde ortaya çıkan, tuhaf bir heyecanla önce bir bacağı üzerinde, sonra diğerinde zıplamaya başlayan dişi bir şempanzeden bahseder. Aslında bu, başka araştırmacıların da genellikle bildirdikleri ile ilişkilendirilebilir: "Yerliler beyaz adamların geldiğini görünce, "bir ayaktan diğerine" sıçrayarak aşırı heyecan içinde dans ettiler". Her iki durumda da bu dansa gerginlik ve korku neden olur. Kohler ayrıca laboratuvar çalışmaları

> sırasında maymunlarda kollarını yatay olarak uzatarak yaptıkları hızlı bir dönme hareketi gözlemledi. Arada sırada maymunlar, "ileriye doğru bir hareket" ile birleşerek kendi etraflarında döndükçe yaptıkları hareketler sonunda gerçek bir dairesel dans oldu (1937: 10).

Japonya'da 2014 yılında yapılan bir diğer çalışmada Kyoto Üniversitesi'nden Primatolog Yuko Hattori, insan formuna en yakın primat olan şempanzelerle bir laboratuvar deneyi yapar. Deneyde anne şempanzeye ritm tutmayı öğretmeye çalışır. Belirli bir ritm ile tekrarlayan bir notayı piyano ile çalar. Şempanze bir elma dilimi alma umuduyla küçük bir elektronik klavyede verilen bu ritmi çıkarmaya çalışır. Ancak anne şempanze ile yapılan bu çalışma sırasında yan odadaki yavru şempanzenin aynı ritme dans eder gibi uyum sağlamaya çalıştığını gözler. Bu olay Hattori'yi hayretler içerisinde bırakır. Prof. Hattori'nin bu çalışması ile herhangi bir ödül veya eğitim olmadan yavru şempanzenin yaptığı hareketleri, insanın şempanzelerden daha zeki olan atalarının yüzbinlerce yıl önce daha da mükemmel biçimde yapmış olabileceklerini ve bu çalışmanın insan evrimine olduğu kadar dansın evrimine de ışık tutabileceği belirtilmektedir.

Benzer bir çalışmayı aynı üniversiteden primatolog Masaki Tomonaga ile birlikte tekrarlayan Hattori, üç erkek, dört dişi, yedi şempanzeden oluşan bir guruba eşit aralıklarla tekrarlayan piyano tonlarından ikişer dakikalık parçalar dinletir. Sesi duyduktan sonra, şempanzeler ileri geri sallanmaya, bazen parmaklarını veya ayaklarını vurmaya veya uğultulu "şarkı" sesleri çıkarmaya başladılar. Çalışmalarında başka farklı deneyler de yapan Hattori ve Tomonaga laboratuvar çalışmaları dışında ormanda şempanzeleri gözlemlediklerinde yağmur damlalarının rastgele sesine sallanıp kasılarak "yağmur dansları" yaptıklarını görmüşlerdir. Prof. Hattori, rastgele doğal seslere tepki olarak

yapılan bu dans hareketlerinin "dansın evriminin başlangıcı" olabileceğini belirtmektedir[7].

Ancak hayvan, hareketteki düzenin veya düzensizliğin farkında değilken, insan "tanrılardan, ritim ve ahenk duygusunu zevk duygusuyla birlikte almıştır". Dans bu nedenle içgüdüsel bir insan hareketidir. Kendini, ilk tezahürlerinden biri olduğu ruhun hareketlerinin doğal olarak şiddetli ifadesi olarak sunar. Tüm filozoflar, düşünürler en eski zamanlarda olduğu gibi günümüzde de bu konuda aynı düşüncededirler. Dansın kökeni bu nedenle çok eskidir ve konuşma ve şarkı ile aynı anda doğmuştur. Tüm halklar arasında, hatta en vahşileri arasında ilk kendini gösteren sanattır. Cahuzac'ın belirttiği gibi, "bu dil tüm geleneklerden önce gelir ve yeryüzünde nefes alan tüm varlıklar için doğaldır" (1754a: 14).

İlkel dans tarihte özel bir yere sahiptir. Muhtemelen başka danslar hiçbir zaman bu kadar çok işleve sahip olmamıştır ve bir insanın hayatında bu kadar büyük bir yer işgal etmemiştir. İlkel danslarla Antik Çağ dansları arasında neredeyse bin yıllık bir zaman farkı vardı. İlkel insan için yaşam, günlük işleyiş ve dans arasındaki çizgi çok inceydi. Bir yandan ilkel insanın ana varoluş biçimlerinden biri dans ritüeliyken diğer yandan ilkel insanın yaşamının kendi benliği dansta tezahür etti. İlkel insan dans etti ve ava çıktı, dans etti ve genç nesle ders verdi, dans etti ve evlendi. Dans her zaman ilkel insana eşlik etti. Bu nedenle ilkel dansın günümüz dansları için de önemli bir işlevi vardır. Öncelikle koreografik bir sanat olarak mevcut tüm dans türlerinin ve biçimlerinin kaynağıdır. İkincisi, büyük ölçüde, psikoterapötik ve eğitim gruplarının bir prototipi olarak önemi büyüktür. Sonuçta, ilkel insandan bu yana hem terapötik yönüyle hem de eğitim ve sanat alanıyla dans, kendini ifade etmenin ve

[7] https://www.sciencemag.org/news/2019/12/dancing-chimpanzees-may-reveal-how-humans-started-boogie

iletişimin ana kaynağıdır. Aynı zamanda ilkel dans, bu çok yönlülüğü, performansı ve çeşitliliği bağlamında, Antik toplumun yaşamında psikofiziksel ve psikofizyolojikten sosyo-psikolojik alanlara kadar çeşitli işlevler yerine getirmiştir.

5.2. Ritüel, Ritüel Ayinler (Törenler) ve Dans

Ritüel sözcüğü, Türk Dili Kurumu Sözlüğü'nde "Bir din veya inanç sistemine ait ibadet, ayin, merasim ve bu sırada uyulması gereken kurallar" olarak belirtilmiştir[8]. Latince *"ritüelis"* ve *"ritus=ayin"* sözcüklerinden türemiştir. Hem sözlük tanımı hem de diğer kaynaklar "ritüel" kelimesinin "rit" kelimesiyle eşanlamlı olduğunu göstermektedir. Arkaik Kültür'de mit ve ritüel bir bütünlük oluşturur. Mitoloji, dini ve mistik ritüellerle birlikte inanç sistemlerinin vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Ayrıca ritüel, insan davranışlarında kesin olarak belirlenmiş bir biçim ve gösterişçilik ile de karakterize edilir.

Tarihsel ve antropolojik araştırmalara göre insanlar, yukarıda da belirtildiği gibi genellikle kelimeler ortaya çıkmadan önce herhangi bir farkındalığı ifade etmek, zamanla değişen bir dizi düşünce ve işlevi yerine getirmek, inançları açıklamak, bu inanç içeriğine bağlı olarak çeşitli sosyal roller yaratmak, ibadet etmek veya tanrıları onurlandırmak, doğaüstü olaylara, değişime etki etmek, iç veya dış dönüşümlerle doğaüstü olanı somutlaştırmak veya birleştirmek, dans yaratımı yoluyla tanrısallığı ortaya çıkarmak, birbirine yardım etmek ve eğlendirmek için dans ederler. Bu süreçlere bazen maske takarak, vücutlarını boyayarak, dövme yaparak, vücutlarına deri, metal veya başka malzemeler takarak, ellerine çeşitli araçlar alarak, okyay, mızrak, kılıç gibi kesici, delici silahlar kullanarak, hayvan taklitleri yaparak katkıda bulunurlar. Böylelikle doğaüstü olan

[8] https://sozluk.gov.tr/

ile ilişkili dans uygulamaları başlatma, geliştirme, gözlem ve kopyalama sürecinde ritüel törenler oluşur.

Matematikten çok daha önce, zamanda var olan her şeyin ritmik yasalara tabi olduğunu, doğadaki bütün süreçlerin ritmik ve periyodik olduğunu hisseden insanoğlu, dini pratiklerinde de dansın içindeki bu gücü, çevresindekilerle iletişimi çeşitli biçimlerde sağlayan hareket kalıplarıyla katılımcılarda çeşitli ruh halleri ve durum hissi yaratmak, duyusal, duygusal ve sembolik bir kapasite oluşturmak için kullandı. Dans, bu süreçte insan bedeninde görülen, gelişmemiş düşünceleri içeren ve sosyal eylemin yanı sıra içsel deneyimi de değiştiren bir araç olarak kullanıldı. Dansın bir dünya görüşünün, bir inanç sisteminin inşasına katkıda bulunması ve insan davranışlarını etkilemedeki gücü, katılımcıların (dansçıların ve izleyicilerin) inanç düzeylerine, özellikle de çevrelerindeki dünyayı etkileme yeteneklerine olan inançlarına bağlıdır.

Topluluk halinde yapılan törensel dans, duyusal duyarlılık ve algı yoluyla güçlü bir iletişim gücüne ve sistemine sahiptir. Bu iletişim sistemi zaman ve mekânda hareket eden katılımcıların görüşü, fiziksel hareketlerin sesleri, çevresel ve fiziksel efordan kaynaklanan kokuları, kinestetik aktivite veya empati hissi ve diğer katılımcı bedenlerle veya dansçının çevresiyle temas hislerini içerir. Dansın anlamı, kimin ne yaptığına ne zaman, nerede, neden, nasıl, kiminle ve kime yaptığına göre şekillenir. Bu tür değişkenler katılımcıların arasında cinsiyet rollerini, sınıfsal hiyerarşilerini, ırk ve diğer grup kimliklerini tanımlayabilir. Dansçıların yetenekleri ise dansın ruhsal mükemmelliğe ulaşmasını sağlar.

Her ne kadar bilimsel olarak desteklenemese de Ellis, ilkel insanın tüm "özünün" dinsel olduğunu varsayar. Doğada kuşların ve hayvanların aşk danslarından yola çıkarak insanların aşk danslarını yorumlamaya çalışır. Ona göre; "Dans, insanlığın en eski zamanlarından bu yana bilinen dinlerin ortaya çıkışından

çok önce ortaya çıkan, aşk duygularını ifade etmenin en eski yoludur" (1923: s.35). Ancak Engels, insan ve ataları arasındaki derin farklılıklara dikkat çekerek, doğanın diyalektiğinde, emeğin insanı yarattığını ikna edici bir şekilde kanıtladı. Emek faaliyeti, yaşamının tüm alanları üzerinde belirleyici bir etkiye sahipti. İnsan yaşamı biyolojik olmaktan çok yeni, sosyo-tarihsel yasalara uymaya başladı (Marx & Engels, 1961: s.xvii).

Din, genel olarak insan ontolojisi, kozmoloji, ahlak ve duygularla ilgili bir ideolojidir. Dinin anlamı ve içeriği dini sembollerde yoğunlaşır. Bunlar haç, hilal, yıldız, tüylü yılan veya başka bir sembol olabilir. Ritüel olarak icra edilen ya da mitlerde ilan edilen bu dini sembollerle empati kurabilenler için bunlar, içinde barındırdığı duygusal ve ruhsal yaşamın özellikleri ve bu yaşamda insanların yapması gerekenlerle ilgili dünyanın gidişatına dair bilgileri içerir.

Bireylerin, ruhsal gelişimi için ruhsal etkiyi alıp diğer bireylere ve gelecek kuşaklara aktarma işlevi gören "İnisiyasyon" ayinlerinin önemli bir bileşeni olan ritüel danslar, kabilenin, klanın veya topluluğun biriktirdiği yaşam deneyimini korumanın ve genç nesillere aktarmanın ana biçimlerinden biriydi. Ancak buna ek olarak, ritüel danslar klanın ve hatta bireyin bir tür kimliğiydi. Örneğin J. Frazer, Afrika araştırmalarında Bechuana Kabilesi'nde farklı klanlar bir araya geldiklerinde birbirlerinin hangi klana ait olduğunu öğrenmek için "Ne dans ediyorsunuz?" diye sorduklarını belirtir. Koroleva, bu uygulamaları, dansta uzmanlaşmanın ilk adımları olduğunu varsaymaktadır (Frazer, 1910: s.38; Koroleva, 1977: 50).

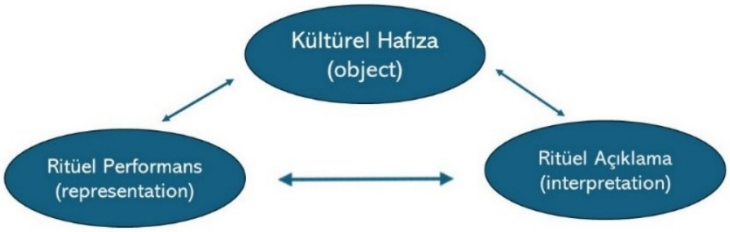
İlkel ve geleneksel toplumlarda dansların kötü ruhları kovmak, hastaları iyileştirmek, kabileden, topluluktan kötülükleri uzaklaştırmak gibi özel hedefleri vardı. Bu hedefler doğrultusunda dansın biçimi, koreografisi ve hareketleri önceden belirlenirdi. İlkel kabilelerin düzenlenmiş bir dayanıklılığı içeren dans eğitimi ve tekniği olmamasına rağmen, yeterli fiziksel

çalışma, dansçıların dansa tamamen teslim olmaları ve tam bir özveri ile dans etmelerini sağlamaktaydı. Sürekli atlamalar, sıçramalar, dönmeler, çökme-kalkmalar, dansçıları tam bir konsantrasyonla genellikle kendinden geçmiş bir duruma, bilinç kaybına, trans haline geçmelerine neden olmaktaydı. Dini bir kültün parçası olarak dans, ruhsal enerjiler dünyası ile çeşitli mistik temasların mümkün olduğu sıradan olandan farklı özel bir zihinsel duruma geçişi sağladı. Bu durum insanların inanç düzeylerinin artmasına ve ruhlarla iletişim kurmalarına oy açmaktaydı. Dansçılar yukarıda da belirtildiği gibi genellikle özel elbiseler, maskeler, ayrıntılı başlıklar giyerler ve bedenlerini ritüel işaretlerle boyarlar. Bu hareketlere ilk eşlik ayaklarla yere vurularak çıkarılan tempolu sesler olmaktaydı. Daha sonra el vurma (alkış), flüt ve davul gibi basit çalgılar danslarına eşlik etti (Baglay, 2007: 10).

Ritüel kavramı ilk olarak, 19. yüzyılda, insan deneyiminin evrensel bir kategorisi olarak görülen olguları tanımlamak üzere akademik bir analiz terimi olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle "ritüel" terimi, Avrupa kültürünün kendisini diğer kültürler ve dinlerle karşılaştırma biçimindeki büyük bir değişimin başlangıcını ifade etmek için kullanıldı. O tarihlerden itibaren çeşitli bilimsel kuramlarla bağlantılı olarak birçok ritüel tanımı geliştirilmiştir. Örneğin bu dönemde birçok mit ve ritüel teorisyeni, "din"' tanımını yapmak için "ritüel" sözcüğünü kullandı. Daha sonraki yıllarda çalışmalar yapan sosyal bilimciler "toplum"u ve sosyal fenomenlerin doğasını analiz etmek için ritüel eylemleri ve değerleri araştırdılar. Daha yakın zamanlarda sembolik antropologlar ritüelin "kültür" dinamikleri için temel bir eylem olduğunu yazmışlardır. Bunlar arasında W. Robertson Smith'ten Clifford Geertz'e kadar birçok bilim insanı için ritüel kavramı, basit bir analitik araçtan çok daha fazla işlev görmesi ve hem bir nesnenin hem de analiz yönteminin karşılıklı inşasının ayrılmaz bir parçası olması nedeniyle anlamlı olmuştur (Bell, 2009: 13).

Ritüel, son derece anlamlandırılmış bir göstergeler (işaretler) sistemidir. Ritüeller, bu göstergeler tarafından inşa edilir. Ritüellerdeki göstergeler, yalnızca göstergebilimdeki genel göstergeler (sign) değildir, aynı zamanda yüksek derecede pragmatik akılcılığa sahip geniş anlamda bir metafor içeren sembollerdir (symbol). Ritüelin temel sembolik göstergesi, bir tür inanç anlamına gelir. Bu temel sembolik gösterge, ritüel davranışın benzersiz niteliklerini koruyan ritüeldeki en küçük birimdir ve aynı zamanda ritüel bağlamdaki benzersiz yapının temel birimidir. Bu simgesel gösterge aynı zamanda özünde toplumsal bir sürecin parçasıdır.

Simgesel bir göstergeler sistemi olan ritüel, göstergelerde sınıflandırılmış olan göstergebilim alanındaki bariz ikili ve üçlü kalıplarda kendini gösterir. Saussure, göstergeleri yalnızca dil temelinde inceleyerek "işaret" (sign), "gösteren" (signifier/Dış gösterge biçimi) ve "gösterilen" (signified/gösterge içeriği) olarak üçe ayırır ve gösterge sisteminde madde ve anlama bakmadan sadece biçime ve onun farklılığına önem verir. Biçim ile anlam arasındaki bağlantının ise keyfi olduğuna inanır (1959: 65-66). Peirce ise üç noktaya dikkat çeker ve göstergeleri nesneler (object/kültürel hafıza), gösteriler (representation/ritüelperformanslar) ve yorumlayıcı öğeler (interpretation/ritüel açıklamalar) olarak ayırır. Bunlar arasında temsiller genellikle dar anlamda semboller (sign) olarak kabul edilir. İşaretlerin biçimi ve anlamı arasındaki bağlantı keyfi değil, rasyoneldir. Bir gösterge olarak ritüel, Peirce'in aşağıdaki diyagramda somutlaşan sembolik göstergeler üçlüsüne karşılık gelir:



Tablo 6: Peirce'e göre ritüellerin sembolik üçlü göstergeler diyagramı

Ritüellerin evrim süreci, aynı zamanda ritüellerin anlamlandırılması ve yorumlanmasıdır. Bu süreçte ritüellerden türeyen dramalar, danslar ve şiirler, ritüellerin nesnelerini, yani ritüellerin taşıdığı kültürel ve etnik hafızayı atlamaya çalışır. Peirce ayrıca ritüel göstergeleri üç türe ayırır: benzerlik (icon-likeness), gösterge (index) ve sembol-simge (symbol). Sembol, gösterge ile nesne, biçim ile anlam arasındaki uzlaşmayı içerir. Bir gösterge, nesnesiyle ilişkisi öngörülebilen bir tasarımdır, dolayısıyla kendine özgü niteliği öngörülebilir değil, görecelidir. Bir sembol hem temel niteliği hem de ilişkisi öngörülemez olan bir temsildir. Bunlara atfedilen nitelik ve ilişki idealdir. Bir gösterge, aynı anda üç benzerlik, gösterge ve sembol biçimine sahip olabilir, ancak sözlü çağdan mevcut elektronik çağa kadar olan süreç düşünüldüğünde, gösterge esas olarak benzerlik ve göstergeden sembole doğru bir eğime maruz kalmıştır (1982: 475-476). Ritüel törenler sözlü geleneğin bir ürünüdür ve sözlü gelenek içinde düşünülmelidir. Sadece dili olan ancak yazısı olmayan halklar için sahip olduğu ritüellere de aynı şekilde bakılmalıdır. Bu halkların danslarının icrasında mitler, etnik göçler, savaşlar ve avlanmanın yanı sıra ateş yakmak, tahıl ekmek, demircilik gibi tarım döneminin, tarım tarihinin özellikleri ile yerel kavramların kesiştiği anılar yer alır.

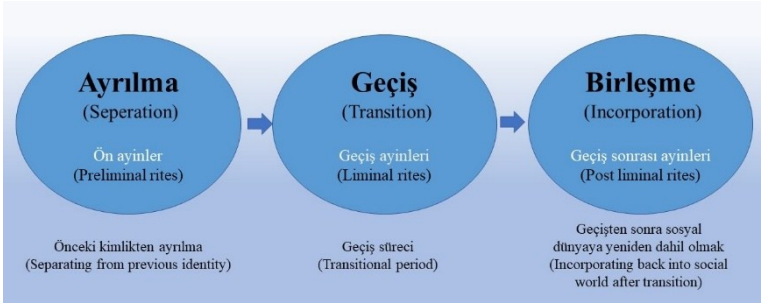
Ritüel ve dans arasındaki ilişkinin incelenmesi ve çeşitli ritüellerde dansın bağlamsal olarak yorumlanması ile ilgili çalışmalar, 19. yüzyılın sonlarından günümüze kadar bir moda olarak sosyoloji, antropoloji ve etnoloji alanında çalışan bilim insanlarını her zaman yakından ilgilendirmiştir. Ritüel konusunda çalışan bilim insanlarının birçoğu tek bir tanımda uzlaşamasalar da ritüel törenler içerisinde dansın en temel unsurlardan birisi olduğunu kabul etmektedirler. Kaeppler, bu bilim insanlarının çoğunun dans sanatıyla betimleme ve karşılaştırma açısından ilgilendiklerini, dans etnologlarının genellikle dansı, kültürel bağlamından ayrı olarak incelenebilen, diğer dans formlarıyla tanımlanabilen ve karşılaştırılabilen, kendi içinde bir "şey" olarak gören dansçı kökenli insanlar olduğunu belirtir:

> Genellikle dans etnolojisinin "etnoloji" kısmını bilmiyorlar ya da umursamıyorlar. Tanımlayıcı araçları kullanarak, belirli bir performans sırasında meydana gelen bir dansı genellikle ikinci elden hareketli görüntülerden kaydederler. Bu prosedür, belirli bir durumda bir dansın nasıl yapıldığının tanımını verir. Bir toplumda var olan çeşitli dans türlerinin yapısını gözlemcinin bakış açısından analiz etmeyi ve hareket kalıpları, motifler, yön çizgileri ve tekrarları incelemeyi gerektirir. Ancak etnologlar bundan daha fazlasını bilmek istiyorlar. Yirminci yüzyıl antropolojisi, betimleyici, doğa bilimleri yaklaşımından teori vurgusuna doğru gelişmiştir. Bir antropolog için, dünyadaki dansların tanımları etnoloji değil, yalnızca o zaman hem teoride hem de yöntemde etnografik olarak anlamlı yollarla analiz edilmesi gereken verilerdir. Kuşkusuz bunun gerçekleştirilebileceği birçok teorik çerçeve ve yöntem vardır. (...) Dansın toplumda var olduğuna dair önsel varsayımlar olmadan başlamalıyız. Eğer böyle bir kategori olduğunu bulursak, dansı neyin oluşturduğuna dair kendi

> kültürel kavramlarımızı bir kenara bırakmalı ve bunun yerine böyle bir kategorinin incelediğimiz toplum tarafından nasıl yapılandırıldığına bakmalıyız. Başka bir deyişle, gelenek sahiplerinin kendi bakış açısından hangi hareketlerin önemli olduğunu ve bunların nasıl birleştirilebileceğini bilmek istiyoruz. Tek bir dans geleneğinde tüm olası hareketlerin yalnızca küçük bir bölümü önemlidir. Bu önemli birimler ve örüntüler keşfedilebilir ve yalnızca belirli bir sistem açısından geçerlidir. (...) Bir dans etnoloğu, tıpkı bir dilbilimcinin yaptığı gibi, insanların kendileri için önemli unsurlar olarak gördüklerini bulurlar, yani bir hareketin başka bir hareketle aynı mı yoksa farklı olarak mı algılandığını ortaya çıkarabilirler. Böylece dans geleneğinin önemli hareketlerinin bir envanterini çıkarmak mümkün olur (1995: 173).

Kaeppler'in görüşünü destekler nitelikteki en erken araştırmalardan birisi 1909'da Fransız dilbilimci, etnograf ve antropolojist Van Gennep tarafından *"Les Rites de Passage"* adıyla yayınlandı. Van Gennep, doğum, ergenlik, evlilik, ölüm vb. ayinleri de içeren "geçiş ayinleri" arasında evrensel olduğuna inandığı bir ritüel modeli kurdu. Tüm bu geçiş ayinlerinin sürecini; *ayrılma* (seperation), *geçiş* (transition) ve *birleşme* (incorporation) olmak üzere üç aşamada sınıflandırdı. "Geçiş ayini" kavramını, mevsimler gibi, zamanın doğal sırasının geçişine uygun olarak düzenlenen diğer ayin ritüellerine doğru genişletti. Analizinde, geçiş törenlerinin sadece bireysel statü geçişlerini değil, aynı zamanda doğal bir sırayla zaman geçişlerini de işaret etmesi için insanların zaman ve mekân akışını seri bir şekilde kavramsallaştırdıklarını vurguladı. İnsan deneyiminin ayrı bir alanı olarak ritüele olan genel ilgisi nedeniyle teorisinin ritüel kavramını kendi döneminde baskın olan büyüsel-dinsel açıklama paradigmasından başarıyla ayırdığı düşünülmektedir.

Yani ritüel sadece dini amaçlara hizmet etmek değildir. İnsan davranışının temel modlarından birisidir. Van Gennep'in teorisi bu nedenle bir ritüel çalışma klasiği haline geldi. Daha sonraki araştırmacılar genellikle onun bu üç aşamalı modeline odaklandılar (Tablo 6).



Tablo 7: Van Gennep'in Ritüel geçiş ayinleri modeli

Van Gennep'e göre modern ya da ilkel her büyük toplumun içinde birbirinden farklı birçok sosyal gruplaşma bulunur. Uygarlığın üst düzeylerinden daha düşük düzeylerine doğru ilerledikçe, bu gruplar arasındaki farklılıklar belirginleşir ve özerklikleri artar. Buna karşılık, modern toplumda geriye kalan açıkça işaretlenmiş tek toplumsal bölünme, dünyevi ve dinsel dünyalar arasında, yani din dışı ve kutsal arasındaki ayrımdır. Rönesans Dönemi'nden bu yana bu iki alan arasındaki ilişkiler, milletler ve devletler içinde birçok değişime uğramıştır. Aralarında bazı temel farklılıklar olsa da laik ve dini grupların bir bütün olarak Avrupa ülkelerinde ayrı kalmış olmaları önemli bir gerçektir. Soylular, finans dünyası, işçi sınıfları kimliklerini teorik olarak ulusal sınırları dikkate almadan korurlar. Ayrıca, tüm bu gruplar daha da küçük topluluklara veya alt gruplara bölünürler. Saray soyluları ile toprak sahibi soylular, yüksek finans sahipleri ve küçük tefeciler arasında ve ayrıca çeşitli meslekler ve ticaret yapanlar arasında da birtakım ayrımlar bulunur. Bir insanın gruptan gruba geçmesi, örneğin, bir köylünün şehirli

işçi olması, hatta bir duvar ustası yardımcısının mason olması için belirli koşulları yerine getirmesi gerekir. Bunların hepsinin ortak yanı, temellerinin tamamen ekonomik veya entelektüel olmasıdır. Öte yandan, bir meslekten olmayan kişinin rahipliğe girmesi veya bir rahibin meslekten ayrılması için yapılan törenler, belirli bir duygu ve belirli bir zihin çerçevesinden türetilen özel türden eylemler gerektirir. Dindışı ve kutsal dünyalar arasındaki uyumsuzluk o kadar büyüktür ki, bir insan bir ara aşamadan geçmeden diğer aşamaya geçemez (1960: 1).

Ritüeller ile ilgili en önemli saptamaları Sosyoloji biliminin kurucularından Emile Durkheim, "ritüellerin bazı evlilik ve cenaze törenlerinde olduğu gibi insanın kutsal olan şeylere karşı nasıl davranması gerektiğini emreden davranış kuralları" olarak tanımlar (1971: 36). Bu tanımın yalnızca başlangıç tanımı olduğunu belirterek şunları söyler:

> Bu tanım yalnızca başlangıç niteliğinde olmakla birlikte, dinler bilimine zorunlu olarak egemen olan sorunun hangi terimlerle ifade edilmesi gerektiğini görmemizi sağlar. Kutsal varlıkların diğerlerinden yalnızca kendilerine atfedilen güçlerin daha yoğun olmasıyla ayırt edilebileceğine inandığımızda, insanların onları nasıl hayal etmeye başladığı sorusu yeterince basitti: olağanüstü enerjileri nedeniyle bu güçlerin sahip olduklarını istemek yeterliydi. İnsan hayal gücünü dini duygulara ilham verecek kadar güçlü bir şekilde kullanabildi. Ancak, kurmaya çalıştığımız gibi, kutsal şeyler doğaları gereği din dışı şeylerden farklıysa, tamamen farklı bir öze sahiplerse, sorun daha karmaşıktır. Çünkü her şeyden önce, insanları dünyada heterojen ve uyumsuz iki dünya görmeye iten şeyin ne olduğunu sormalıyız, oysa duyusal deneyimde hiçbir şey onlara böylesine radikal bir ikilik fikrini önermeye muktedir görünmemektedir.

> Bununla birlikte, bu tanım henüz tamamlanmamıştır, çünkü birbiriyle ilişkili olmakla birlikte yine de ayırt edilmesi gereken iki tür olguya eşit derecede uygulanabilir: bunlar büyü ve dindir. Büyü de inançlardan ve ayinlerden (ritüellerden) oluşur. Şüphesiz din gibi onun da sadece daha basit olan mitleri ve dogmaları vardır. Çünkü teknik ve faydacı amaçlar ararken, saf spekülasyonla zamanını boşa harcamaz. Törenleri, kurbanları, ayinleri (ritüelleri), duaları, ilahileri ve dansları da vardır. Büyücünün çağırdığı varlıklar ve oyuna soktuğu kuvvetler, dinin kendisine hitap ettiği kuvvetler ve varlıklarla yalnızca aynı nitelikte değildir ancak çok sık olarak, özdeştirler. Böylece, en aşağı toplumlarda bile, ölülerin ruhları esasen kutsaldır ve dini ayinlerin nesnesidir. Ama aynı zamanda Avustralya ve Melanezya'da olduğu gibi sihirde hatırı sayılır bir rol oynarlar. Antik Yunanistan'da olduğu gibi Hristiyan halklar arasında da ölülerin ruhları, kemikleri ve saçları büyücülerin en sık kullandığı aracılar arasındadır. Şeytan, ayrıca sihir eylemi için kullanılan yaygın bir araçtır. Bu iblisler aynı zamanda yasaklarla çevrili varlıklardır ve ayrı bir dünyada yaşarlar. Bu yüzden onları sözde tanrılardan tam olarak ayırt etmek çoğu zaman zordur (1971: 42).

Atalara ait oluşturulan bir kült üzerinde uygulanan ritüel törenler eski uygarlıklarda dahi dinin temel unsurları olarak gelişmiştir. Dürkheim Antik Çin, Mısır, Yunan ve Latin şehirleri gibi gelişmiş toplumlar dışında, bu kültlerin ilkel toplumlarda büyük ölçüde gelişmediğini ve hatta karakteristik bir biçim altında sunulmadığını belirtir. Sözgelimi en düşük ve en basit toplumsal örgütlenme biçimini temsil eden Avustralya toplumlarında bu tür kültler kesinlikle yoktur. Bu toplumlarda cenaze ve yas ayinleri bulunmasına rağmen bir kült oluşturmazlar.

> Gerçekte, bir kült, bir insanın belirli durumlarda alması gereken basit bir ritüel önlemler grubu değildir; hepsi bu özelliğe sahip, periyodik olarak yeniden ortaya çıkan çeşitli ayinler, festivaller ve törenlerden oluşan bir sistemdir. İnananın, kendisini bağlı olduğu kutsal varlıklara bağlayan bağı düzenli aralıklarla güçlendirmek ve yeniden onaylamak için hissettiği ihtiyacı karşılar (Dürkheim, 1971: 63).

Uygarlık düzeyinin en üst seviyesinden aşağı doğru ilerledikçe, seküler olan olgular, kutsal tarafından giderek artan bir egemenliğe tabi olurlar. En az gelişmiş kültürlerde "kutsallık", insan yaşamının neredeyse her aşamasında görülür. Doğum, evlenme, avlanma ve ölüm gibi bütün olaylar ana yönleri kutsal alana giren eylemlerdir. Bu tür toplumlardaki sosyal grupların da benzer şekilde büyüsel-dini temelleri vardır ve gruptan gruba geçiş kutsama ve kutsal görev ayinlerinin özünde yer alır.

En basit gelişme düzeyinde de sınırları aşan sosyal gruplar vardır. Örneğin, bir totem klanı, Avustralya'nın tüm kabileleri arasında tek bir kabileler arası birim olarak kabul edilir ve üyeleri, hangi ülkede yaşarlarsa yaşasınlar, Roma Katolik rahipleriyle aynı nedenle birbirlerini kardeş olarak görürler. Kast bağları, öte yandan daha karmaşık bir sorun teşkil etmektedir, çünkü burada akrabalık temelli farklılıklara mesleki uzmanlaşmaya dayalı farklılıklar da eklenmektedir. Modern toplumlar kadın ve erkek arasındaki ayrımı teorik olarak asgariye indirirken, ekonomik, politik ve her şeyden önce büyüsel-dini alanda cinsiyetleri katı bir şekilde ayıran yarı-uygar halklar arasında önemli bir rol oynar. Aile, genel olarak yarı uygar halklar arasında keskin bir şekilde tanımlanmıştır. Ayrıca, bir kabile daha büyük bir siyasi birimin parçası olsa da olmasa da her durumda, eski Yunan şehir devletlerinin dar görüşlülüğüyle katılık bakımından karşılaştırılabilir bir bireyselliğe sahiptir. Yukarıda bahsedilen tüm grup ayrımlarına, yarı uygar veya modern

toplumlarda gerçek bir karşılığı olmayan bir başkasını, kuşak ya da yaş gruplarına bölünmeyi ekler (Van Gennep, 1960: 2).

İnsan yaşamının doğumdan ölüme kadar geçen süre içerisinde yukarıda da belirtilen "geçiş törenleri" süreci, birçok etkinliğin gerçekleşmesine neden olur:

> Dolayısıyla doğum, çocukluk, sosyal ergenlik, nişan, evlilik, hamilelik, babalık, dini cemaatlere kabul ve cenaze törenleri arasında geniş bir genel benzerlikle karşılaşıyoruz. Bu bakımdan insan hayatı ne bireyin ne de toplumun bağımsız olmadığı doğaya benzer. Evrenin kendisi, insan yaşamı üzerinde yansımaları olan çeşitli aşamalar ve geçişler, ileri doğru hareketler ve göreli hareketsizlik dönemleri olan bir periyodiklik tarafından yönetilir. Bu nedenle, aydan aya (dolunay törenleri), mevsimden mevsime (gündönümleri ve ekinokslarla ilgili festivaller) ve yıldan yıla (yılbaşı) geçiş gibi göksel değişikliklerin neden olduğu törenleri insanın geçiş törenleri arasına dâhil etmeliyiz. Bana öyle geliyor ki, önerilen planın tüm detayları henüz çözülememiş olsa da tüm bu ayinler bir arada gruplandırılmalıdır. Ritüel çalışmaları son yıllarda büyük ilerleme kaydetti, ancak hala her bir ayinin işlevini ya da işleyişini bilmekten çok uzağız ve ayinlerin kesin bir sınıflandırmasını oluşturmak için gerekli bilgiden yoksunuz (Van Gennep, 1960: 4).

Ritüel törenler içerisinde doğa ve hayvan taklitleri çok önemli bir yer tutar. Toplumsal üretkenliğin gelişmesi ve üretim yöntemlerinin çeşitlenmesiyle, canlı malzeme elde etmek için yabani meyveleri toplama ve avlanmanın yanı sıra Orta ve Geç Neolitik Çağ'da yavaş yavaş tarım ve hayvanların evcilleştirilmesi süreci ortaya çıkmıştır. Tarım ve hayvancılığın gelişmesi ile insanlar düzenli bir gıda kaynağına sahip olmaya başladılar ve yaşamları nispeten istikrarlı hale geldi. Eski çağlardan beri

önemini koruyan avcılığın yanı sıra hayvancılık ile uğraşmaya başlayan halklar, hayvan dünyası ile ilgili gözlemlerini danslarına yansıttılar. İnsanlar hayatta kalmak ve yaşamlarını zenginleştirmek için çeşitli hayvanların, kuşların ve daha sonra evcil hayvanların doğası ve alışkanlıklarını dans hareketlerine aktardılar. Günümüzdeki halk danslarına kadar yansıyan ve bu danslarda, açıkça görülen antik büyü ritüellerinin kökenleri ve doğaüstü gerçekliği arka plana çekildi. Hatta zaten değişmiş bir dünya görüşünün derinliklerinde kayboldu.

Günümüz dünyasının birçok halkında eski ritüel dansların izleri az çok görülebilir. Kuzey Amerika Kızılderililerinin "bizon" dansı, Endonezya'da "kaplan", Yakutlarda "ayı" dansı, Pamir'de ve Anadolu'da "kartal" dansı, Çin ve Hindistan'da "tavus kuşu", "arslan" ve "ejder" dansları örnek olarak gösterilebilir. Rusların "turna" ve "kaz", Norveç'te "horoz dövüşü", Finlandiya'nın "boğa dansı" vb. aynı çevreye aittir. Geniş anlamda bu danslarda bu tür doğa unsurları modern dünya öncesinde doğayı yatıştırmak için kullanılırken, günümüzde dansçının sanatsal görüntüsünün estetiğini veya koreografik bir karakterini yaratmak için kullanılmaktadır. Doğa ve iklim koşulları, örneğin "çam ağacı", "kayın ağacı", "kartal", "güvercin", "kuğu" ve "ördek" gibi çeşitli doğal fenomenler, birçok halkın etno-koreografisinde bir dans estetiğinin kaynağı olarak hizmet etti. Tarihsel farklılıklara rağmen, farklı ülkelerdeki etnik dansların ritmik yapısı ve hareket modelinde çoğu zaman ortak noktalar bulunabilir. Bu benzerlikler bazen sözü edilen doğa ve coğrafi koşullardan kaynaklanmaktadır. Örneğin, bir ülkedeki yayla dansları, aynı ülkedeki ova halklarının danslarından çok başka ülkelerin yayla danslarına benzeyebilir. Ancak her durumda günümüzde halk dansı sanatını besleyen ana kaynak, halkın emek, iş ve üretim faaliyetidir. Özellikle, emek ve iş danslarının ana teması, emek sürecini, bireysel aşamalarını, emek içindeki

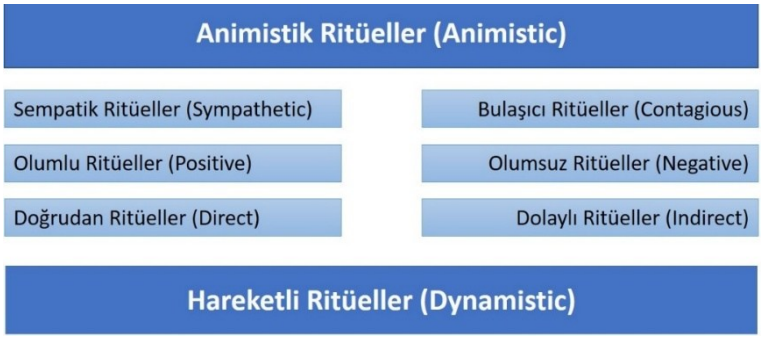
insanlar arasındaki bağlantıları, emeğe ve ürünlerine karşı tutumlarını yansıtır (Baglay, 2007: 11).

Birçok bilim insanı tarafından yapılan ritüelin teorik tanımları genellikle onu bir "eylem" olarak görür ve dolayısıyla onu inançlar, semboller ve mitler gibi dinin kavramsal yönlerinden otomatik olarak ayırır. Bazı durumlarda, eklenen nitelikler bu ayrımı yumuşatabilir, ancak bu tür tanımlar nadiren bu doğrudan farklılaşmayı veya düşünülen ile yapılanı ayırmanın yararını sorgular. Benzer şekilde, inançlar, semboller ve mitler, zihinsel içerik veya kavramsal yönelim biçimleri olarak ortaya çıkarak eylemleri yönlendirirler, onlara ilham verirler veya teşvik ederler, ancak kendileri eylem değildir. Bu durumda Ritüel, eylem gibi harekete geçer ve bu kavramsal yönelimleri ifade eder veya gerçekleştirir (Bell, 2009:19).

Van Gennep eyleme dönüşen bu ritüelleri olumlu ritüeller ve olumsuz ritüeller olarak ikiye ayırır;

> Olumsuz ritüeller "tabu" olarak da adlandırılır. Bunlar birtakım yasaklamalar, yapmama, eyleme geçmemeyi gerektiren emirleridir. Psikolojik olarak, olumlu ayinlerin olumlu istemlerin eşdeğerleri olması gibi olumsuz istemlere karşılık gelirler. Başka bir deyişle, tabular da bir tür iradeyi tercüme eder ve eylemlerin olumsuzlanmasından ziyade doğru eylemlerdir. Ama nasıl ki yaşam sürekli hareketsizlikten ibaret değilse, büyü bir yana, bir tabu bile kendi başına bir tören oluşturmaz. Başka bir deyişle, tek başına ele alındığında her olumsuz ayin kendi bireyselliğine sahiptir. Ancak genel olarak tabular, yalnızca bir törende birlikte var oldukları aktif ayinlerle ilgili olarak anlaşılabilir. Jevons, Crawley, Reinach ve diğerleri, bu karşılıklı bağımlılık ilişkisini algılamamakla hata ettiler (Van Gennep, 1960: 8).

Van Gennep ritüeller ile ilgili ayrıntılı açıklamalarının ardından yaptığı sınıflandırmada herhangi bir ritüelin aynı anda dört kategori içerisinde yer alabileceğini belirtir. O'na göre ritüelin dört karşıtı ortadan kaldırıldığında, aşağıdaki tabloya göre herhangi bir ritüeli sınıflandırmanın on altı olası yolu vardır (Van Gennep, 1960: 9):



Tablo 8: Van Gennep'in Ritüel sınıflandırması

Buna göre örneğin, çocuğunun şekli bozulur korkusuyla dut yemekten kaçınan hamile bir kadın, aynı zamanda hareketli, bulaşıcı, doğrudan ve olumsuz olan bir ritüeli gerçekleştirmektedir. Bir gemi kazasında batma tehlikesiyle karşı karşıya kalan ve Denizler Azizesi Mary'e adak olarak küçük bir tekne sunan bir denizci, animist, sempatik, dolaylı ve pozitif bir ritüel gerçekleştirmektedir. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür (Van Gennep, 1960: 9).

İlkel insandan günümüze tüm dinsel ritüellerin performatif bir bileşeni mutlaka vardır (Beeman, 2013: 320). Bu bileşenlerin en önemlilerinden birisi de danstır. Özellikle ritim ya da müziğin dansa eşlik etmesi tüm ritüel törenlerin etki gücünü arttırır. Antik ritüel törenlerde yukarıda da belirtildiği gibi eşlik sanatçıları dışındakiler hem katılımcı hem de izleyici konumundaydı. Yansılamalı dinsel törenlerden gelişmiş olan şiir ve dans, büyülü bir yoğunluk düzeyine yükseltilmiş konuşma ve hareket

kombinasyonuydu. Şiir ve dans, ortak kökenleri ve işlevleri yüzünden uzun bir süre birbirinden ayrılmadı. Şiirin danstan, mitin dinsel törenden ayrılması, kültürel yapısı üretim işinden kopmuş olan bir yönetici sınıfın ortaya çıkışıyla başladı (Thomson, 2021: 65). Özellikle Antik Yunanistan'da başlayan uygulamalarda tören icracıları olan müzisyen ve dansçılar genellikle profesyonel ve eğitimli sanatçılardan oluşuyordu. Yöneticiler ve halk onlara izleyici olarak dışarıdan eşlik ettiler. Böylelikle sanatçılar ve izleyiciler bir iş birliği içerisinde törenlerin içerisinde yer aldılar.

Performans antropolojisi alanında çalışmalar yapan Beeman ritüel performansın özelliklerini şu şekilde belirtir:

- Performans, izleyici önünde gerçekleştirilen amaçlı canlandırma veya sergileme davranışıdır.
- Performans, katılımcıların bilişsel durumunu değiştirmeyi amaçlar. Bazı sanatçılar bunda diğerlerinden daha etkilidir.
- Performans, işbirlikçi davranıştır.
- Performans yinelemeli, süreklidir ve sonucu nihai olarak tahmin edilemez.
- Performans, tanımlanabilir sınırları olan kültürel olarak tanımlanmış bilişsel çerçeveler içinde gerçekleşir.
- En etkili performanslar, icracıların ve izleyicilerin performans etkinliğine "akış" yoluyla tam katılımı sağladıkları performanslardır.
- Performans, insanlar için geniş bir evrimsel değere sahiptir.

Görüldüğü gibi icranın birçok özelliği aynı zamanda dini ritüelin de özellikleridir. Ritüel seyirci önünde gerçekleştirilir; katılımcıların bilişsel durumunu değiştirmeyi amaçlar. Bazı uygulayıcıları diğerlerinden daha iyidir ve

> işbirlikçidir. Özellikle şifa ritüelleri gibi açıkça tanımlanmış çerçeveler içinde gerçekleştirilen ritüellerde seyirci ve sanatçılar etkinliğe kendilerini kaptırdıkça bir "akış" deneyimiyle sonuçlanır ve sonuçları bir şekilde tahmin edilemez (2013: 321).

Beeman'ın bu çalışmasında da belirttiği gibi, Performans antropolojisi konusunda önemli çalışmaları bulunan V. Turner'in, yaptığı değerlendirmeye yer verilmektedir. Turner, Van Gennep'in yukarıdaki şemasına bazı yeni boyutlar ekler. Turner'a göre ritüel süreçteki "eşik" dönemi, bir *Liminality* (sınırda olma) ve *Communitas* adını verdiği yoğun, zevkli bir sosyal bağ, birliktelik ve sosyal birlik duygusunu içerir. Communitas duygusu, insanlar bir arada bulunduğu bir ortamda eşikliği deneyimlediğinde ortaya çıkar. Ayrıca insanlar arasındaki bu ortak bağ hissini, ritüel olmayan dünyanın laikliğine karşıt olarak kutsallıkla eşitler (1991: 94-97).

Van Gennep, bütün doğum, erginlenme, evlilik ve benzeri törenlerin yalnızca geçiş törenleri olup olmadığı konusunda kesin bir yargıya varmanın doğru olmadığını belirtir. Bu törenlerin genel amaçlarına ek olarak bazen bir koşul değişikliğini gerçekleştirmek, bir büyüsel-dinsel veya bir laik gruptan diğerine geçişi sağlamak gibi bireysel amaçları olabileceğini belirtir:

> Evlilik törenleri arasında doğurganlık törenleri; doğum törenleri arasında protesto ve kehanet töreleri; cenaze törenleri, savunma-savaş törenleri; inisiyasyonlar, yatıştırıcı törenler; kutsal törenler, tanrıya bağlanma törenleri olabilir. Belirli etkili amaçları olan tüm bu törenler, geçiş törenleri ile yan yana ve kombinasyon halinde ortaya çıkar. Bazen onlarla o kadar yakından iç içedir ki, belirli bir ritüelin, örneğin koruma mı yoksa ayırma mı olduğunu ayırt etmek imkânsızdır. Bu sorun, basitçe bir tabuyu kaldırabilen ve bu nedenle kirletici niteliği ortadan kaldırabilen

veya saflık niteliğini veren erken aktif törenler halinde icra edilen, çeşitli sözde arınma törenleri ile ilgili olarak ortaya çıkar (Van Gennep, 1960: 12).

Her ne kadar A. Van Gennep, E. Durkheim, L. Honko, F. Bowie, V. Turner gibi bilim insanları ritüelleri çeşitli sınıflamaya tabi tutsalar da ritüellerde uygulanan danslar ve performatif hareketler açısından yapılan sınıflamalar farklılık gösterebilmektedir. İlkel topluluklarda Tarih Öncesi Çağlardan günümüze kadar ritüel törenlerde yapılan danslar açısından değişmeyen birtakım temel nitelikler bulunur. Bunlar ritüel dansların işlevleri, türleri ve ritüel danslar içerisinde bulunan çeşitli unsurlardır.

Genel olarak ilkel dansların uygulamalarında, görevi tanrıları ve doğayı yatıştırma ve etkileme eylemlerini içeren geleneksel eylemler kümesi olarak tanımlanabilen ritüeller, işlevsel açıdan ikiye ayrılır: 1. Döngüsel Ritüeller, 2. Belirli ve tek seferlik bir amaç için yapılan ritüeller.

1. Döngüsel Ritüeller. Bunlar yıllık veya uzun yıllara yayılmış olan dönemsel döngüler, düzenli olarak takvimsel veya mevsimsel olarak aynı zamanda tekrarlanan ritüellerdir.

Döngüsel ritüellerin türleri şunlardır;
Hasat Festivalleri
Yeni Yıl ve Mevsim geçişleri festivalleri
Takvim Yılı kutlamaları
Zafer Bayramları

2. Belirli ve tek seferlik bir amaç için yapılan ritüeller. Türleri şunlardır;
Totemik Ritüeller
Doğum Ritüelleri
Evlenme Ritüelleri
Cenaze Ritüelleri

Kurban Ritüelleri
Av ve savaş Ritüelleri
Dini Ritüeller
Üyeliğe kabul Ritüelleri
İyileştirme (terapöti) Ritüelleri

Bu ritüel törenlerde yapılan dansların ortak unsurları vardır. Bunlar:

1. Daire yapmak; Ağaç, direk, çukur, insan, taş yığını, ateş vb. bir nesneyi daire halinde el ele, kol kola veya omuz omuza tutunup çevreleyerek onu sahiplenmek.
2. Tören alanı
3. Ateş
4. Ses (davul benzeri vurmalı çalgılar, insan sesleri vb.)
5. Kostüm, maske veya başlık
6. Vücut süslemesi ve boyamalar
7. Dans (el, kol ve vücut hareketleri, ayak vurmalar)

5.2.1. Hasat Festivalleri ve Dans:

Hasat Festivalleri'nin bilinen en eski uygulamalarından birisi günümüzden 5.500 yıl önceye, eski Mısır Uygarlığı'na kadar dayanır. Bu festivallerden birisi olan "Güzel Opet Festivali", büyük tanrı Amun-Re (Amon-Ra)'nin onuruna düzenlenirdi. Festivalin amacı mevsimsel olarak Nil Nehri sularının yükseldiği sırada Amun-Re'nin gemisinin onurlandırılması, çiftçilerin ekinlerinin ve toprağın bereketi, firavunun arınması törenlerini içermekteydi. Bu festivalde uygulanan ritüel dansların temel adımları, tören geçişinin betimlemeleri Mısır'da Karnak Açık Hava Müzesi'nde bulunan kabartmalarda görülebilmektedir.

Antik Yunanistan'da Dithyramb adı verilen ve çoğunlukla Atina'da sonbahardaki hasat festivalleri sırasında icra edilen bir dans vardı. Antik yazarlar bu dansı günlerce sürdürülen, bolca şarap gerektiren bir şarkı ve dans etkinliği olarak tanımladı. Dithyramb'lar, en azından M.Ö. 7. yüzyılın ilk yarısından

itibaren Atina'daki ana Dionysos Festivalleri'nde özellikle Büyük Dionysia'da düzenli olarak gerçekleştirildiler.

Hasat festivalleri Antik Dönemler'de ve ilkel topluluklarda doğurganlık kavramı ile paralel ele alınırdı. İlkel avcı ve çiftçi kabilelerinin kadın kültleri karşılaştırılarak, topluluklarda kadın bedeninin büyüsünü, ateşle olan bağlantısını, hayvanlar, doğa ve bitkilerin güçleri gibi ortak özellikleri görmek mümkündür. Ancak, bu kültler bölgesel ve coğrafi olarak birbirinden birtakım farklılıklar gösterebilir. İlk durumda, kabilenin atası olarak "Ana" kültünün ritüeli, öncelikle hayvanlarla, ikincisinde avlanma nesnesi ile ve doğa ve bitkilerin güçleri doğrudan dünyanın doğurganlığı ile ilişkilidir (Lurye, 1957: 300).

Hasat festivalleri ve ritüelleri bir kabilenin, topluluğun veya köyün örgütlenmesinde önemli bir rol oynar. Hasat ve avlanma, beslenmenin tek yoludur. İnsan, doğa ile uyumlu bir ilişki sürdürmek zorundadır. Bunun için topluluk veya kabile tarafından birtakım ritüel unsurlar geliştirilmiştir. Söz konusu kült ve ritüel unsurlar dünyada bölgelere göre yetiştirilen ürünlerin hasadının ardından bir sonraki yılın bereketinin bol olması, topluluğun ve ailenin refahı, mutluluğu için yapılan törenlerden oluşur. Bu ürünler coğrafi özelliklere göre, üzüm, elma, narenciye gibi çeşitli meyveler; buğday, arpa gibi tahıllar; balıklar ve diğer deniz ürünleri olabilmektedir.

İnsanlar, doğa ve toprak arasındaki bağlantıyı güçlendirmede tarihsel olarak önemli bir rol oynayan Hasat festivalleri üreticiler arasındaki iletişimi ve çiftçilik kültürünün mirasını bir sonraki kuşaklara aktarmanın yanı sıra, kırsalın canlanmasını teşvik eder. İklim ve ürünlerdeki bölgesel farklılıklar nedeniyle dünyanın her yerinde yılın çeşitli zamanlarında Hasat festivalleri düzenlenmektedir.

Hasat festivallerindeki törenlerin üretilen nesne dışındaki en önemli unsuru ise danslardır. Kırsal yaşamda toprağa bağlı üretim yapan topluluklar ürettikleri nesne ile ilgili düzenledikleri

festivallerde nesnenin bereketini danslarla kutlarlar. Mezolitik Dönem'den başlayarak günümüzdeki Avustralya, Güney Amerika ve Afrika'daki ilkel topluluklarda bu bereket sembolü dansları görmek mümkündür.

Orta Doğu ve Mezopotamya'da ilk tarım toplumlarının Anadolu'daki yerleşim bölgelerindeki taş ve duvar resimleri, bu toplumların hasat ile ilgi törenleri ve bu törenlerde yapılan dans betimlemeleri ile doludur. J. Mellaart tarafından Konya, Çatalhöyük'te yapılan kazılarda ortaya çıkarılan resimlerde av ve hasat törenleri ile ilgili birçok resim bulunmaktadır. Bunlardan en ilginç olanı doğu duvarında bulunan "Dansçılar Freski"dir. Resimde hepsi erkek olan büyük bir insan grubu, oldukça hareketli olduğu görülen, kol ve bacaklarını açarak bir dans gerçekleştirmektedirler (1962: 8-12).



Fotoğraf 26: Çatalhöyük'te doğu duvarında bulunan Dansçılar Freski

İlkel tarım kabileleri arasında, atlama ve sıçramaların yüksekliği, elde edilecek olan hasadın büyüsü ile ilişkilendiriliyordu. Örneğin Yeni Gine'nin Khuri kabileleri, tanrı Ni'nin onuruna özel bir tören düzenliyorlardı. Bu törende yapılan dansları Bjerre şöyle anlatıyor:

> Yaga bana güneş tanrısı Ni dediklerini anlattı, böylece gelip onlara baksın ve topraklarına bereket getirsin. Aniden sessizlik oldu. Yakınlardaki bir tepenin üzerinde parlak renklere boyanmış iki genç belirdi, ellerinde yay ve oklar vardı. Vücutları domuz yağı ile bulaşmış ve turuncu boya

ile kaplanmıştı. Herkes onlara baktı. Gençler dans etmeye başladılar. Dans alışılmadık yüksek ritmik sıçramalardan oluşuyordu. Dans ederek gençler tepeden indiler. Törene katılmak için tanrı Ni tarafından gönderildiklerini anladım. Genç adamlar çiğnenmiş bahçeye ulaştılar ve bir süre aynı zarif atlayışları tekrarlayarak üzerinde dans ettiler. Baleye çok benziyordu. Yerdeki bu "kutsamadan" sonra taro dikmek tekrar mümkün oldu. Warago, yine hardalla boyanmış ve domuz yağı bulaşmış yerlilerden birini çağırdı, birkaç taro fidesi aldı ve büyülü sözler söylerken onlarla vücudunu ovuşturdu. Sonra bir sopayla yere bir çukur kazdı ve bu taro çalılarını oraya dikti. Bu sırada diğer iki yerli, kollarını güneşe doğru uzatarak ileri, geri koşuyorlardı. Güneşin gücünü alıp yeni ekilen taroya aktarmak istercesine elleriyle böyle hareketler yaptılar. Sadeliği ve saflığıyla inanılmaz bir şeydi (Biere, 1971, s. 89).

Kuzey Amerika'da Pueblo Kızılderililerinden Hopi (Moki) Kabilesi, *"humis-katcina dansı"* adı verilen mısır yetiştirme dansı yaparlar. Bu dans için birkaç gün önceden hazırlıklar yapılır. Bir gün önce kabilenin erkekleri tütün içme töreni yaparak danslarda ve ertesi gün giyecekleri maskelerini Kachinas bebeklerinin ruhuna atıfta bulunarak hazırlarlar. Dans günü, kabile pazar meydanında toplanır ve maskeli dansçılar ortaya çıkar. Maskeler, dansçıların gizemli bir mimetik dönüşüm yoluyla, günlük sıkı çalışmasının sonuçlarını elde edebileceğine inanmasını, büyü ve tekniğin aynı noktada buluşmasını sağlar. Kadın figürlerini temsil eden on dansçı da dâhil olmak üzere otuz ile kırk dansçı bulunur. Dansın koreografisi, beş dansçının kendilerini önde ve iki sıra halinde konumlandırmasını gerektirir. Bu sırada kenarda davulun etrafında toplanmış olan diğer erkek ve kadınlar şarkılarla dansa eşlik eder. Bu danslar meydanın yakınındaki küçük bir tapınakta bulunan kabilenin totem tanrısı için yapılır.

Dansçıların kostümleri yağmur damlalarını temsil eden tablolarla süslenmiştir. Buna ek olarak, dansçılar ellerindeki bir tür çanlarla yağmurun sesini andıran sesler çıkarırlar. Koreografi sırasında erkek dansçılar birbirlerine dönerler ve harekete kadın dansçılar da eşlik eder. Dans ederken rahip onlara kutsal mısır unu serper. Dans bütün gün ve gece sürer. Gece törene son vermek için üçü erkek, üçü kadın daha farklı giyinmiş olan ve altı dansçıdan oluşan bir grup, ilk dansçıları kabaca taklit ederek diğer katılımcıları güldürmek suretiyle, dansı "bozmak" için gelirler ve tören sona erer. Bu serbest dansçılar (palyaçolar) ertesi yıl hasadın verimli olmasını sağlamak için bir tür takviye görevi olarak görülürler (Warburg, 2004: 26-27).

5.2.2. Yeni yıl, Mevsim Geçişleri Ritüelleri ve Dans:

İnsanlar binlerce yıl önce topluluk halinde yaşamaya başladıkları dönemlerden itibaren havanın ve mevsimlerin değişmelerini, günleri saymayı ve bunların döngülerini belirli takvimlere bağlamaya başlamıştır. Bu takvimsel değişmelerde kendi yaşamı için belirli umutlar taşımak, bunlara adadığı tanrılardan bolluk, bereket, güç dilemek amacıyla çeşitli ritüeller gerçekleştirmiştir. Bu tür ritüel törenlerin tespit edilmiş birçok örneği bulunmaktadır.

Hopi dini törenlerinin yıllık takvimi, ilk yarıyı işaret eden kış gündönümünden temmuz ortasına ve ikinci yarı temmuz ortasından kış gündönümüne kadar olmak üzere iki kısma ayrılır. Yaz gündönümünden belki bir ay sonrasına uzanan ilk yarıya Kachina Törenleri damgasını vurur. "Mong Kachinas" olarak adlandırılan yaklaşık otuz kişilik "resmi" Kachinadan oluşan bir grup, bu dönemde düzenlenen beş büyük törene katılır. Bunlar: aralık'ta *"Soyalang-eu"* (Kış Gündönümü Töreni), ocak'ta *"Pamuya"* (güneş tekrar kuzeye hareket ediyor gibi göründüğünde), şubat'ta *"Powamuya"* (Bean Dance/Fasulye Töreni veya Fasulye Dansı), şubat veya mart'ta *"Palölökonti"* (Su Yılanı Töreni) ve

"Niman Kachina" (Ev Dansı Töreni) temmuz'da güneşin güneye hareket ediyormuş gibi göründüğü bir zamanda yapılır. Bu büyük törenler dokuzar gün sürer ve çoğunlukla "Kiva" adı verilen tapınaklarda yapılır ve burada yalnızca inisiye olanlar bu törenlere tanık olabilir. Bean Dance, Niman Kachina vb. gibi bazı törenlerde Hopi halkının Kivalarda ya da meydanlarda bazı bölümlerini izlemelerine izin verilebilmektedir.

Hopi halkı yılın ilk yarısında, köy meydanlarında Kachinaların dans ettiği, sıradan veya normal kachina dansları adı verilen bir günlük törenler de düzenlenir. Bu törenlerde, hepsi aynı maskeli ve giyinmiş yirmi ila otuz kişilik bir kachina grubu yer alabilir veya her maske ve kostümün farklı olduğu bir "Karma Kachina Dansı" olabilir. Dokuz gün veya bir gün süren herhangi bir tören, köy için sosyal bir olaydır, komşu kasabalardan insanlar, dostlar ve akrabalar "dansı" görmek ve her zaman hazırlanan bu şölenlere katılmak için gelirler (QR Code 05).



"Ev Dansı" adı da verilen Niman Kachina'nın gerçekleştiği temmuz ayından, bir sonraki aralık ayına kadar, maskeli taklitçilerin yer aldığı törenler düzenlenmez. Çok bilinen Yılan Dansı gibi birtakım törenler yapılsa da bu törenlerde katılımcılar maske takmazlar. Niman Kachina'ya "Ev Dansı" denmesinin nedeni Kachinaların San Francisco Peaks'teki evlerine dönmeden önceki son törenleri olmasıdır.

Kachina dansları iki şekilde yapılır. Hopi deseni diyebileceğimiz bir formda, Kachina dansçıları tek sıra halinde hızla köy meydanına doğru yürür ve bir tarafta tek sıra halinde bir çizgi oluşturur. Ayaklarıyla bulundukları yerde bacaklarına bağladıkları kaplumbağa kabuğu çıngırakları ve ellerindeki çıngıraklarla *kachina* şarkısının bir mısrasını söylerler. Daha sonra bu sıra, şarkının aynı mısrasını tekrarlayarak meydanın yan tarafına geçer ve ardından mısranın en az bir kez daha söylendiği üçüncü bir tarafa geçer. Şarkının tamamlanmasıyla kachinalar çocuklara hediyeler dağıtır ve meydandan ayrılır. Yarım saat dinlendikten

sonra tekrar meydana dönerler ve yeni bir mısra söylerler, performansı eskisi gibi tekrar ederler. Bu rutini öğlen saatlerinden, neredeyse gün batımına kadar sürdürerek şarkının yaklaşık altı ila sekiz bölümünü söylerler (Colton, 1995: 2-5).

Kuzey Kafkasya'da Karaçay-Malkar halkının Nart Mitolojisi panteonunda ve inanç sistemindeki en önemli tanrılardan birisi "Gollu" adı verilen Bereket Tanrısı'ydı. Yeni yılın ve baharın gelişinin onuruna Gollu için her yıl Mart (Totur) ayının ortalarında (22 Mart) iki-üç gün süren törenler düzenlenirdi. Karaçay-Malkar Bölgesi'nde her köyde bulunan "kutsal ağaç" (*Raubazı* veya *Canngız Terek*) etrafında düzenlenen kutlamalarda kutsal ateş yakılır, kurbanlar kesilir, mayalı içkiler hazırlanır ve koreografik biçimi güneşi ifade eden büyük dairesel danslar yapılırdı. Bir kaval (Sıbızğı) eşliğinde koro halinde Gollu şarkısı söylenirdi. Kadın ve erkeklerin el ele tutuştuğu dansta, dairenin ortasına dansı ve törenleri yönetmek için seçilen antropomorfik özelliklere sahip, "Töreçi" adı verilen altın renkli post giymiş beyaz sakallı, nazik yaşlı bir adam ile topluluğu eğlendiren, ağzı laf yapan "Teke", "Aksakal" veya "Gyapçi" adı verilen teke postu ve maskesi giymiş olan bir genç bulunurdu. Töreçi Gollu şarkısının sözlerini söylerken halk da bu sözleri tekrar etmek suretiyle danslarını icra ederlerdi. Töreçi'nin "sağa gidin!" komutu ile sağa, "sola gidin!" komutu ile sola hareket eden adımlarla, "öne!" komutu ile vücudu ve kolları öne eğerek daire ortasına yürümek, "yukarı!" komutu ile ayak uçlarında yükselmek gibi hareketler dansın ana figürlerini oluşturmaktaydı (QR Code 06).

Gollu şarkısı şu sözlerle sürdürülürdü;

"Oyra, Gollu, oyra, Gollu,
Oyra, Gollu, oyra, Gollu,
Oyra, Gollu, parlak Gollu,
Oyra, Gollu, bereketli kollu,
Ürünlerimiz bol olsun,

İncinmesin insanlar
Buğday, arpa, temiz ve çok olsun
Bütün depoları doldursun"
(...)
Gollu'ya katılanlar
Güzellikte yarışanlar
Yiğitlikte çekişenler
Yine bir kutlu yıl geldi
Yaşlıya gence de hürmet etti
Rahatlığın gününü gördü
Gollu'ya çok hayran kaldı
Gollumuz geldi dinlene-dinlene
Oyunumuz oldu dolu-dolu
Delikanlımız, kızımız kudretli oldu".

Yorulduklarında dinlenmek için başka oyunlar oynarlar, genç kızlar ve erkekler birbirleriyle tanışırdı. At yarışları, taş atma yarışı, dağlı güreşi (*Taulu cığış*) gibi oyunlar oynarlardı. Daha sonra Teke'nin (*Gyapçi*)[9] öncülüğünde ev ev dolaşıp "*Güppe*" denen şarkılar söyleyerek çeşitli hediyeler toplarlardı. Hediye veren ev sahibine *alğış* (dua/alkış), vermeyene *kargış* (beddua/kargış) sözleri söyleyerek eğlenirlerdi. Akşama doğru bu toplanan hediyeler yiyecek ise birlikte yer, içer diğer hediyeleri paylaşırlardı. Karaçay-Malkarlılar ilkbaharın başlangıcında ve ilk kez gök gürlediğinde eğlenceler düzenler, bereketi ve bolluğu getiren tanrı Gollu'dan, Şimşek tanrısı "*Şıbıla*", Yıldırım tanrısı "*Eliya*"dan dilekler diler, onların onuruna kurbanlar keserdi. Eylül ayının sonunda ve Ekim ayının ilk yarısında temel hasat ve tarım işleri tamamlanırdı.

[9] Adige halklarında "Ajagafa", Dağıstan halklarında "İgbi" adıyla anılır.

Bu dönemde Kafkasya'nın birçok halkı arasında yaygın olan Çoppa Bayramı kutlanırdı. Törenler başlamadan önce gençler "*Çoppa*" şarkısı eşliğinde evden eve gezerek "Çoppa" onuruna kurban kesileceğini köye bildirirdi. Bu arada ev sahipleri yürüyüşe katılanlara hediyeler verirdi. Aynı zamanda, genç erkekler ve kızlar el ele büyük daireler oluşturarak "Çoppa" (Çoppaga Baru) dansını yaptılar. Bazen dans gününde yağmur yağdığında halk Çoppa Töreninin buna yardımcı olduğuna inanırlardı. Sağanak yağışa rağmen, yetişkinlerden çocuklara kadar topluluğun tamamı hep birlikte "Çoppa" şarkısını söyleyip dans ederek büyük bir daire oluştururdu (Khadjieva, 1996: 7-10, 40; Khadjieva, 1988: 185; Şamanov, 1989: 5-48).

5.2.3. Totemik Ritüeller ve Danslar:

Totem, bir aile, klan, grup, soy veya kabile gibi bir grup insana atalarını hatırlatan bir amblem görevi gören, hayvan veya bitkiyi temsil eden bir varlık, nesne veya semboldür. İnsanlar kendilerini belirli bir hayvan, bitki, varlık veya nesne ile özdeşleştirir. Tarihsel süreçte insanların toplu yaşam alanlarının mağaralarda başladığı bilinmektedir. Bu mağaralarda gerçekleştirilen çeşitli ayinlerin ve totemlerin ilkel insan için hayati önem taşıdığı çok açıktır. Mağaralara ulaşmak için genellikle sarp kayalıklardan, yeraltı nehirlerinin oluşturduğu tünellerden, gizli geçitlerden geçmek gerekiyordu. Tüm bu erişilemez konumlara rağmen bu mağaralar ilkel insanlara ritüelleri gerçekleştirmek için kalıcı bir kutsal mekân olarak hizmet etmiştir (Koroleva, 1977: 34).

Totemizm Baglay'a göre insanların belirli hayvan türlerine, kuşların ve bazen bitkilerin ve hatta cansız fenomenlerin doğaüstü ilişkilerine olan inançtır. İnancı gereği bu fenomenleri sistematik olarak eylemleriyle taklit eder ve kutsar (2007: 8). Zehou bunu şöyle açıklar:

> Hayvanlar âleminde oyun, kasları güçlendirmek ve varlığı korumak için içgüdüsel bir yöntemdir. Bu erken dönem totem danslarının ve Şaman ritüellerinin bir tür insan "oyunu" olduğu söylenebilir. Sosyobiyoloji açısından, ikisi neredeyse ayırt edilemez. Ama soruna teorik olarak, pratik felsefe açısından bakarsak, insan oyununun hayvanlarınkinden farklı olduğu iki yönü fark ederiz. Öncelikle bu insan oyununun temeli, aletlerin kullanımını ve imalatını içeren maddi üretim etkinliklerindedir. İkincisi, bu insani oyun, koşullu tepkilerden ziyade sistemli sembolik eylemlerden oluşur (2010: 3).

"Totem (Totam/Toodaim)" sözcüğü ilk kez bir Kızılderili çevirmeni ve gezgin olan J. Long tarafından kullanılmıştır. Long, 1791 yılında yayınladığı kitabında Kızılderililerin inançlarından şöyle söz eder:

> Vahşilerin dini ve batıl inançlarının bir kısmı, her birinin kendisini gözetlediğine inandığı totemine (Totam) ya da en sevdiği bir ruha sahip olmalarıdır. Bu totemin şu veya bu hayvanın şeklini aldığını düşünüyorlar ve bu nedenle bu totemin ruhunu taşıdığına inandıkları hayvanı asla öldürmezler, avlamazlar veya yemezler (Long, 1791: 86).

Frazer "Totem" sözcüğünün etimolojik analizini ayrıntılarıyla verir:

> Göründüğü kadarıyla, geçen yüzyılda Kızılderili bir tercüman olan ve onu tam olarak heceleyen J. Long tarafından tanıtılan Toodaim sözcüğü ilk kez, kendisi de Ojibway Kabilesi'nden olan Rahip Peter Jones tarafından literatüre geçmiştir. Bir Ottawa Kızılderilisi olan Francis Assikinack tarafından totem "Toodaim"e alternatif bir telaffuz olarak da "Ododam" sözcüğü kullanılır. Rahip Thavenet'e göre ise "aile veya kabile" iyelik "otem" anlamında ve "nind

> otem" (benim kabilem), "kit otem" (sizin kabileniz) şahıs zamiri ile tam anlamıyla ote'dir. Sözcük İngilizce'deki heceleme yöntemi ile oluşturulmuştur. Bir insan ile totemi arasındaki bağlantı karşılıklı olarak yarar sağlar. Totem insanı korur ve insan da toteme olan saygısını gösterir. Hayvan ise öldürmez, yemez, bitki ise onu kesmez veya toplamaz (Frazer, 1910: 3).

Dürkheim, bu totem kültünün yarım yüzyıl boyunca birçok bilim insanının yalnızca Amerika'ya özgü olduğunu düşündüklerini söyler. Ancak 1841 yılında George Grey'in Avustralya yerlileri ile ilgili yazdığı yazılarda benzer uygulamaların varlığından söz ettiğini ve bilim insanlarının, belirli bir genellik sistemi ile karşı karşıya olduklarının farkına varmaya başladıklarını belirtir (Dürkheim, 1971: 88; Grey, 1841).

Totem kültü ve Totemizm üzerine ayrıntılı çalışmalar yapan Frazer tarihsel süreçte etnografik olarak totemizm ile ilgili bulunabilecek tüm izleri toplamaya çalışmıştır. Böylelikle, doğası ve derecesi çok farklı olan toplumların kültürlerini araştırarak eski Mısır, Arap, Mezopotamya, Antik Yunan, Slav Halkları, Avustralya ve Amerika Yerlileri ile karşılaştırmalı analizler yapar. Araştırmaları sırasında totemizmin etnografik bir olgu olmasından daha çok, bir din olarak yaşamın evrensel ve insani temellerine ulaşmaya çalışması konusuyla ilgilenir. İnsanın kendi yapısı gereği ve tüm toplumsal koşullardan bağımsız olarak dinsel bir doğası olduğunu varsayar ve onları bu açıdan incelemeyi önerir (Frazer, 1910: 5-7).

Antropoloji bilimi çok sayıdaki kanıtlarından yola çıkarak, totemlere üç anlam yükler. Bunlar: totemler kan akrabalarıdır; totemler atalardır ve totemler koruyucu tanrılardır. İnsanlar sadece totemlere kurban sunup saygı göstermezler, aynı zamanda onları yer ve öldürürler. Changsai'ye göre bu, ilkel ataların

metonimik düşüncesidir ve din ve inanç, metafor ve metoniminin iki ekseni arasında ortaya çıkar (1989: 171).

En eski totemik bulgulardan birisi Fransa'nın güneyinde Ariège Bölgesi'nde, Aurignac'tan Madeleine'e kadar uzanan Paleolitik bir tapınak olan Üç Kardeşler Mağarasında (*La grotte des Trois-Frères*) bulunmuştur. Mağara deniz seviyesinden 490 metre yükseklikte bulunan, dar ve alçak bir geçitten eğilerek geçilen ve ancak kırk metre karın üzerinde emekleyerek ulaşılabilen üç uzun galeriden oluşmaktadır. M.Ö. 35'lere endekslenen mağarada her galerinin uzunluğu birkaç yüz metredir ve tümü sarkıt ve dikit sütunlarla salon benzeri büyük bir oda oluştururlar. Mağara girişinden 400m. mesafede bir "*Büyücü (The Sorcerer)*" görüntüsü resmedilmiştir. Resimde yaklaşık iki metre uzunluğunda, korkunç görünüşlü, başı bakana dönük, iri gözlü ve kalın yeleli büyük bir aslan gövdeli, geyik boynuzlu bir insan betimlemesi çizilmiştir. Çizimde özellikle bacaklarda ilkel danslarda görülen estetik bir hareket ana hatlarıyla belirtilmiştir (Bégouën vd, 2014: 14)[10].



Fotoğraf 27: Üç kardeşler Mağarası'nda "Büyücü" betimlemesi.

[10] https://donsmaps.com/troisfreres.html

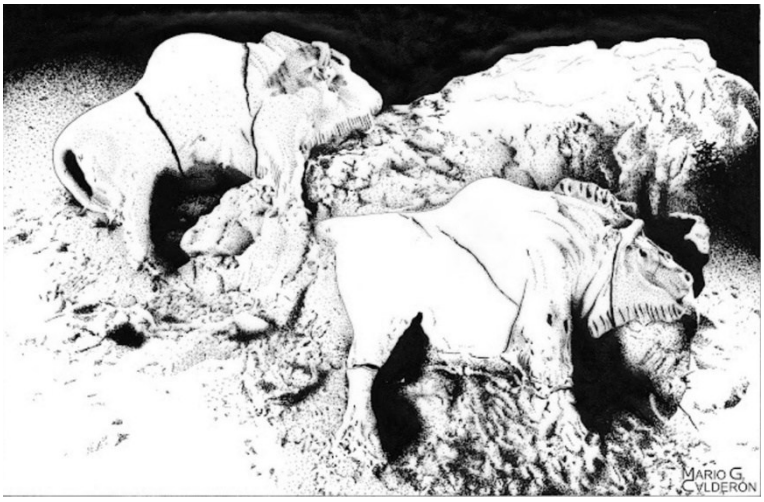
Bir diğer önemli bulgu 1922 yılında Fransız mağara araştırmacısı Norbert Casteret'in (1897-1987) Fransa, Toulouse'da Haute-Garonne Bölgesinde keşfettiği Montespan Mağarasında (Grotte de Montespan), M.Ö. 35-30 bin yıl öncesine endekslenen, kil taşından yapılmış bir ayı heykeliydi. Ayı heykelinin üzerinde ok veya başka delici aletlerle oluşmuş darbe izlerine rastlanmaktaydı. Mağaranın duvarlarında ise başka hayvanların yanı sıra tam ölçekli çizilmiş bir at ve arslan resmi üzerindeki delikler de bu tür darbelerle oluşmuş görülmekteydi. Bu bulgu, avcılığı teşvik etmek için bazı ritüellerin yapıldığı izlenimini vermekteydi[11].

Fransa'nın Ariège Bölgesi'ndeki Tuc d'Audoubert mağarasında Montespan Mağarasından yaklaşık 5 bin yıl sonrasına endekslenen ve kayalara yaslanmış olarak bulunan iki adet tek taraflı, üç boyutlu bizon heykelleri bulundu. Heykellerin üzerinde de yine delici aletlerle yapıldığı düşünülen muhtemel delikler vardı. Mağaranın kil zemininde ise Paleolitik Çağ'da yaşamış değişik yaşlarda yetişkinlerin ve 13-14 yaş arası ergenlerin çıplak ayak izleri bulunmaktadır. Ayak izleri heykelin çevresinde dolanmakta ve bazı yerlerde ayakların tamamı yerine sadece topuk izleri görülmektedir (Okladnikov, 1967: 64; Zamiatnin, 1961: 53). Montespan ve Tuc d'Audoubert gibi Paleolotik Çağ'a ait başka mağaralarda da ritüel törene katılanların totem olarak kabul ettikleri farklı hayvan heykellerinin etrafında ok veya mızrak atarak dans ettikleri düşünülebilir.

[11] http://cavepaintingspinturasrupestres.blogspot.com/2012/05/



Fotoğraf 28: N. Casteret ve Montespan Mağarası'nda bulduğu ayı heykeli



Fotoğraf 29: Tuc d'Audoubert Mağarası'nda bulunan bizon heykelleri



Fotoğraf 30: Tuc d'Audoubert Mağarası'nda bizon heykelleri etrafında ayak izleri

Dünyanın birçok bölgesinde Paleolotik Dönem'de bu tür mağara ve kaya resimlerinde arslan, boğa, yılan, at, timsah, kanguru, ayı veya kartal, şahin gibi yırtıcı kuşlar, mağaranın bulunduğu bölgeye ait hayvanlar, çeşitli doğaüstü yaratıklara ve totemik unsurlara dönüştürülmek suretiyle betimlenmiştir.

Levy-Bruhl, bu kaya resimlerinin kabileyi ilgilendiren hayvan ve bitki türlerinin üremesini ve büyümesini sağlamayı amaçladığını belirtmektedir. O'na göre:

> (...) Bu amaca ulaşmak için, bu ırkların soyundan geldiğini düşündüğü efsanevi varlıklar, yarı insan, yarı hayvan atalarının ve bunlara karşılık gelen insan topluluklarının varlığı ve eylemi gereklidir. Bu mevcudiyet ve bu eylem, mitlerin okunması ve törenlerin icra edilmesi yoluyla gerçekleştirilir. Bundan, ritüellerin ana karakterlerinin, insan,

> hayvan, kuş, yılan ve hatta bitkilerin özelliklerini aynı anda birleştiren, pantomim ve dans figürleriyle kayalarda tasvir edilen mitolojik yaratıklar olduğu varsayılabilir (Lévy-Bruhl, 1937: 418).

Azerbaycan Nahcivan Bölgesi'nde M.Ö. 15 bin yıl öncesine endekslenen Gemikaya'daki antropomorfik kaya resimlerinde, Fransa'daki Cambarel Mağarası'ndaki çizimleri anımsatan efsanevi bir yaratık görüntüsü öne çıkmaktadır. Burada AG-35 numaralı taşta eli kamçılı bir insan ve birkaç efsanevi yaratık resmedilmiştir. Resimde muhtemelen bir ritüel totem töreni sırasında kamçıyla kötü ruhları kovmayı canlandıran bir dans sahnesi betimlenmiştir. Benzer şekilde Apşeron'da da megalitik kaya resimlerinde bu tür "efsanevi yaratıklar" olan hayvan maskeli insan görüntülerine rastlamak mümkündür (Aliyev, 2020: 36).



Fotoğraf 31: Gemikaya arkeolojik alanında AG-35 No'lu taş üzerindeki petroglif

Totemik danslar, ana görevi kişinin kendi güçlü totemine benzemek olan karmaşık çok fonksiyonlu eylemlerdi. Yapılan hareketlerin genellikle modern Avrupalılar gibi farklı kültür insanları için mantıklı açıklaması yoktur. Rasyonel düşünme,

bazen gerçekleştirilen dans eylemlerinin planını, sırasını ve süresini doğrulamak için yetersiz kalır. Bununla birlikte, kabilelerin totem ritüelleri, belirli bir kültürün kozmolojik fikirleriyle, mitolojik sistemiyle değişmez bir şekilde bağlantılıdır. Bu hem totemik dansların yapısını açıklar hem de sezgisel bilgiyi yardıma çağırır (Dyakonova, 2011: 75). Totemik bir dansı deşifre etmenin bir örneği olarak, E.A. Koroleva, Beth Dean'den alıntıladığı timsah dansının bir tanımını verir:

> (...) totemi bir timsah olan kabilenin liderinin dansına tanık olduk. Bu dansı yapan kabilenin lideri Eli, bir tür özel adımlarla hareket etti. Dansın hızı arttıkça yere daha çok yapıştı. Geriye uzanan kolları, yavaş yavaş suya batan bir timsahtan çıkan küçük dalgaları betimliyordu. Aniden, bacaklarından biri büyük bir güçle öne fırladı ve tüm vücudu bir timsah kuyruğunun hareketlerini andıran keskin kıvrımlarda bükülmeye başladı. Sanki avını arayan gerçek bir timsah gibiydi. Yaklaştığında daha da korkutucu hale geldi. (Dean ve Carell, 1955: 79). Bu durumda, bir totemik dans sanatçısı tarafından yaratılan, plastik ve oyunculuk ifadesi açısından istisnai bir görüntüyle karşı karşıya olduğumuz görülüyor (Koroleva, 1977: 41).

Amerikalı dansçı ve koreograf Beth Dean 1940'lı yıllarda Avusturalya ve Yeni Zelanda yerlilerinin danslarını ayrıntılarıyla araştırdı. Buradan elde ettiği deneyimlerle 1944 yılından itibaren eşi, menajeri ve sahne yönetmeni Victor Carell ile bir "etnik dansçı" olarak dünya turnesine çıktı, gösteriler sergiledi. Gösterilerinde ve yayınladığı kitaplarda sahneye de koyduğu "totemik" yerli danslarının ruhunu yansıtmaya çalıştı.



Fotoğraf 32: Avusturalya yerlilerinin "Timsah Dansı"

Spencer ve Gillen, 20. yüzyılın başında Avustralya seyahatlerini kaleme aldıkları eserlerinde yerli kabilelerin yaşadıkları bölgelerde bulunan hayvanlara göre totemlerinin de farklılık gösterdiğini belirtirler. Danslarının da bu totem hayvanların özelliklerine göre biçimlendiğini belirtirler:

> Mara Bölgesi'nde bulunan kabileler Murungun, Mumbali, Purdal ve Kuial olarak adlandırılır ve totemler aşağıdaki gibidir: Murungun'da kartal-şahin, sarı yılan, tepe kangurusu, iri timsah, papağan, galah (kakadu papağanı), parlak taş, tuzlu su bulunur. Mumbali'de kasırga, zehirli yılan, beyaz şahin, karga, keseli sıçan, tuzlu su kefali ve vatoz vardır. Purdal'da mavi başlı yılan, büyük kanguru, turna, wallaby kangurusu, küçük balık şahini, dingo, barramunda (Akciğer balığı), yağmur, kum yılanı, küçük timsah bulunur. Kuial'de emu (deve kuşu), hindi, goanna (varanus kertenkelesi), beyaz kakadu (cockatoo), çekirge, su yılanı, çaylak,

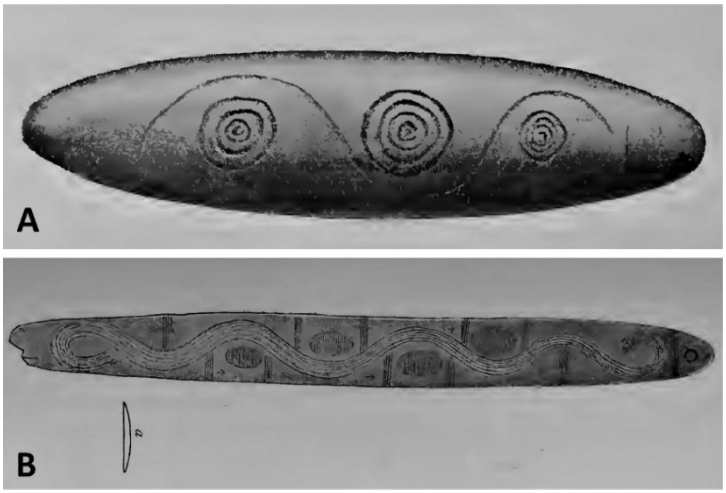
> jabiru leyleği, groper (Orfoz), kaplumbağa vardır. (...) Bu kabilelerde bir kişi kendi totemini yemez ancak Gnanji'de olduğu gibi bazen annesinin totemini yer. (...) İstisnasız her kabilede reenkarnasyon inancı evrenseldir. Urabunna ve müttefik kabilelerde totem, annenin çizgisini takip eder; Arunta Kabilesi'nde ne annenin ne de babanınkini takip etmek zorunlu değildir. Kişi ergenliğe eriştiğinde kendisi seçer. Warramunga, Binbinga ve Mara Kabilelerinde, her zaman ve istisnasız olarak babanınkini takip eder (Spencer & Gillen, 1904: 172 -174).

Spencer ve Gillen'e göre Arunta Kabilesi totem törenlerinde Churinga adını verdikleri birtakım nesneler kullanır. Bu kutsal nesneler genellikle totemik hayvanı, nesneyi veya bitkiyi temsil eder. Churinga'lar taş, ağaç veya kemikten yapılır. Bireylere ait olan bu Churinga'lar yerleşim yerinin yakınında bulunan bir yerde dikilen ve kutsal bir sütun olan nurtunja veya waninga denen totemik unsurların etrafına törenle yerleştirilir kutsal danslar daha sonra başlar (1904: 178) (QR Code 07). Spencer ve Gillen, Totem törenlerinde ilk bakışta kabile dansçılarının sadece belirli hayvanların veya nesnelerin alışkanlıklarını tasvir ediyor gibi göründüğünü ancak gerçekte her şeyin tamamen farklı olduğunu özellikle dansçıların performanslarında daha derin bir anlam bulunduğunu belirtirler. Her katılımcının hem totemik bir hayvan olan hem de efsanevi zamanlarda yaşayan bir atayı temsil ettiğini belirtirler (1904: 228). Arunta Kabilesi'nin kuş totemlerinin canlandırıldığı törende bir dans pantomimi şeklinde gerçekleştirilen performansı şöyle açıklarlar:

QR Code 07

> İlk başta, bir kartal ve bir şahin kılığındaki sanatçıları yuvalarında oturmaktadırlar. Kabilenin diğer üyeleri kalkanlarıyla kanat çırpışlarını taklit ederek kollarını kaldırıp indirdiler. Sonra hızla fırlayarak, dikkatlice birbirlerinin etrafında dönmeye başladılar. Sonra aniden birbirlerini

yakaladılar ve başlarıyla bir et parçası için kavga etmeye başladılar. Gerçek kuşlar gibi dövüştüler. Sonunda saldıran kuş, diğerinin ağzından çimen, saç teli ve tüyden yapılmış bir "et parçası" kopardı (Spencer & Gillen, 1904: 296-297).



Fotoğraf 33: Churinga örnekleri: A. Taş, B. Ağaç



Fotoğraf 34: Arunta Kabilesi'nde Güneş Totemi Dansı

Totem kültünün kabilenin evlenme ritüellerine de önemli bir etkisi vardır. Dünyanın birçok bölgesinde aynı kabileden olsa bile aynı toteme sahip kişilerin birbirleriyle evlenemedikleri görülür. Lubbock, araştırmalarında 19. yüzyılda İngiliz Kolombiyası ve Kuzey Amerika yerlilerinde totem kültünün önemini belirtir:

> Tsimsheean Kızılderilileri benzer şekilde kabilelere ve tüm kabilelerde ortak olan totem klanlarına bölünmüştür. Bunlar balina, yunus balığı, kartal, rakun, kurt ve kurbağadır. Bu klanlarla bağlantılı olarak yerli karakterinin ve hukukunun çok önemli birkaç noktası görülür. Aynı soydan kişiler arasında var olan ilişki, aynı kabilenin üyeleri arasındaki ilişkiden daha yakındır. Burada aynı kabilenin üyelerinin evlenebileceği, ancak aynı totem klanından olanların hiçbir koşulda evlenmelerine izin verilmediği görülmektedir; yani bir balina bir balina ile evlenemez, ancak bir balina bir kurbağa ile evlenebilir (Lubbock, 1871: 98).

Ayrıca bu totem kültüründen gelen dış evlilik geleneğinin günümüzdeki birçok modern toplumda hala görüldüğünü söyler: "Böylece bu olağanüstü dış evlilik geleneğinin Batı ve Doğu Afrika'da, Çerkesya'da, Hindistan'da, Tataristan'da, Sibirya'da, Çin'de ve Avustralya'da ve ayrıca Kuzey ve Güney Amerika'da hüküm sürdüğünü görüyoruz" (Lubbock, 1871: 99).

Kuzey Amerika yerli kabilelerinde en çok görülen totemler kartal, baykuş, ayı, yılan gibi hayvanlardır. Arizona'da "Moqui Kabilesi"ndeki yılan dansını araştıran Bourke, dans ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermektedir:

Geçitten çıkan, yaz rüzgârlarının sürüklediği yağmura benzer bir uğultu sesi ile birlikte mısırla dolu çıngırakların ve su kabaklarının şıngırtısı geldi. Dansçılar bize doğru yaklaşıyorlardı.

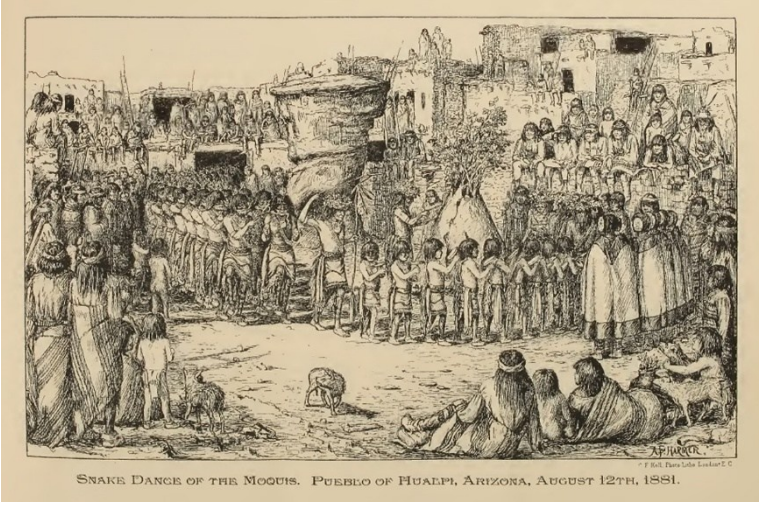
Önce yalın ayaklı yaşlı bir adam geldi, taçları kavak yapraklarından bir çelenkle çevriliydi ve elinde düz bir toprak kâse tutuyordu ve tıpkı bir Katolik rahibin cemaatine dağıtması gibi bu kâseden yere su serpiyordu. İkinci yaşlı adam, düz bir sepet mısır unu taşıyordu. Üçüncüsü, sol eliyle ayı pençelerinden oluşan bir kolye tutarken, sağ eliyle T şeklinde beyaza boyanmış, bir aleti hafifçe şıngırdattı.

Sonraki beş adam aynı tuhaf görünümlü çıngıraklarla donanmıştı, ancak tek sıra halinde birbirlerinin arkasından yürüdüklerinde, aynı rütbeye sahip oldukları ya da tek başına ilerleyen yaşlı adamlarla eşit öneme sahip görevleri yerine getirdikleri düşünülmüyordu.

Beş adımlık bir mesafe onları kendilerinden önceki yetişkin adamlardan ayırdı ve benzer bir mesafede, sol elinde bir yay taşıyan yaşlı bir adam ile aralarına girdi. Grubun başı geçitten çıkarken, bu yaşlı adam sağ eliyle, açıkça duyulan yağan yağmurun tiz gürültüsünü yayan tahta bir sapanı hızla döndürdü. Bu dansın ilk bölümüydü.

İkincisi ve sonuncusu, ikisi çocuk ve tümü erkek olmak üzere kırk sekiz kişiden oluşuyordu; her biri iki elinde de kartal tüyünden asalar taşıyordu. Bu bölümün son adamı, birinci bölümün sapancısının taşıdığının benzeri bir yay taşıyordu. Tüm dansçılar, sağ dizlerine bağlı, bacak veya vücut hareket ettiğinde kasvetli bir şekilde çınlayan, kaplumbağa kabuklarından ve koyun veya keçi ayak toynaklarından yapılmış çıngıraklar giymişlerdi. Başlarının

tepesine küçük kırmızı tüy demetleri takılmış, uzun siyah saçları sırtlarından sarkmış, yüzleri kaşlarından üst dudağa kadar karartılmışken, kaolinle lekenmiş ağız, alt dudak ve çeneleri kontrast oluşturarak korkunç görünüyorlardı. Beyaz deniz kabuğu boncuklarından kendi yaptıkları tasmaları boyunlarından sarkıyordu ve hemen hepsi göğüslerine parlayan büyük deniz kabukları giymişti. Deniz kabuğu boncuklarından kuşaklar, vücutlarını sağ omuzdan sol kalçaya kadar kaplıyordu (...) (1884: 158-159).



Fotoğraf 35: Moqui Kabilesi Yılan Dansı Töreni, 1881



Fotoğraf 36: Amerikan Yerlisi Yılan dansçıları, 1904

Tüm totem törenlerinin öne çıkan ortak özelliklerinden birisi de neredeyse tükenme noktasına kadar yapılan ve bireylerin ruhsal gelişimini ve aktarımını sağlayan inisiyasyon danslarıdır. Bu törenlerde genç erkekler, kabilenin genç kızlarını danslarıyla cezbetmeye, genç kızlar da kocalarını en iyi dansçılar arasından seçmeye çalışırlar. Böylelikle geleceklerini hazırlayacakları bir yaşam deneyimi ile tanışmış olurlar. Bu totem dansları aynı zamanda ait oldukları totemle ilk ataların yaşamlarından oluşturulan efsanelerle de birleştirilir (Hambly, 1926: 23-24). Totem dansları her zaman, ataların ruhundan elde edilen ve kuşaktan kuşağa aktarılan mitlerin dramatik bir sunumundan oluşur. Bu ruhlar kartal, ayı, kurt, denizaslanı, katil balina gibi belirli hayvanlar; dağ, ağaç gibi nesneler ve insanların koruyucusu haline gelen muhteşem canavarlardır (Goldenweiser, 1911: 213).

Buraya kadar farklı kabilelerin totem danslarından verilen örneklerde dansların ana özellikleri ortaya çıkmaktadır. Dans giyimi, hareketler bütünü, diğer dansçılarla olan uyum, törenin genel kompozisyonu ile insanoğlunun mağara duvarlarında çizerek başladığı serüveninin günümüzdeki ilkel kabilelerin uygulamalarına kadar temel olarak toteme benzemeye çalışmak olduğu görülmektedir. Totem dansları bu süreç içerisinde yapısal olarak durağan bir pozisyondan ziyade her zaman dinamik hareketler bütünü olarak icra edilmiştir. Totem danslarının ortak temel özelliklerden bazıları şunlardır:

1. Ağaç, ağaç kabuğu veya totem hayvanı derisinden yapılmış maske, totem hayvanı postu veya totemi imgeleyen giysi parçaları giyerek hayvanın ya da nesnenin karakterine bürünmek,
2. Ayaklara, kollara veya vücudun farklı yerlerine çıngırak, zil gibi ses çıkaran aletler takmak,
3. Elde davul, flüt benzeri basit çalgılar veya ok, yay, mızrak, balta gibi savaş gereçleri bulundurmak,
4. Dansların yapılacağı ortamı orman, mağara gibi totem unsurunun bulunduğu ortama göre hazırlamak,
5. Dansların yapılacağı zamanı totem unsurunun kabile ile olan ilişki zamanında düzenlemek,

Totem törenlerdeki dansların adımları, kullanılan totem hayvanlarının sembolleri, kullanılan nesneler, nesnelerin desenleri ve araç-gereçler yalnızca törenlerle sınırlı kalmamış, kuşaklar boyunca konut ve yaşam ortamlarına, günlük kullanılan eşyalara, eşyaların üzerindeki şekillere, motiflere bir miras olarak aktarılarak pratikte halkın tüm maddi kültürünü etkilemiştir.

5.2.4. Doğum Ritüelleri ve Dans:

Paleolotik Dönem'den bu yana özellikle kadınların doğurganlık kültüyle ilişkilendirilen dans resimleri, heykelleri günümüze kadar varlığını korumuştur. Bu materyallerde kadın figürünün her zaman en soğuk iklim bölgelerinde bile özellikle çıplak betimlendiği, böylelikle doğurganlık kültünün kadın bedeninde canlandırıldığı ve dansların kadın merkezli olmasının sağlandığı görülmektedir.

Doğurganlık dansının en eski betimlenmesi İspanya'nın kuzey doğusundaki El Cogul'daki mağara resimlerinde görülür. Resimde bir erkek figürü etrafında dans eden bir grup kadın, doğum ritüelinde dans etmektedir. Bu tür mağara resimlerinde ve daha sonraki antik kalıntılardaki kadın figürlerinin genellikle tek başına değil, gruplar halinde bulunması ve bunların kural olarak, konut içinde, ocakların yakınında düzenlenmiş özel odalarda bulunması karakteristik özellikleridir. Bu, birçok halk arasında binlerce yıldır yaygın olan ateş kültünün kadın imajıyla ilişkilendirildiğini ve Paleolitik Dönem'de zaten yeterince geliştiğini göstermektedir. Araştırmalarında elde edilen etnografik malzemelere dayanarak, Z. Abramova, "ateş ruhu ve doğurganlık veren tanrının genellikle tek bir görüntüde birleştiği" sonucuna varmıştır (Abramova, 1966, s. 78).

Paleolitik Dönem'de avcı-toplayıcılar arasında kadın imajında ortaya çıkan potansiyel doğurganlık düşüncesi, tarım kültürlerinde daha da geliştirildi. Her iki dönem karşılaştırıldığında kadın bedeninin büyüsü, saç, ateşle bağlantı, hayvanlar, doğanın bitki güçleri gibi ortak kült özellikler görülebilir. Ancak, bu kültler birbirinden önemli ölçüde farklılık gösterir. İlk durumda, kabilenin atası olarak "ana" kültünün ritüeli, öncelikle avlanma nesnesi olarak hayvanlarla, doğadaki bitki güçleri ve dünyanın doğurganlığı ile ilişkilidir. Muhtemelen, Mezopotamya kültürlerinde ortaya çıkan "Ana Tanrıça" kültünün gücü bölgedeki

tarım toplumlarına göre, potansiyel doğurganlığındaydı. Bu nedenle genellikle bir kadın şeklinde kişileştirildi. Bu tür düşüncelerin paradoksal doğası, örneğin hem bakire hem de "tüm tanrıların annesi" olan tanrıça Ma'ya tapan Küçük Asya kabilelerine canlı bir şekilde yansıdı. Küçük Asya'daki Ma'nın genellikle Antik Yunanistan'da Artemis ile özdeşleştirilmesinin nedeni onun bekâretidir. Bu tanımlamaya en uygun heykel, Efes Artemis Tapınağı'nda bulunan Artemis'in birçok meme ile kaplı göğsü olan bir anne olarak tasvir edildiği heykelde görülebilir (Lurye, 1957: 300):



Fotoğraf 37: Efes Artemis Tapınağı'nda bulunan Ana Tanrıça Artemis heykeli

Antik Yunanistan'da şarap ve doğurganlık tanrısı Dionysos'un onuruna düzenlenen şenliklerde bir koro şarkısı ve dansı olan *Dithyramb* icra edilirdi. Dithyramb, aynı zamanda Atina trajedisinin kökeni olarak bilinmektedir. Dithyramb dansında elli kadar dansçı tanrı Dionysos'un yaşamındaki bazı olayları lir ve flüt (*aulos*) eşliğinde taklitlerle, dans ve şarkılarla anlatırlardı. Kendisi de bir Dionysos rahibi olan Yunan düşünür Plutarch ile Aristoteles, Eflatun, Herodot ve Sokrates gibi diğer Yunan yazar ve düşünürler yazılarında bu danstan sık sık söz ederler.



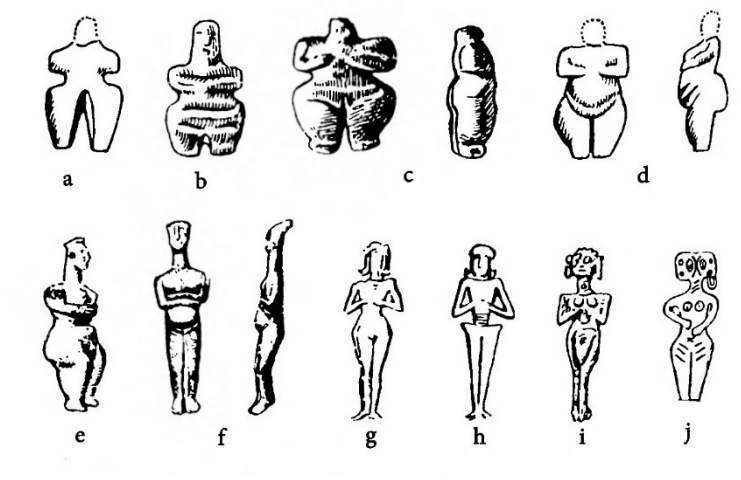
Fotoğraf 38: Koreografisi Alaina Wilson tarafından yapılan "Dryad'ın Dithyramb'ı", Bardavon Opera House, Poughkeepsie, NY, March 2015 (Filmden alınan ekran görüntüleridir / İnceleme amaçlı adil kullanım)

Van Gennep Doğu Hindistan'da, Assam Bölgesi'ndeki Lushae halkı içindeki Ngente Kabilesi'ndeki belirli bir ritüel olaya dikkat çeker:

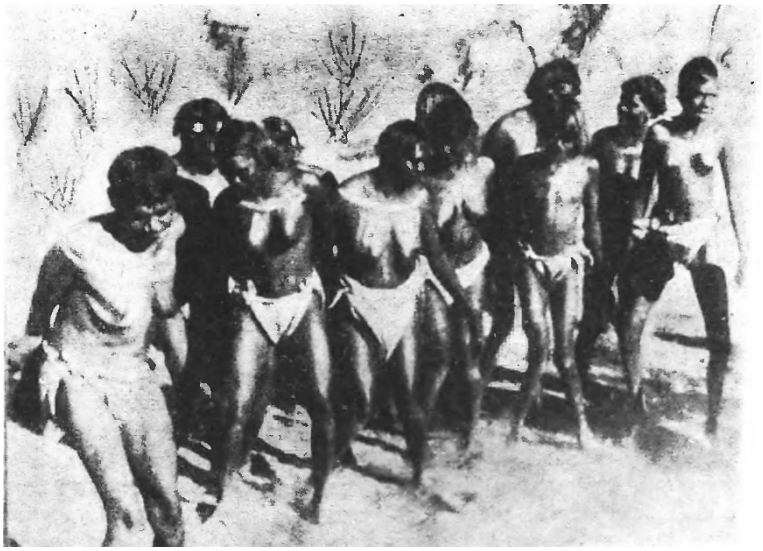
> İlk iki gün boyunca tüm yetişkinler sofralar kururlar, oturur, yer ve içerler. Ancak üçüncü gün erkekler, kadın veya Poi (komşu bir klan) kılığına girip, o yıl doğum yapmış olan tüm annelerin evlerine gider onları kapıya çağırırlar. Ev sahipleri onlara dans etmeleri karşılığında yiyecek-

içecek bir şeyler ve küçük hediyeler verir. Bu şölen, yıllık ölü şölenlerine tam olarak paraleldir ve sadece sınırlı bir aile tarafından değil, tüm toplum tarafından ritüel olarak kutlanan ilginç bir doğurganlık örneği sunar (Van Gennep, 1960: 49)

Avustralya yerli kadınların danslarındaki bireysel hareketlerin en eski heykelsi görüntülerde kaydedilen hareketlerle benzerliğine dikkat çekmek gerekir. Bu hareketlerde, en eski kadın danslarının temel hareketleri arasında, dizlerin sıkıca kapatıldığı ve yaylanarak yapılan bacak hareketlerinden oluşan, dizlerin ya yer değiştirdiği ya da yanlara doğru geniş bir şekilde açıldığı bir çarpık ayak adımı olduğu görülür. Bu tür dizlerin bir araya getirildiği ve ayrıldığı dans adımı Avustralya Aborjinlerinin kadın danslarının özelliğiydi. Danslarda el hareketlerine pek önem verilmezdi. Kollar bazen yanlarda sarkık veya Antik "Ana Tanrıça" figürlerinde olduğu gibi ritüel duruşlar olarak sadece ellerin göğüs üzerinde, göğüs altı veya karın üzerinde bulunduğu pozisyonlar görülmekteydi (Koroleva, 1977: 67).



Fotoğraf 39: Çeşitli uygarlıklarda doğurganlık ve "Ana Tanrıça" heykelcikleri: a, b, c: Girit, d: Anadolu, e: Sparta, f, g, h: Kiklad Adaları, i: Troya, j: Kıbrıs



Fotoğraf 40: Avustralya yerlileri kadın dansçılar

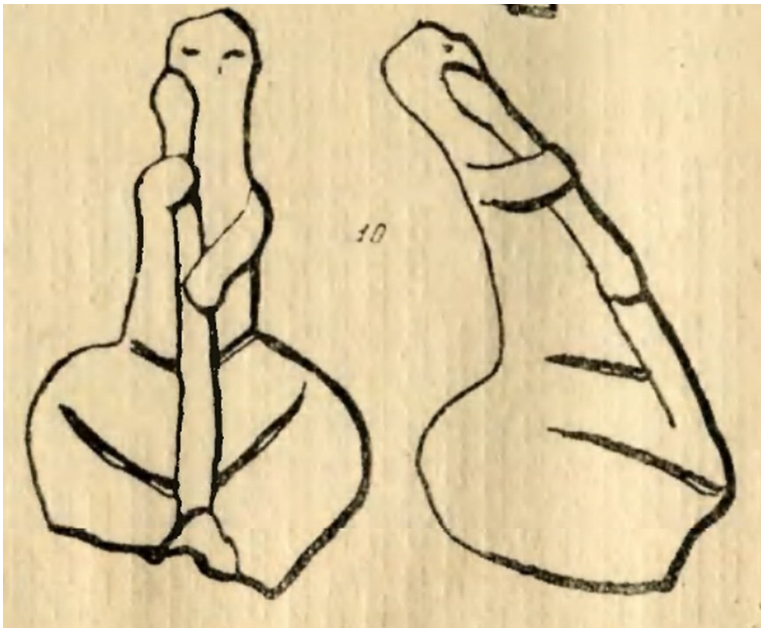
Afrika Yerlileri'nde de benzer dansların bulunduğu görülmektedir. Etnografik bir örnek olarak, Afrika'daki Bantu Kabileleri bir kuraklık onları tehdit ettiğinde ritüel bir törene yaparlar. Törende kadınlar tüm kıyafetlerini çıkarırlar, üzerlerinde sadece dar kemerler, otlardan yapılmış çelenkler takarlar ve J. Fraser'in de belirttiği gibi "utanmaz danslar" yaparlar (Frazer, 1910: 8). Bölgedeki kaya resimleri ve diğer etnografik malzemeler bu dansların doğasını yansıtmaktadır.

İlkel ekonomik yaşam sürdüren bu Afrikalı ve Avustralyalı kabilelerin kültürel kadın danslarının estetik oluşumunun merkezinde, insan yaşamının fenomenlerinin ve onu çevreleyen gerçekliğin doğrudan bir yansıması, senkretik kadın kültünün mitolojik kabuğuna bürünmüştür. Kadın anaerkilliği yansıtan progenitress (ata, büyükanne), evin, ocağın metresi, tüm doğanın hamisidir. Kadın danslarının büyüsü, kadın bedeninin bu verimli güçlerinde görülür. Bu nedenle danslar, kalça ve göğüslerin çeşitli salınım ve dönme hareketlerine, bacakların dizlerden açılıp kapanma hareketlerine dayanır (Koroleva, 1977: 72).

Paleolotik Dönem'den başlayarak bazı hayvanlar doğurganlık sembolü kadın ile birlikte betimlenir. Bunlar arasında en yaygını "yılan" kültüdür. Eski Mısır'dan günümüze oldukça fazla sayıda kadın figürinlerine eşlik eden çeşitli serpantin nesneler vardır. Kuzey Afrika'da erken Trablus yerleşiminde bulunan bir kadın heykelciği, vücuduna sıkıca yapışmış ve elinde tuttuğu fallus şeklinde bir yılan ile tasvir edilmiştir (Makarevich, 1960: 295).

Lumholtz, Meksika'daki Huichol Kızılderilileri ile ilgili çalışmasında yılan kültünden söz eder:

> Bitki, yeryüzü ve toprak tanrıçası olan "Grandmother Growth" (Büyük Büyükanne), büyük yaşının ve otoritesinin sembolü olarak genellikle bir veya birkaç asa ile temsil edilirdi. Bu asalar, köklerinden koparılan bambu kamışlarının kök kısımlarındaki sivri uçlar kullanılarak, yılanların başlarına benzeyecek şekilde oyulur ve tanrıçanın yılanları olarak görülürdü. Uzun yaşam için adak olarak kutsal mağaraya bırakılırlardı. Aynı tür bambu çubuklardan küçük örnekler, gebe kalmak için veya çocuklarının erken yürümeye başlaması, hayat yolunun daha iyi olması gibi dilekleri ifade etmek amacıyla doğum tanrıçasına adak olarak bırakılırdı (Lumholtz, 1904: 298).



Fotoğraf 41: Trablus'da bulunan kadın heykelciği

Bunların arasında Girit'te ve Hindistan'da bulunan ellerinde yılan tutan kadın figürinleri, bugünkü Hakasya'da (Güney Sibirya), Bronz (Tunç) Çağı Okunev kültürüne ait bir hale içinde, elinde kıvranan yılanları tutan, yuvarlak başlı antropomorfik bir yaratık tasviri bulunmaktadır. Böylece, kadın asalı danslarda bir yılan görüntüsüyle ilişkili ritüellerin yeni bir plastik düzenleme aldığı varsayılabilir. Ayrıca bu ritüellerin bir yansıması olarak 19. yüzyılda fotoğraf sanatının gelişmesiyle birlikte sirklerde ve dans sahnelerinde ellerinde gerçek, canlı yılan bulunan kadın dansçı görüntüleri oldukça yaygındı (Koroleva, 1977: 85).

Avustralya Aborjinleri, yılanı yaşamın hükümdarı olarak görüyorlardı. Avustralyalı gazeteci ve yazar D. Lockwood, Aborijin geleneklerini kaleme aldığı kitabında doğurganlık ritüellerinde yılan kültünü şöyle anlatır:

> Bana bu şekilde nutuk çekilirken, şarkıcılar ve dansçılar bize Gökkuşağı Yılanı adına yapılan töreni hatırlatıyorlardı: Yılanı Patron olarak görüyoruz. Onun sembolü gökkuşağıdır. O, genç kızları ergenliğe getiren, ruh çocukları geçebilsinler diye kendi rahimlerine giden yolları açan Yol Yapıcı'dır. Halkım, gebe kalmanın cinsel ilişki yoluyla gerçekleştiğine inanmıyor. Bakire Meryem'e olduğu gibi ruhlar tarafından kusursuz bir şekilde kendi etlerinden yeniden doğabilirler (Lockwood, 1984: 34).

Söz konusu kadın danslarında giyim-kuşam genellikle kadının bedenindeki kalça, göğüs gibi doğurganlık sembolü olan bölümleri ortaya çıkaran dar ya da açıkta bırakan giysiler, özenle yapılmış abartılı saç biçimleri, başlıklar veya uzun ve salınmış saçlar ön plandadır. Eski Mısır Uygarlığı'ndan başlayarak Antik Yunan, Roma, Güney Amerika'daki İnka, Aztek ve Maya ile Hint Uygarlıkları'ndaki antik kadın dans figürleri bu betimlemelerle doludur. Frazer'in de belirttiği gibi, Eski Aztek Uygarlığı'nda, doğurganlığın ve bereketin sembolü "Mısır Tanrıçası" onuruna düzenlenen bir festivalde, uzun saçlarını rüzgârda sallansın diye serbest bırakarak dans etmeye başladılar. Bu hareketle mısır başlarının aynı biçimde muhteşem ve yoğun olarak büyümesini sağlamak istediler (Frazer, 1910: 39).

Günümüzde birçok yerel kültürde doğurganlık dansları varlığını sürdürmektedir. Danslar bazen Filipinler'de Obando Doğurganlık Festivali, Galler ve İskoçya'daki "Lughnasadh" Doğurganlık ve Bereket Festivali, Papua-Yeni Gine'de, Güney Amerika'da, Haiti'de Hindistan ve Uzak Doğu'da olduğu gibi dünyanın birçok bölgesinde festival biçiminde, ya da Rusya'da, Orta Asya'da, İran'da, Orta Doğu'da, Mısır, Libya, Fas, Cezayir, Tunus gibi Kuzey Afrika ülkelerinde olduğu gibi kadınlar arasındaki özel törenlerde yapılır. Bu dansların genel olarak bu kültürlerde doğurganlığı arttırdığı inancı yaygındır. Dans

sembolleri her zaman dairesel, dalgalı ve yumuşak hareketleri içerir. Grupça yapıldığında da yine dairesel patenler ön plandadır. Danslar oturarak yapıldığında kolların ve vücudun salınım hareketleri öne çıkar. Bu tür danslar Polinezya Yerlileri'nde görülebilir.

Osmanlı Devleti saray geleneklerinde yapılan Çengi, Köçek veya günümüzde Anadolu'da yaygın olarak yapılan Çiftetelli ve Oryantal dansın (Belly Dance) temelinde bu doğurganlık ritüeli vardır. Günümüzde orijinal anlamından çok uzaklaşan bu danslarda bazen değnek ya da asa, eşarp ya da mendil, mum ya da şamdan, kastanyet, kaşık, def gibi vurmalı çalgılar ve benzeri bazı aksesuarlar da salınım hareketlerini desteklemek için kullanılabilir. Özellikle el ve kol hareketleri bu salınımı destekler.

5.2.5. Evlenme Ritüelleri ve Dans:

İnsanoğlunun dans etmeye başladığı ilk günden günümüze kadar dans türleri arasında kadın ve erkek ilişkileri, birlikte olma ve aşk teması çok önemli bir yer tutar. Birçok kültürde evliliği çevreleyen ritüeller ve törenlerin öncelikle doğurganlıkla ilişkilendirildiği, insan neslinin, bir klanın veya toplumun devamı için çok önemli olduğu görülür. Tarihin erken dönemlerinde ilkel insanda veya ilk uygarlıklarda danslar, pagan doğurganlık kültlerini yansıttıkları için genellikle erotikti. Bu ritüel törenler aynı zamanda bir tür yaşam ortağı seçiminin ailesel veya toplumsal bir yaptırım olduğu, çoğu durumda eş ve çocuklarının refahı ve geleceği için yaşam boyu bir taahhüt ve sorumluluk olarak kabul edileni yapma zorunluluğunu da ortaya koyar.

Hemen her kültürde evlilik, aile ve sosyal organizasyon arasındaki en önemli bağlantıdır. Evlilik, bir kadın ve bir erkek arasındaki birlik olarak tanımlanır. Bu birlik hem ekonomik hem de cinseldir. Toplumun diğer üyeleri tarafından bilinir, onlar tarafından kabul edilir ve kalıcı olarak kabul edilir. Evlilikle bağlantılı olanlara *afin* (evlilik yoluyla sağlanan akrabalık) denir. Evli

çiftler, mevcut iki aileyi birbirine bağlayan afinal bağları sağlar. Bu bağlar, akrabalık bağlarını sağlayan çocukların doğumuyla pekiştirilir. Akraba ve akrabalık bağları aile kurumunun temelini oluşturur.

Antik Mısır, Yunan ve Roma Uygarlıkları'nda evlenme ve aile yaşamı çok önemsenirdi. Mısır Uygarlığı'nda evlilik kurumu özellikle soylu sınıfın sosyal yaşamında birincil kurum olarak görülmesine rağmen resmi bir evlilik töreni yapılmıyordu. Firavun Mısır'ında aile uygulamalarını yöneten, kamuya açık veya özel herhangi bir yasal metin de bulunmamaktadır. Mısırlılar basitçe "ev kurmak" anlamına gelen "*grg pr*" terimini kullanarak bir erkek ve bir kadının birlikte bir "ev" kurmasıyla evlenirlerdi. Evlilikler dini olmaktan daha çok toplumsal sözleşmeler içermekteydi. Aile kavramı çok önemliydi ve hayati önem taşımaktaydı. Dolayısıyla evlilik törenlerinde bir eğlence ya da dans etkinliğinin yapıldığına dair herhangi bir kanıt yoktur. Antik Mısır dünyasına ait duvar, ostraka, vazo ve diğer çanak çömlekler üzerlerinde çizilen evlilik sahnelerinde de dans içeren resimlere rastlanmamaktadır (Allen, 2009: 29).

Antik Yunan'da, düğün törenleri sırasında, düğün töreninin farklı anlarında icra edilen şiirler, şarkılar ve danslar önemli rol oynardı. Bunların arasında en yaygın olanı genellikle bir bakire korosu tarafından icra edilen ve müzik ve dansla birlikte söylenen şarkılardı. Düğünlerde mitolojideki evli çiftlere atıfta bulunan epik tarzda monodik şiirler ve çifte hitaben yazılan ve profesyonel bir retorisyen veya konuklardan biri tarafından okunan söylevler düğünün önemli anları olarak kaydedilmektedir. Bu kayıtlar arasında Yunanlı düşünür ve yazar Sappho'nun düğün şarkılarından oluşan bir seçkisi de bulunmaktadır (MacLahlan, 2012: 35).

Dans, özellikle eğitimsel özellikleri nedeniyle Antik Yunanistan'da büyük saygı görürdü ve bir kişilik geliştirmek için dans etmenin gerekli olduğuna inanılırdı. Çeşitli nedenlerle dansı

yaşamlarının bir parçası haline getiren Yunan toplumu düğün törenlerine de çok önem vermekteydi. Birçok antik yazar Yunanistan'daki düğün törenleri ile ilgili bilgiler vermektedir. Örneğin M.Ö. 3. yüzyılda İskenderiye'de yaşamış olan şair Teocritus, Truva kahramanları Helen ile Menelaos'un arasındaki efsanevi düğün hikâyesini anlatır. M.S. 4. yüzyılda tanınan bir retorik olan Himerius'un, Atina'da evlenen arkadaşı Severus için yazdığı bir düğün söylevinin müzik ve danslar eşliğinde icra edildiği belirtilmektedir. Homeros, Odyssey adlı eserinin dördüncü bölümünde Menelaus'un oğlu ve kızının çifte düğününden söz eder. Düğünde Telemakhos'un bir müzisyenin dans hareketleriyle lir çaldığı bir kutlamayı izlediğini ve bu müziğin ritmine göre şölen konuklarının ortasında iki akrobatın dönerek dans ettiğini yazar. Homeros İlyada adlı eserinde de Helen ve Menelaos'un düğününü ayrıntılarıyla anlatmıştır. Odyssey on sekizinci bölümde anlatılan üç danstan birisi düğün dansıdır. Bu düğünlere meşalelerin ışığı, şarkılar, flüt ve lir sesleri eşliğinde birkaç gelin alayı ve dönerek dans eden akrobatlar olarak Aşil'in Kalkanı'nda genişçe yer verilmiştir (Tognazzi, 2008: 1; Benešová, 2012: 13).

Antik Yunanistan'da evlenme ritüelleri, Yunan edebiyatı ve sanatında çokça işlenmiş konulardan olması nedeniyle en iyi bilinen ritüel törenlerdendir. Düğünlerle ilgili bilgilerin birçoğu döneme ait drama yazılarından, duvar rölyefleri ve vazo, kap kacak üzerindeki resimlerden alınmış olsa da ilk edebi kaynak Homeros'da yer alır. Homeros, Yunan düğün ritüellerinin anlatımını düzenli bir toplumun çeşitli yönlerini temsil etmek için toplumun doğasını ve sınırlarını tanımlamaya olan ilgisi nedeniyle kullanır (Oakley ve Sinos, 1993: 4)

Evlenme çağına gelen genç kız ve erkekler birbirlerini tanımak için fırsatların yaratıldığı ve flört edebilecekleri *syndoi* adı verilen içkili, müzikli, danslı ve sportif amaçlı çeşitli toplantılarda bir araya gelirlerdi. Toplantılar, birbirlerini tanımak

isteyen gençler ve ebeveynleri için de çok önemliydi. Bu toplantılarda gençler birbirlerinin vücutlarını görebilmeleri için oldukça açık giyinirlerdi. Daha ileri gitmemeleri için gençleri müzik ve danslara eşlik eden koroların yöneticileri denetlerdi (Benešová, 2012: 11). Plato, "Yasalar" adlı eserinde bu tür kanun koruyucuların ceza yöntemlerine ilişkin birçok madde sıralar. Buna göre sözgelimi daha önce iffetsiz davranmış, cezası ve hükmü bulunan kadınlar ve erkekler bu toplantılardan menedilmektedir (1961: 499).

Düğünler toplum açısından ciddiye alınan ve uzun hazırlık gerektiren törenlerle yapılırdı. Kutlamalar üç gün sürer ve Atina'da genellikle geceleri yapılır, üç bölümden oluşan bir dizi törenden oluşurdu. Düğün öncesi *engue* adı verilen nişan töreni yapılırdı. Zeus ve Hera'nın ilahi birliğinin kutlandığı *Gamelion* ayı geldiğinde (Ocak ayı) ilk tören olan *proaulia* düzenlenirdi. Proaulia gelinin son günlerini annesi, kadın akrabaları ve arkadaşlarıyla düğün hazırlıklarını yaptığı ve bir tutam saçın kesilmesi ve tanrılara adanması ritüelinin gerçekleştirildiği zamandır. Genellikle gelinin babasının evinde düzenlenen ziyafette gelin, Artemis, Athena, Afrodit gibi tanrılara *proteleia* adı verilen çeşitli adaklar sunardı. İkinci gün gerçek düğün töreni *gamos* düzenlenirdi. Gelin, babasının evinden, kocasının evine meşalelerle aydınlatılmış, müzikli, danslı, akrobatlar ve koro eşlikli bir fener alayı biçiminde götürülürdü. Düğün sonrası üçüncü gün yeni evli çiftlerin akrabaları tarafından mücevher, giysi, parfüm, kaplar ve çeşitli mobilyalardan oluşan hediyeler sunulması töreni olan *epaulia.*ile son bulurdu (Blundell, 1995: 122; Dillon, 2004: 102).

Antik Yunanistan'da özellikle mitolojik kahramanların düğün törenleri ile ilgili görseller pişmiş topraktan yapılmış olan vazo, şarap testileri, duvar rölyefleri, kap kacak gibi materyallerin üzerine sıklıkla işlenmiştir. Bunlar arasında British Museum'daki Yunanlı antik vazo sanatçısı Sophilos'un eseri olan

siyah figürlü şarap kâsesi (*dino*) üzerinde, Peleus ve Thetis'in düğününde tanrıların savaş arabaları ile yaptıkları düğün alayı tasvir edilmektedir. Arabalar arasında Nymphs ve Nysae adlı kader, güzellik ve ilham perileri dans ederek yürümektedir.



Fotoğraf 42: Sanatçı Sophilos'un siyah figürlü Dino'sunda düğün alayı

Bir diğer pişmiş toprak eser Amasis Ressamı'na aittir. Hamamlarda, gymnasionlarda ve cenaze törenlerinde kullanılan, içine banyo yağı ya da parfüm konan kap türlerinden biri olan ve lekythos adı verilen bu eserde bir düğün alayı canlandırılmıştır. Resimde bir evin girişi olduğu anlaşılan kapı, resmin hem hareket noktası hem de alayın amacı olarak kullanılmıştır. Kapıda bir kadın elinde meşaleyle duruyor ve hoş geldin hareketiyle elini kaldırıyor. Bu muhtemelen, geldiklerinde çifti karşılamaya hazır olan damadın annesi. Yaklaşan alayı, öndeki arabayı çeken katırların yanında bulunan ve törenin gece olduğu imajını veren meşaleli başka bir kadın, muhtemelen gelinin annesi yönetiyor. Arabada elinde bir çelenk tutan gelin ve

damat oturuyor. Kulpun altında bulunan üst frizde ise üç genç kız, karşılarında *aulos* (çifte flüt) çalan bir genç, yanlarında üç genç kız, lir çalan başka bir gence doğru dönmüş. Diğer tarafta ilk gençle yüz yüze olan bir diğer üç genç kız bulunuyor. Bütün kızlar şarkı söyleyerek, el ele tutuşarak dans ediyor. Bu resimde tam bir düğün dansı canlandırılmış, dolayısıyla iki friz arasında bir bağlantı sağlanmıştır (Oakley & Sinos, 1993: 29).



Fotoğraf 43: Amasis Ressamı tarafından boyanmış olan bir "lekythos"da düğün alayı



Fotoğraf 44: Amasis Ressamı tarafından boyanmış olan "lekythos"açılımında düğün alayı ve üst friz

Antik Roma'da evlilik *conubium* adı verilen tek eşli bir kurumdu. Çocuk sahibi olabilmek için de yasal evlilik gerekliydi. Roma yasalarına göre bir Roma vatandaşının ancak bir eşi olabilirdi. Bu yasal evlilik *matrimonium iustum* olarak adlandırılırdı

ve evliliklerinin *iustum* olarak kabul edilebilmesi için, evlenecek olan erkek ve kadının, yasal olarak evlenme şartlarını yerine getirmesi gerekiyordu. Bu şartlar Roma vatandaşı olması, yeterli yaşta veya fiziksel olgunlukta olması ve çiftlerin yakın bir kan bağının olmaması idi. Soylular için evlenme akdi *confarreatio* (*panis farreus*) adını alırdı ve birkaç şahit önünde imzalanırdı (Hersch, 2010: 20).

Evlenecek olan erkek tarafı ne kadar zengin ve önemliyse, genç yaşta evlenme olasılıkları da o kadar yüksekti, çünkü evlilikleri bir orta sınıf (*pleben*) vatandaştan daha büyük ekonomik ve politik önem taşıyordu. Müstakbel koca, sosyal ve ticari bir sözleşme olarak kabul edilen resmi bir nişan töreninde evleneceği kıza demirden yapılan bir yüzüğü (*annulus pronubis*) garanti olarak verirken, babası veya vasisi evlenme teklifinde bulunurdu. Yüzük kalbe giden bir damar olduğuna inandıkları için sol elin üçüncü parmağına (*vena amoris*) takılırdı. Gelinin ailesi, giysi, köle, mobilya, mücevher veya arazi şeklinde bir çeyiz hazırlar bu çeyiz, damadın malı olurdu. Roma düğünleri çeşitli ritüellerden ve dini bir törenden oluşuyordu. Tören tanrıların kutsanmasını amaçlayan bir hayvan kurban etmeyi içermekteydi. Zengin ailelerde, düğün arifesinde bir gelin, kendi öreceği, yere kadar uzanan beyaz bir tunik olan ve gelinlik olarak görev yapan *tunica recta* giyerdi. Düğün günü gelinin beline koyun postundan yapılmış olan ve Herkül düğümü ile bağlanmış olan *cingulum* (kemer) takılırdı. Kemer gelinin bekâretini simgeliyordu ve damat düğün gecesi bu düğümü çözmek zorundaydı. Damat Herkül düğümünü çözebilirse 70 çocuğu olan Herkül'ün erkekliğine sahip olduğunu gösterirdi.

Düğün için gelinin evinden alınarak damat evine götürülürken baba ocağında yakılan alıç ağacı meşalelerle bir geçit töreni düzenlenirdi. Geçit töreni sırasında profesyonel dansçılar ve müzisyenler düğün alayını şenlendirirlerdi. Geçit töreninin ardından davetlilere ve kalabalığa şekerleme, susamlı kek ve çeşitli

hediyeler dağıtılırdı. Gelin daha sonra yeni evinin eşiğinden geçirilirdi. Damat, geline gelecekteki hayatlarını sembolize etmek için su ve ateş sunar ve onu yeni ailesine kabul ederdi. Gelin, baba ocağından getirilen alıç meşalesini kullanarak yeni evindeki ocağı yakar ve aile sunağına bir madeni para koyardı. Ertesi gün evlilikleri özel bir törenle tamamlanırdı[12].



Fotoğraf 45: Antik Roma'da evlilik töreni

Antik Güney Amerika uygarlıkları da ilginç evlenme geleneklerine sahne olmuştur. İspanyol öncesi Azteklerde özellikle kraliyet ailesi ve soylu sınıflarda çok eşlilik bulunuyordu. Kraliyet ailesi ve soylularda evlilikler genellikle kabilenin gücünü arttırmak veya savaşı önlemek gibi politik nedenlerle yapılmaktaydı.

Evlenecek olan genç erkeğin ailesi bir "çöpçatan" aracılığı ile gelin adayı bulurdu. İki aile anlaştıktan sonra düğün günü belirlenir, gelin ve damat tarafı birbirlerine çeşitli hediyeler gönderirdi. Düğün günü için kâhinlere danışılırdı. Genellikle Aztek takvimine göre olumlu günler olan maymun, timsah, kartal aylarına rastlayan günler seçilirdi. Hediyelerin götürülmesi sırasında yapılan eğlencelerde yapılan danslar genellikle iç mekân

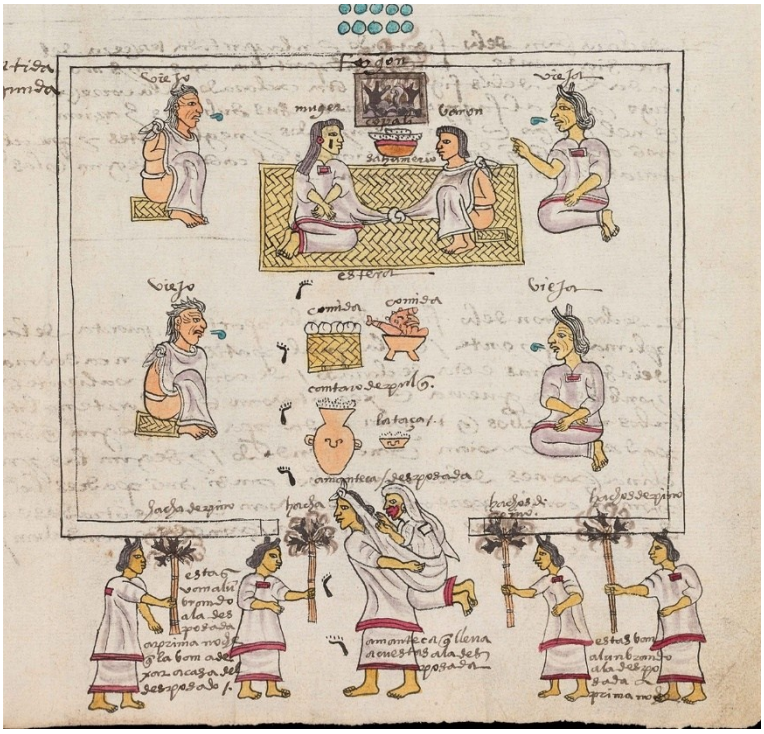
[12] https://www.italymagazine.com/featured-story/romans-marriage-and-weddings

danslarıydı. Gelinin damat evine getirilmesi "çöpçatan"ın görevidi. Çöpçatan büyükçe bir bez yardımıyla gelini damadın evine sırtında taşımak zorundaydı. Geceleri gerçekleşen törende, meşaleli, danslı ve müzikli bir alayla damat evine kadar geline eşlik eder[13]. Gelin eve getirildikten sonra ertesi gün öğleye doğru tüm konuklar toplanır, hediyeler ocağın önüne konur ve yaşlılar ve kadınlar, *maguey* bitkisinin fermente suyu olan *pulque* içerlerdi. Genç çift birlikte evlilik minderine oturduktan sonra gencin annesi geline yeni bir *huipilli* (bluz) giydirir, kızın düğün hediyesi önündeki hasırın üzerine konurdu. Eşdeğer bir hediye, damada gelinin annesi tarafından verilirdi. Gelinin yeni huipillisini ve damadın pelerini çöpçatan tarafından birbirlerine bağlanırdı. Bu sırada dış mekânda bulunan konuklar profesyonel müzisyen ve dansçıların gösterilerini izler, bazen de onlara katılırlardı.

İspanyol tarihçi Fray (papaz) Diego Durán (1537-1588) ve Cizvit Juan de Tovar (1546-1626), Codex adlı el yazması notlarında, Aztek kültürüne ait birçok dansı tanımlamaya çalışmışlardır. Müzisyenlerin çalgılarından söz eden Duran ve Tovar, çeşitli boyutlardaki tahtadan yapılmış davullar, çıngırak, kaplumbağa kabuğu, hayvan kemikleri ve marakaslardan oluşan vurmalı çalgılarla, boynuz ve metalden yapılmış borular eşliğinde şarkılar söyleyerek dans ettiklerini belirtirler. Ayrıca bu törenlerdeki özel giysilerinin üzerine metal çanlar ve deniz kabuklarından oluşan ses çıkaran parçalar takarlardı. Evlenme törenlerinde Aztekler, Duran'ın, *danza alegre* (mutlu, neşeli danslar) olarak adlandırdığı dansları icra ederlerdi (Martinez-Hunter, 2018: 22-25, Duran, 1971: 288-290, Tovar, 1582). Orta Amerika'ya İspanyol yerleşiminden önce bölgeye seyahat eden birçok gezgin, elyazması Codex'lerinde Aztekler'deki soyluların ve kraliyet ailelerinin düğünleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler vermektedirler. Bunlar

[13] https://tarlton.law.utexas.edu/aztec-and-maya-law/aztec-family-law

arasında Codex Telleriano-Remensis, Codex Xolotl, Mapa Quinatzin, Mapa Tlotzin ve Tira de Tepechpan gibi gezginler sayılabilir (Diel, 2007: 259).



Fotoğraf 46: Azteklerde evlilik seremonisi

Aztek kralları ve soyluları çok eşlilik uyguladılar, yani birden fazla kadınla evlenmelerine izin verildi. Bu eşler, doğumdaki statülerine ve akdedilen evlilik türüne bağlı olarak farklı rütbelere sahipti. En yüksek rütbe, doğumda yüksek statüye sahip olan ve bir dilekçe sürecinden sonra halka açık bir törenle evlenen kadınlara verildi. Tlazopilli olarak bilinen yüksek statülü kadınlar, sık sık yanlarında başka soylu kadınlardan veya hizmetkârlardan oluşan bir maiyet getirirdi. Bu kadınlar sırayla bazen eş veya cariye olurlardı (Carrasco, 1984: 44).

Güney Amerika'nın eski uygarlıklarından olan Maya ve İnka uygarlıklarında tarih, sosyal yaşam ile ilgili bilgiler İspanyol işgalinden önce ve İspanyol işgali sırasında bölgeye seyahat etmiş olan din adamları ve gezginlerin tuttukları el yazmaları Codex'lerden elde edilmektedir. Bütün yazmalarda Aztek, Maya ve İnka uygarlıklarında özellikle kraliyet aileleri ve soylular için evliliklerin önemi ve yapılan görkemli müzikli, danslı törenler sıkça vurgulanmaktadır.

İspanyol işgalinden önce Maya Uygarlığı'nda dans daha çok kamusaldı. Evlenme törenleri için özel bir dans yoktu. Danslarda bireylerin veya grupların, diğer dünyayla iletişim kurmalarına izin veren değiştirilmiş bir zihin durumuna, inisiyeye girdiği trans hali söz konusuydu. Diğer dünyaya seyahat edebilecek kadar güçlü olanlar, bu dünyadaki gibi toprakların, nehirlerin ve ağaçların bulunduğuna dair hikâyeler anlatırlardı. Bazı kraliyet mensupları kendilerini diğer dünyaya açılan uçurumun üzerinde dans ederken tasvir ediyorlardı. Maya Uygarlığı'nda insanlar ve doğaüstü varlıklar arasındaki ayrım hiçbir zaman keskin bir şekilde yapılmıyordu. Dans sayesinde insanlar tanrı, tanrılar da bir an için de olsa insan vücuduna bürünürdü. Dans sayesinde bu eylemlerin sadece dindarlık eylemlerinden daha fazlası olduğu, diğer dünyayla doğrudan bağlantılı olduğu kabul ediliyordu.

Maya Uygarlığı'ndan kalan Antik bulgulardaki figürler ve Codex'lerde sözü edilen dansların birçoğu soylularla ilgiliydi. Bu, Mayalarda dansın sosyal statü ile bağlantısını açıklamaktadır. Danslara soyluların katılımı İspanyol öncesi klasik dönemde son derece belirgindi. Çeşitli anıtsal kalıntılardaki duvar resimleri, kabartmalar ve seramiklerdeki kadınların ve erkeklerin birlikte dans ettiğini gösteren birçok görüntü, evlilik veya nişan törenlerinin yapılışını göstermektedir. Dansçı ve müzisyen görüntülerinin büyük çoğunluğu, hükümdarları ve saray mensuplarını tasvir etmektedir. İspanyol işgali döneminde sömürgeci

din adamları ve yöneticiler halkın dans etmesini yasaklamaya çalışmasına rağmen Mayaların soylu aileleri hiyerarşik statü ilişkilerinin bir ifadesi olarak büyük eğlenceler düzenlemeyi ve dans etmeyi sürdürdüler (Looper, 2009: 55, 200).

İspanyol sömürge döneminde Maya soyluları Hristiyanlığı kabul ederek vaftiz edildiler ve İspanyolca isimler aldılar. Papaz Francisco Burgoa tuttuğu sömürge kayıtlarında iki Maya kabile reisinin çocuklarının görkemli düğününden söz eder. 1574 yılında Yucu Ndaa'nın (Tepozcolula) Kabilesi'nin reisi Don Felipe de Austria'nın en büyük oğlu, Genç Don Francisco de Mendoza ile Nuu Ndecu (Achiutla) ve Ndisi Nuu (Tlaxiaco) kabilelerinin kızı olan Dona Isabel de Rojas'ın evlilik töreni erken kolonyal tarihindeki en önemli toplum olaylarından biriydi. Birçok bölgeden 2000'den fazla soyluyu bir zenginlik, zarafet ve güç gösterisi için büyük bir ziyafet ve dans galasında bir araya getirdi. Böylece Antik Maya'nın Mixteca Alta Bölgesi'nin en etkili iki hanedanı birbirine bağlanmış oldu (Jansen, 2011: 53).



Fotoğraf 47: Meksika'nın Chiapas eyaletinde bulunan Antik Maya arkeolojik alanı "Bonampak"da duvar resminde müzisyenler.

Antik İnka Uygarlığı'nın bulunduğu, And sıradağları bölgesindeki günümüz ülkeleri olan Ekvador, Bolivya, Peru, Şili ve Arjantin gibi ülkelerdeki yerel kabilelerde İnka Uygarlığı'nın izlerinin varlığı hala sürdürülmektedir. Bölgedeki birçok etnik kültürün dans ve müzik yapıları birbirlerine çok benzemektedir. Ayrıntılarda farklılaşan bu danslar içerisinde evlenme törenleri için ayrıca bir dans bulunduğuna dair Codex'lerde herhangi bir kayıt yoktur. İnka halklarının İspanyol işgali öncesi dansı ve müziği ile ilgili bilgiler ise arkeolojik kaynaklardan, çoğunlukla çanak çömlek üzerinde bulunan piktografik figürlerden elde edilmektedir. Bu materyallerde örneğin müzisyenler enstrüman çalarken, el ele tutuşan ve dans pozları gösteren, görkemli kostümler giymiş insanların sahneleri betimlenmiştir. Bu dans sahnelerinden anlaşılacağı gibi dans edenler erkeklerdi ve kadınların kendilerine karışmalarına izin vermiyorlardı. İnka halkları atlama ve sıçramalar olmadan el ele tutuşarak dans ediyorlardı. Kaynaklarda dansçıların her biri yanındakine değil, birbirlerinin önünden bir sonrakine elini uzatarak, önce bir elini sonra diğerini tutarak bir zincir halinde en sonuncu kişiye kadar uzun kuyruklar oluşturarak dans ettikleri kaydedilmektedir (Vega, 1869: 420).

Kabile kültürlerinde kadın ve erkeğin toplumsal işlevi ve toplumsal cinsiyet statüsü toplum içinde farklı olması nedeniyle kız çocuklarının kabile içindeki erginliğe ulaşması ile erkek çocuklarınki birbirlerinden farklıdır. Avcılık-toplayıcılık dönemlerinde ve daha sonraları tarım ve hayvancılığa dayalı toplumlarda kız çocukları ve kadınlarla ilgili cinsellik, evlilik ve annelik gibi eşik dönemleri belirgin birtakım gizemleri barındırır. Bu gizemler, gelecekteki yetişkin kadının toplumsal cinsiyet rolüne işaret etmesi açısından önemlidir. Bu rol kız çocuklarının da kabilenin mitolojik, dini ve ahlaki geleneklerine inisiye olmasını gerektirir. Daha da önemlisi, kız çocukları törenlerinde yeni inisiyelerin kendilerini topluluğa şarkı söyleyip dans ederek

sunuşları çoğu zaman erkek çocuklar için olmayan bir boyut kazandırır. Bu nedenle kabilesel kabul törenleri, ergenleri toplumdaki belirli sosyal rollerini oynayabilecek ve sorumluluklarını üstlenebilecek yetişkinler haline getirmeyi amaçlar. Neredeyse hiç iş bölümü olmayan bir kabile yapısına sahip topluluklarda erkeklerin toplumsal işlevi, genellikle kabilenin avcılık, hayvancılık, tarım veya savaş gibi faaliyetler yoluyla "dış" hayatta kalmasıyla ilişkilendirilirken, kadının rolü "içsel" hayatta kalmaya karşılık gelir ve esas olarak topluluğun evlilik, yetişkin cinselliği ve annelik yoluyla yeniden üretilmesiyle ilgilidir. Kabilesel inisiyasyon böylece, özellikle toplumsal cinsiyet ilişkileri alanında, topluluğun eksiksiz bir yeniden üretim sistemini yaratır (Calame, 1997: 14).

Evlilik çağına gelen genç kızlar için inisiyasyon törenleri ile ilgili Curt Sachs bazı örnekler vermektedir. Örneğin Kaliforniya'nın Miwok, Luiseno ve Juaneno gibi yerli kabilelerinde, olgunluk törenleri sırasında yeni olgunlaşan genç kız üç veya dört gün boyunca kulübesinin tabanındaki bir çukurda olabildiğince sessiz bir şekilde yatarken, dansçılar onun etrafında hiç durmadan dönerler. Böylece genç kız kabileye bol miktarda torun getirecek olan çağa geçmiş olur. Pawnee Kızılderililerinde ilk aybaşı gelen genç kız on gece boyunca hiç dinlenmeden dans etmelidir. Son günlerine geldiğinde o kadar zayıflar ki iki erkek onu dansının sonuna kadar tutmak zorunda kalır. Bu süre içerisinde dans etmekten vazgeçerse cesurlar çemberine alınmaya uygun olmadığı anlamına gelir. Portekiz Doğu Afrika'sındaki Atxuabo'da kadınlar dansın asla kesintiye uğramaması ve inisiyasyonun devam edebilmesi için birbirlerini rahatlatırlar.

Sachs'a göre primitif evlenme ritüellerindeki danslar genellikle dairesel olarak yapılırdı. Bu dairesel dans formu gelin ve damadın özellikle tehlikede olduğu ve onları korumak için önlem alınması gerektiği fikrinden kaynaklanmaktadır. O'na göre evlilik danslarında üç ayrı motif dikkate alınmalıdır. Birincisi,

yaşamın bir aşamasından diğerine geçiş düşüncesi, ikincisi gücün aktarımı ve üçüncüsü arınma düşüncesidir.

Evlenme danslarında bir başka olgu ateştir. Bazı geleneksel törenlerde evlenen çiftler ve katılımcılar ateşin etrafında dans eder veya üzerinden atlarlar. Bu gelenek eski pagan kültürlerde, Şamanizm'de ve daha sonraki tek tanrılı dinlerde de yer almıştır. Evlilik törenleri için "üç gün" kavramı bütün kültürlerde yer alır. Bunun doğurganlık için çekicilik oluşturma, davet etme gibi tılsımlı bir anlamı vardır. Genel olarak bu törenlerde dans formu dairesel olarak dönmektir ve bazen etrafında dans edilen şey değişebilir. Örneğin, Fransa Ille-et-Vilaine'de, evlenmek isteyen kızlar, üç dallı oluşan uzun bir çalının etrafında üç kez dönerek dans eder. Fransız Alpleri'ndeki Auvergne'de yeni evli çift, kutsal taşların etrafında üç kez dönerek dans eder (1937: 70-73).

18. yüzyıldan itibaren birçok araştırmacı Amerika, Asya, Afrika ve Avustralya yerli halklarının etnografik bilgilerini kaydetmeye çalışmıştır. Kayıtlar arasında ilginç evlenme ritüellerinden ve danslarından söz edilmektedir.

Doğu, Orta ve Batı Afrika ülkelerini on iki ay boyunca gezen İngiliz ressam, gezgin ve antropolog Arnold Henry S. Landor (1865-1824) Güney Sudan'da Denka (Dinka) Kabilesi'nin düğün törenleri ve festivallerinde icra ettikleri danslarda ellerinde zürafa, fil veya su aygırı derisinden, bazen de timsah derisinden yapılmış kalkanlarıyla erkeklerin merkezde, kadınların ise onların çevrelerinde bir daire oluşturduklarını, önce ellerini yukarı, sonra iki ellerini göğüslerinde tutarak, erkekler ve kadınlar birbirine bakacak şekilde birbiri ardına olabildiğince yüksek zıplayarak *rababa* diye adlandırdıkları telli bir çalgı eşliğinde dans ettiklerini belirtir (1907: 286).

Güney Afrika'da *Ukukanya nganya* dansı, düğün ve evlilik hazırlıklarında birçok ritüelin parçası olan bir danstır. Damadın anneleri gelini ziyaret ettikten üç hafta sonra damat ve arkadaşları gelinin evine bir sığır getirirler. Evin önünde damat,

arkadaşları, gelin, anneleri ve arkadaşları ayrı bir gruplar halinde aynı anda *Ukukanya nganya* dansını yaparlar. Bu sırada bir anne gelini omuzlarında taşır. Erkekler uzun giysiler giyerler ve ellerinde mızrak taşırlar. Daha sonra gelinin düğününe ve evliliğine hazırlanırken *Ukwingesia* adı verilen bir arınma ritüeli gerçekleştirilir. Bu ritüel sırasında damadın anneleri ve gelinin kız arkadaşları yine bu dansı yaparlar. Aynı zamanda bir ergenlik ritüeli olan tüm bu ritüelin amacı, kızın beden ve ruh sağlığını korumak ve doğurganlığını sağlamaktır. Ayin sırasında birkaç kez bitkilerden elde edilen içecekler verilir. Bu ritüel sırasında gelin yıkanamaz, kozmetik kullanamaz, çamur ve küle bulanır ve bir delinin hareketlerini taklit ederek inisiyasyona girer. Bu sırada damadın anneleri geline bir eş ve anne olarak uygun davranışlar konusunda talimat verir. Gelin önce biri, sonra sırayla diğer "anneleri" tarafından taşınır. Diğer anneler ve genç kadınlar, gelini ortalarına kaldırarak ileri geri, yaklaşıp uzaklaşarak dans ederler. Bu sırada gelin başını ve yüzünü korumak için bir hasır tutar. Yaklaşık beş dakika sonra gelinin annelerinin resmi olarak kayınvalideleri selamladığı ve hediyeler aldığı kısa bir ara verilir. Sonra damadın anneleri tekrar dans ederler (Welsh-Asante, 2004: 107; Wilson, 1954: 234).

Tarım kabileleri arasındaki kadın kültünde özellikle "yılan" simgesi en yaygın olanıydı. Yılan Afrika halklarından Japonlara kadar dünya folklorunda su hırsızı olarak kabul edilir. Avustralya Aborjinleri, yılanı yaşamın hükümdarı olarak görüyorlardı. "Yılanın sembolü gökkuşağıdır. Yılan, genç kızları kadınlara dönüştürerek "yolu döşer", rahimlerine bir yol açar, böylece ruhun çocukları oraya nüfuz edebilir ve etlerinden yeniden doğabilir" (Lockwood, 1984: 31).

Güney Afrika'nın Ba-Venda Kabilesi'nde evlilik çağına giren kızlar özel törenlerde ve düğünlerde ateşin etrafında her kadının içinde yaşadığına inanılan ve fetüsün oluşumunu sağlayan "küçük yılanı" çağırmak için "piton" dansını inisiye durumuna

gelinceye kadar durmaksızın sergileyerek kendilerine eş seçmeye çalışırlar (Charles, 1946: 256; Koroçantsev, 1987: 5). Kuzey Amerika'da Hopi ve Huichol Kızılderilileri arasında "yılan dansı" hem evlilik törenlerinin son günü hem de sihirli bir şekilde yağmur yağdırmayı amaçlayan törenlerde icra edilirdi (Glenn, 2008: 100).

İç savaşın ardından Kuzey Amerika Arizona'da Pueblo Bölgesi yerlileri arasında araştırmalar yapan Federal Ajan Thomas Donaldson, Moqui Kabilesi evlenme törenlerini anlatır. Bölgedeki Moqui (Moki) Kabilesi'nde genç kızlar farklı klanlardan olmak koşuluyla istedikleri genç erkeği seçerlerdi. Ardından genç kızın babası şanslı gencin babasına kibrit teklif eder, bu teklif asla reddedilmezdi. Ön hazırlıklar yapılır, delikanlı kendi payına 2 çift mokasen, 2 güzel battaniye, 2 şilte ve ziyafette kullanılan 2 kuşağı sağlarken, kızlık kendi payı için evlilik törenine bol miktarda yiyecek sağlardı. Moqui yerlilerinde çok eşlilik yoktu. Ancak herhangi bir zamanda taraflardan biri, memnun değilse boşanabilir ve başka biriyle evlenebilirdi. Evlenme törenleri şölen ve danslarla kutlanırdı. En çok yapılan danslar, eğlenceli Kachina dansı, Antilop dansı ve Yılan (Snake) danslarıydı (1893: 27).

Pueblo'daki Zuni Kabilesi'nde genç kızların ergenliğe ulaştıktan sonra bir eş olması bekleniyordu. Akraba evliliği yoktu. Evlilik farklı klanlar arasında gerçekleştirilmekteydi. Uzak klanlardan olan bir erkek ve genç kız evlenmeye karar verdikten sonra kız annesine danışarak bu birliktelik için ailesinin onayını alır. Çiftler birkaç hafta boyunca deneme evliliği yapmaya çalışırlar. Erkek, geceleyin kadının evine gelir, onunla kalır ve şafaktan önce ayrılırdı. Bu süre zarfında ya erkek ya da kadın evlenmemeyi seçebilirdi. Kadın evlenmeye karar verirse mesele hemen biter, ama erkek fikrini değiştirirse, aralarındaki bağ bozulmadan kadına bir hediye vermek zorunda kalırdı. Çoğu durumda çift ilişkilerine devam eder ve resmi olarak evlenirdi.

Zuni evlilik töreni oldukça basitti ve çeşitli hediye alışverişleriyle birlikte kutlanırdı. Çiftin kadın akrabaları birbirlerine yiyecek, giyecek ve mücevher hediye ederlerdi. Bu törensel hediye alışverişinin bir parçası olarak, kadın kayınvalidesine sunmak için büyük miktarda mısır öğütürdü. Kayınvalide mısır ununu kabul eder ve geline bayramlık bir takım elbise verirdi. Bütün bu süreçte fırsat buldukça danslı, müzikli ziyafetler düzenlenirdi. Zuni yerlilerinde evlenme törenlerine özgü özel bir dans bulunmazdı. Bu törenler dini mekânlar olan "Kiva"ların dışında köy meydanlarında, açık alanlarda yapılırdı. Burada daha çok eğlenceli Kachina Dansları icra edilir, grup veya solo yapılan danslarda dansçıların aralarına palyaçolar girer katılımcıları eğlendirirlerdi (Bonvillain, 2005: 19; Hartz at al, 2009: 98; Waters, 1977:).



Fotoğraf 48: Pueblo Yerlileri'nde kadınların Kachina Dansı ve palyaçolar, 1899

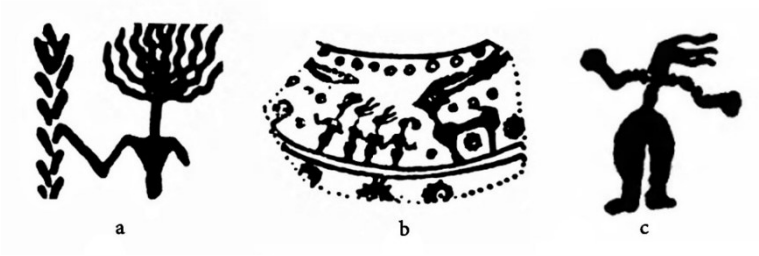
Antik Çin kaynaklarında evlilik törenleri ile ilgili birçok kaynak bulunmaktadır. Dört bin yıl öncesine dayanan arkeolojik buluntularda elde edilen seramik dansçı figürleri, kaplumbağa

kabuklarına, kehanet kemiklerine (kürek kemikleri) yazılmış yazılar ve parşömenlere çizilmiş dansların resimli anlatımı, eski Çin dansları ile ilgili birçok bilgi vermektedir. Bu kaynaklarda Çin hanedanlarına ait özellikle soyluların evlilikleri ve yapılan törenlerin içerikleri kaydedilmiştir.

Qin ve Han Hanedanları döneminde (M.Ö. 221-M.S. 220) dans ve müziğe çok önem verilmeye başlanmıştı. Bu dönemde saraydaki gösteriler için halk müziği ve danslarını toplamaktan sorumlu olan *Yue Fu* (Müzik Bürosu) kurulmuştu. Saraydaki tüm eğlencelerde, düğünlerde ve festivallerdeki müzik ve dans gösterileri bu büro tarafından organize edilmekteydi. Büronun seçtiği genç erkek ve kadınlardan oluşan gösteri toplulukları düğün alaylarının da vazgeçilmezi olmuştu. Günümüze kadar geliştirilerek süregelen bu gelenekler müzik ve dansın yanı sıra akrobasi, savaş ve dövüş sanatı, sihirbazlık numaraları, drama, palyaçolar, komik gösteriler gibi çeşitli etkinlikler, "Çin Varyete Sanatları"nın ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Han Hanedanlığı döneminde Yi Li'nin Konfüçyüs felsefesinden ilham alarak yazdığı "*Töreler ve Ritüeller*" kitabında kurban törenleri, yas törenleri, aristokrasinin bir üyesiyle tanışıldığında uygulanacak davranışlar, evlilik törenleri ve evlilik kurumunun yürütülmesi gibi sosyal yaşamın uygun davranış ve düzeninin sağlanması kuralları düzenlenmişti. Öyle ki bu davranışlar arasında ellerin ve kolların durumu, ayakların yerleştirilmesine kadar birçok ayrıntı çok net bir şekilde belirtilmiştir. Bütün ritüeller ve evlilik törenleri Çin Şamanları tarafından "*Töreler ve Ritüeller*" kitabında yazıldığı biçimde yönetilir, törenlerde görev alacak dansçılar, müzisyenler ve dansların koreografileri bu Şaman rahipler gözetiminde Yue Fu bürosu tarafından hazırlanırdı (Zehou, 2010: 12; Mackerras, 1983: 14, 18).

Primitif ve Pagan kültürlerde evlenme ritüelleri örneklerini çoğaltmak mümkün. Yukarıda da belirtildiği gibi bu ritüellerdeki danslar genellikle kadın danslarıydı. Bazı danslarda kadın

dansçıların ellerinde sopa, asa, baston, çıngırak gibi araçlar bulunurdu. Bu araçlar kadınlar için dans sırasında yalnızca salınım hareketlerini kolaylaştıran teknik bir araç olarak değil, aynı zamanda kutsal, büyüsel sembolik bir anlam da taşırdı. Bu nedenle, ellerin, kolların ve vücudun onlarla ilişkili hareketleri danslarda büyük rol oynamıştır. Tarım kabileleri arasında, dans sırasında ellerde bulunan araçlarla yapılan titremelerin ve rotasyonların büyüsel gücü sadece kalçaların, vücudun, ellerin hareketleriyle değil, aynı zamanda saçlarla da ilişkilendirilmeye başlandı. Dansta özenle yapılmış saç modelleri ve başlıklara sahip kadınların en eski görüntülerinin yanı sıra, dalgalı saçlı kadınların görüntüleri de çeşitli materyallerde ortaya çıkmaktadır. Antik Mısır, Yunan, Roma Uygarlıkları ile Hindistan, Mezopotamya ve Kuzey Afrika'daki eski uygarlıklara ait seramik kaplarda, pişmiş toprak ve bronz heykellerde, duvar rölyeflerindeki resimlerde, saçları özenle yapılmış ya da saçları uzun ve açık biçimde dans eden kadın figürleri görülmektedir (Koroleva, 1977: 82).



Fotoğraf 49: Hindistan ve Mezopotamya'da Eneolitik seramiklerinde dansçı kadın figürleri: a - Navdatoli; b - Harappa; c - Samarra

Hindistan'da Vedic Dönem'de (M.Ö. 1500-M.S. 600) toplumun yaşam merkezi olan tapınaklar aynı zamanda dansın da merkeziydi. Hindu dans ve drama sanatı günlük eğlence için değildi. Bahar kutlamaları, dini bayramlar, evlilik, taç giyme, zafer veya özel konuk ziyaretleri gibi özel günlerde eğitimli profesyonel sanatçılar tarafından icra edilirdi. Bu törenlerde özellikle

kadın dansçıların uzun saçları özenle hazırlanırdı. Hindu dininde "Dansın Efendisi" olan tanrıça Shiva Nataraja görkemli bir saç biçimiyle dikkat çekmektedir (Khokar, 2004: vii).

Sanskritçe Vivāha adı verilen Hindu evliliği, Hindu geleneksel dinine ait, sosyal yaşamı düzenleyen Dharmashastra metinlerinde belirtilen tüm geçiş törenleri (samskara) arasında en önemlisidir. Hindu metinleri sekiz evlilik biçimi tanımlar. Bunlar Brahma evliliği, Daiva evliliği, Arsha evlilik, Prajapatya evliliği, Gandharva evliliği, Asura evliliği, Rakshasa evliliği ve Paishacha evliliğidir. Geleneksel olarak metinlerde belirtilen dini uygunluk sırasına göre sunulurlar (prashasta) ve sosyal statü kabulünde çok büyük farklılıklar gösterirler. Evlilik, Hindular tarafından bir sosyal sözleşme biçiminden ziyade önemli bir ritüel törendir. Çünkü tüm erkeklerin ve kadınların ebeveyn olmak için yaratıldığına ve Vedalar tarafından emredildiği gibi birlikte dharma uyguladığına inanırlar. Vedic ritüellerini açıklayan Brahmanalar, erkeğin ancak bir kadınla evlenip çocuk sahibi olduktan sonra "tam" olduğunu belirtir (Rao, 2006: 103-106).

Hindu evlilik törenlerinde çeşitli ritüeller uygulanır. Bunlar; *Kanyadana*: Gelinin babası tarafından verilmesi. *Panigrahana:* Damadın birlikteliklerinin bir işareti olarak gelinin elini tuttuğu ateş ritüeli. *Saptapadi:* Önemli bir ritüeldir. "Yedi adım" anlamına gelir ve her adım damattan geline ve gelinden damada bir çift yemine karşılık gelir. Yeminler Sanskritçe telaffuz edilir. *Vakdaanam*: Bu ritüel, müstakbel damadın (Brahmachari) bulunduğu Kanya Varanam'ın bir parçasıdır. Evlenmek istediği kızın babasına kendi adına iki yaşlı akrabasını gönderir. Yaşlılar Brahmachari'nin mesajını iletir ve kızının elini ister. *Vara Prekshanam*: Bu ritüelde damat ve gelin ilk kez resmi olarak birbirlerini görürler. Damat, gelinin sahip olabileceği doshalar (kusurlar) için endişeli olduğunu belirterek, tanrılar Varuna, Brihaspati, Indra ve Surya'ya kusurları gidermeleri ve onu

nesiller boyu mutlulukla kutsanmış uyumlu ve uzun evlilik hayatına uygun hale getirmeleri için dua eder (Rao, 2006: 110-113; Ahuja, 1993: 117-120).

Hindu evlenme törenlerindeki dans ve şarkı geleneğinde önemli bir ritüel olan *Sankeertan*, doğum, evlilik, ölüm ve Shradha gibi dini önemi olan tüm durumlarda yapılır (Khokar, 1968: 9).



Fotoğraf 50: Dansın Efendisi Shiva Nataraja

Pagan kültürlerde giderek eski inançların terk edilmesi, yeni ve tek tanrılı inanç biçimlerinin oluşmasıyla birlikte var olan dans biçimleri korunsa bile danslar anlamlarını yitirdiler. O dönemde danslar pagan inançların temelinde doğurganlık kültlerini yansıttıkları için açıkçası erotikti. İnançların değişmesi ile

bu süreçte evlenme ritüellerinde kadının doğurgan bir unsur olarak ele alınması yerine kadına karşı asalet ve saygı duyguları ifade edilen danslar ortaya çıktı.

Bu değişime en güzel örneklerden birisi de Kafkasya'da Oset'lerde "Tsoppay" veya "Simd", Karaçay-Malkarlılarda "Abezek", Adigelerde "Wuig" adıyla oynanan ve bu halkların pagan dönemlerinde Ateş ve Savaş tanrısı "Şıble/Şıbıla" onuruna yapılan dairesel danslardır (QR Code 08). Bu danslar artık günümüzde düğünlerin açılış dansı olarak oynanmaktadır. Karaçay-Malkarlılardan bir başka örnek "Gollu" dansıdır. Bu dans Pagan dönemlerde bolluk ve bereket tanrısı Gollu adına yapılan ritüellerde oynanırken, 20. yüzyılın başlarından itibaren İslamiyet'in etkisiyle biçim değiştirerek düğün eğlenceleri sırasında oynanmaya başlamıştır.

QR Code 08

Karaçay-Malkarlılar, düğün ritüellerinde karmaşık bir hareket, jest ve işaret diline sahipti. Örneğin evin hanımı, gelinin annesi ocağın yanına üç kütük koyarsa, kız istemeye gelen aracılar sorunun bugün çözülmeyeceğini ve en az üç kez daha gelmek zorunda kalacaklarını anlarlardı. Gelinin teyzesi ocakta duran sehpaya dokunursa, akrabalarının kendisine danışmasını istediği anlamına gelmektedir. Ocağın yanına yerleştirilmiş temiz bir dökme demir maşa vb. konmuşsa aracılara "bekleyin, henüz cevap vermeye hazır değiliz" anlamına gelir. Ocağın yanına dikey olarak konmuş ocak maşaları, ebeveynlerin geline kendisine sormak istediklerini belirtirdi. Kız isteme gelen aracılar kendilerine sunulan ikramlara özellikle dikkat etmek zorundaydılar. Masada ekşi krema kaplı yumurtalar varsa, gelinin ebeveynleri damat hakkında daha fazla bilgi edinmek istiyor anlamına gelir. Konuklara kaynamış süt ikram edilirse, gelin henüz evlenme çağına gelmemiş demektir. Sofrada ayran varsa gelin adayı kız, ablası verilinceye kadar evlenemez. Yoğurt varsa o zaman evli olmayan bir kız kardeş değil, evli olmayan bir erkek kardeşi vardır ve geleneğe göre, ağabeyden önce evlenmek

imkânsızdır. Sofraya tereyağında pişirilmiş ayran konursa bu kızın verilemeyeceğini gösterirdi ve konuklar tadına bakarak evlerine dönebilirlerdi. Bu ve benzeri ritüeller neredeyse birkaç yılı bulan süreye yayılmaktadır.

Son yıllarda Kuzey Kafkasya'nın birçok halkında bu ve benzeri ritüellerin düğünlerin her aşamasında çok ayrıntılı biçimde uygulanması nedeniyle daha kısa yolu tercih eden gençler "kız kaçırma" geleneğine başvurarak süreyi mümkün olduğunca kısaltmaktadır.

5.2.6. Cenaze Ritüelleri ve Dans:

Yaşamın sona ermesi, ölüm düşüncesi insanoğlunu en çok ilgilendiren uğraşlardan biri olmuştur. İnsanlar ölüme karşı genel olarak üç ana tutum benimsemişlerdir: yaşamın sonlu olduğunu bilmenin verdiği korku, ölümün kaçınılmazlığının farkındalığı olarak anlaşılan kabullenme durumu ve son olarak ölümsüzlüğe, yani insanın ölümün ötesine geçmesine duyulan özlem.

Tarihsel süreç içerisinde ölüm sadece biyolojik bir olgu olmaktan çıkmış, temsiller, sembolizm ve kültür alanının da konusu olmuştur. Bazı toplumların ulusal kimliğinin kendisi ölü kültü üzerinden düzenlenen ritüeller ve onun çoklu boyutları olmadan anlaşılamaz. Bu boyutlardan bazıları müzik, drama/tiyatro, yemek, popüler dindarlık ve dans gelenekleridir. Bu gelenekler ölüler kültünü çevreleyen geleneklerde bir araya gelmiş, sunaklar ya da mezarlıklar gibi bütün kültürler tarafından bilinen unsurlarda yansımasını bulmuştur. Genel olarak ölüme saygı duyulsa da her topluluk bunu mezarlık ziyaretleri, tören alayları, şarkılar ve bazı durumlarda dans ederek farklı bir şekilde gösterir.

İlkel dönemlerden bu yana cenaze ritüel törenleri çeşitli halklar arasında büyük farklılıklar göstermektedir. Bu törenler ölenin cinsiyetine, yaşına ve sosyal konumuna göre değişiklikler

gösterir. Bununla birlikte, olağanüstü ayrıntı çeşitliliği içerisinde bazı ortak baskın özellikler ayırt edilebilir. Bu törenler tek bir insanda birbiriyle iç içe geçebilen ve bu karışıklıkların törenlere yansıdığı öbür dünyayla ilgili birkaç çelişkili veya farklı kavram bulunduğunda daha da karmaşık hale gelir. Dahası, insanın ölümden sonraki kaderi aynı olmayan birçok unsurdan oluştuğu düşünülür: beden, yaşam gücü, nefes-ruh, gölge-ruh, cüce-ruh, hayvan-ruh, kan-ruh, baş-ruh, vb. Bu ruhlardan bazıları sonsuza kadar veya bir süre hayatta kalır, diğerleri ölür. Ölüm hayatta kalanlar için bir geçiş dönemidir ve bu döneme ayrılık törenleriyle girerler. Toplumla yeniden bütünleşme ve yasın kaldırılması törenleriyle bu dönemden çıkarlar. Yas sırasında, yas tutanlar ve ölen kişi, yaşayanlar dünyası ile ölüler dünyası arasında yer alan özel bir grup oluşturur ve yaşayan bireylerin bu gruptan ne kadar çabuk ayrıldığı, ölen kişiyle olan yakın ilişkilerine bağlıdır (Van Gennep, 1960: 146-150).

M.Ö. 3500 yıllarından başlayan Mısır Uygarlığı'na ait mezar kalıntılarında cenaze alayı sırasında veya mezarın girişinde dansçıların ve şarkıcıların performans sergilediklerini içeren bir dizi duvar resmi bulunmaktadır. Eski Krallık Dönemi'nden itibaren yapılmış birçok mezardaki çizimlerde bu sanatçılar, tapınaklara, önemli mezarlara veya mezarlıklara bağlı profesyonel müzisyenler ve dansçılardan oluşan gruplar gibi görünmektedir. Eski ve Orta Krallıklar sırasında Mısır firavunlarını eğlendirmek amacıyla kurulan ve *"Khener (Hnr)"* adı verilen bu profesyonel sanatçılar cenaze törenlerinin yanı sıra önemli festivallerde sahne alırlardı. En eski çizimlerde, Hnr'nin tüm üyelerinin kadın olduğu görülüyor. Mezar sahnelerinde bu kadınların, grup içinde yüksek düzeyde bir organizasyon ve profesyonellik sergileyen "Hnr'nin gözetmeni" veya "Hnr'nin müfettişi" gibi unvanları vardı. Bir Beşinci Hanedan soylusu olan Neferesres, "Kralın Hnr'sinin gözetmeni" ve "Kralın danslarının gözetmeni" unvanlarına sahipti. Hnr'nin kadın

egemenliği, Eski Krallığın sonlarına doğru sona erdi. Bu dönemde erkek sanatçıların tasvir edilmeye başlandığı ve erkek yetkililerin adlandırıldığı görülür. Erkek dansçıların en önemli dansları "Mu" dansı adıyla bilinmektedir. Mu dansı iki erkek tarafından oynanırdı. Ağır bir tempo ile yavaş ve görkemliydi. Muhtemelen adımlara büyük bir dikkat gösterilirdi (Spencer, 2003: 115; Murray, 1955: 402).

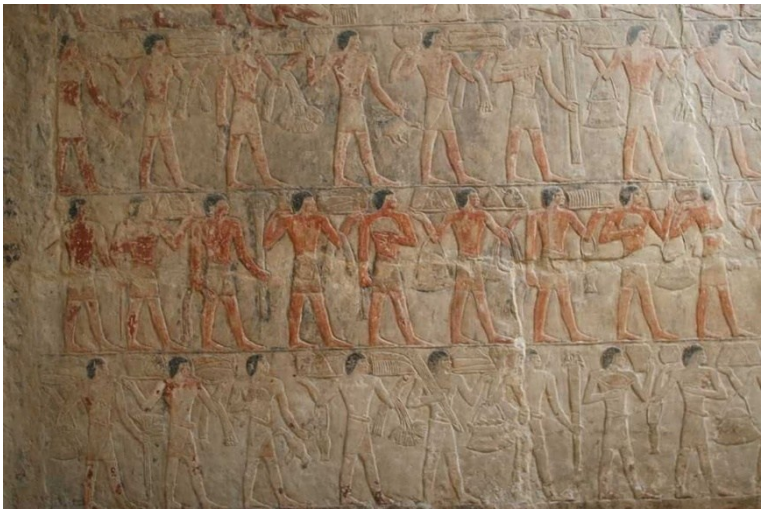
Eski Mısırda dans ile ilgili resimler, kabartmalar ve heykellerde çoğunlukla sınırlı duvar alanına temsili sayıda adımın sığdırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Buradaki cenaze törenlerini anlamanın en iyi yolu, günlerce süren bir ritüel olan Antik Mısır cenaze töreninin bölümlerine uyup uymadıklarını görmektir. Cenaze dansları, bu törenlerin beş ana bölümünü tasvir ediyordu. Bunlar: 1. Merhumun güneş tanrısı Re ile doğudan batıya gökyüzünde yaptığı yolculuk, 2. Merhumun *matjerut*'un (rahibenin) koruması altında batıya gelişi, 3. Merhumun yeniden diriltilmesi ve yeni doğan bebeğin Arınma Evi'nde yıkanması, 4. Panter postuna bürünmüş bir rahip tarafından yönetilen ve merhumun Mumyalama Evi'ndeki önceki yaşamını yargılayan "ağzını açma" denen bir ritüel aracılığıyla yenidoğanın canlandırılması, 5. Mumyanın mezara bırakılması "Kabul töreni".

"Hnr" dansçıları cenazenin her bölümünde tasvir edildiler. Ancak her mezarın duvarlarında dansın her bölümü tasvir edilmiyordu. Örneğin Eski Krallık dönemindeki mezarlarda cenaze dansının bir bölümünü veya cenaze alayı tasviriyle ya da cenaze yemeğinin bir parçası olarak gösteren 76 mezar vardır.

Antik Mısırdaki boyluların cenaze törenleri de kral için olanlar da kendi modellerine sahipti. Ancak törenlerindeki bu ritüellerin pek çok bölümü Tanrı "Osiris" miti tarafından belirlenmekteydi. Geniş toplumsal işlevi olan danslar ilk başta, Eski Krallıkta cenaze törenleri ölülerin kralı, Osiris ile özdeşleştirildi. Bu nedenle toplumsal işlevleri olan cenazelerde görülen

danslar, Osiris'in efsanevi cenaze töreniyle aynı biçimde uygulanırdı (Brunner-Traut, 1958: 29).

Mezarlarda cenaze dansının en eksiksiz tasviri, Kral Teti'nin (M.Ö. 2350-2338) kızı ve başbakanı Mereruka'nın eşi Prenses Watet-khet-hor'un mezarında bulunmaktadır. Altı ayrı odadan oluşan bu büyük mezarda, prenses cenaze dansını betimleyen bir duvar yaptırmıştır. Bu büyük alan, diğer mezarlardaki dans sahnelerine ayrılan olağan alanlardan çok daha büyüktür. Prensesin mezarındaki 31 figür, cenaze dansının bilinen en eksiksiz örneğini oluşturmaktadır. Yine diğer mezar kabartmaları, bu mezarda bulunan dansın belirli bölümleri üzerinde yoğunlaşmış ve bunları genişletmiştir. Bu nedenle araştırmacılar, ancak başka mezarlardan elde edilen bilgileri birleştirmek suretiyle dansı tam olarak anlayabilmektedirler (Van Lepp, 1987: 44; Fisher, 2000: 26).



Fotoğraf 51: Prenses Watet-khet-hor'un mezarının batı duvarında cenaze töreni tasviri

Antik Yunanistan'da cenaze törenleri uzun süren bir ritüel dizisine sahne olmaktaydı. Bu törenlerin büyük bir çoğunluğu danslardan oluşmaktaydı. Homeros, Euripides, Aeschylus,

Aristophanes, Plato ve Aristoteles gibi antik Yunan yazarları ilk dönem Yunan cenaze törenlerinde Girit kökenli "*prylis*" adlı bir danstan söz ederler. Zırhlar giymiş kalkan, mızrak ve kılıç gibi silahlar kuşanmış erkek dansçıların cesedin yanında yakılmış büyük bir ateşin etrafında, kötü ruhları korkutmak ve dansçıların hareketleriyle cesede yeniden hayat vermek amacıyla dans ettiklerini belirtirler. Bu dans daha sonraları bir savaş dansı olan "Phyrric" dansının temeli olmuştur.

Avrupa'da 14. ve 16. yüzyıllar boyunca veba, diğer hastalıklar ve kıtlık sürekli olduğu için ölüm günlük bir olaydı, bu yüzden ölüm korkusu da sürekliydi. Ölümün temsilleri ve bu süre boyunca ölüm imgesinin ana tema olduğu ürkütücü bir sanat biçiminde ortaya çıkmaya başladı. *"Danse Macabre/Dance of Death/ Totentanz"* adı verilen bu sanat en çok edebiyat, drama, gravür, müzik, resim ve heykel gibi sanat alanlarında kendisini gösterdi. Orta Çağ'da, ölümden sonra bireyin ruhu için savaşan melekler ve şeytanlar arasında savaş olduğu düşüncesi hâkimdi. Ölüm günlük bir olay olduğu için cennete ulaşmak ve cehennemden kaçınmak amacıyla hazırlıklı olmak önemliydi. Huizinga, "Başka hiçbir çağ, ölüm düşüncesini tüm nüfus üzerinde, memento mori'nin (ölümü hatırlatan) çağrısının tüm yaşam boyunca yankılandığı on beşinci yüzyıl kadar güçlü ve sürekli olarak etkilememiştir" der (1996:156).

O dönemin en önemli performans gösterisi *ars bene moriendi* ya da "iyi ölüm sanatı" idi; bu gösteride şeytanın ölüm döşeğindeki bireylere onları cehenneme götürmek için kurduğu tuzaklar çeşitli resimlerle ve performanslarla gösteriliyordu. Ancak bu tuzaklara düşülmemesi için bireye öğüt veren melek karakterleri de yer alıyordu. Bu gösterilerde gravür, resim, şiir ve tiyatro sanatının ötesinde bir önem kazanan "Danse Macabre/Totentanz" (Ölüm Dansı) sanatı ön plandaydı. "Danse Macabre"de bir kafatası, yaşayan bir insanı kendisiyle dans etmeye davet eder. Amaç, öbür dünyada olanları çağırmanın yanı

sıra ölümün ölümlüler arasında bir "eşitleyici" olma özelliğini göstermekti, çünkü kimse ondan kaçamaz ya da ayrıcalıklı olamazdı. Dans aynı zamanda ölümün öngörülemez olduğunu, dolayısıyla herkesin *ars bene moriendi* ile hazırlıklı olması gerektiğini hatırlatıyordu. "Danse Macabre", köy gösterilerinde ve saraylarda toplumun çeşitli katmanlarından cesetler gibi giyinen insanlarla canlandırıldı. Dansla ilgili görseller 15. yüzyıl boyunca giderek daha yaygın hale geldi. O kadar popüler hale geldi ki, yalnızca 16. yüzyıldan bu yana günümüze ulaşan 82 farklı saat kitabında görüntüleri yer almaktadır. Ayrıca "Danse Macabre" bir freski, Simon Marmion'un 1459 tarihli St. Bertin Altarpiece eserinin arka planında bir manastırın duvarlarında bile görülmektedir (DesOrmeaux, 2007: 63).

Afrika'daki birçok ülkede yerel kabileler arasında da "Ölüm Dansı" ile ilgili geleneklerin yer aldığı bilinmektedir. Modern yaşama yansımış olan bazı örneklerin de yer aldığı görülmektedir. Bunlar arasında Gana'da Antik cenaze törenlerine öykünerek ilk kez 2003 yılında bir tabut taşıma hizmeti olarak Benjamin Aidoo tarafından kurulan *"Nana Otafrija Pallbearing and Waiting Service"* adlı bir şirket *"Dancing Pallbearers* (Dans Eden Tabut Taşıyıcıları)" grubunu oluşturdu. Daha sonra Afrika'da Nijerya gibi başka ülkelerde de benzer guruplar kuruldu. *Dancing Pallbearers* grubu yerel olarak "*Dada awu"* ("Babam öldü" anlamına gelir) olarak anılırlar (QR Code 09)[14].

[14] https://es.wikipedia.org/wiki/Dancing_Pallbearers



Fotoğraf 52: Nijerya Abiriba Abia Bölgesi'nde cenaze taşıma grubu

5.2.3. Kurban Ritüelleri ve Dans:

QR Code 09

Kurban sözcüğü genel anlamda "dinin bir buyruğunu veya bir adağı yerine getirmek için kesilen hayvan" olarak tanımlanır (TDK, 1998: 1409). Ergine göre "kurban, genel inanç sistemi içinde bir kurum olup gerek dinsel gerekse toplumsal yönüyle betimlenmiş birtakım işlevler üstlenmiştir. Genel biçimiyle kökleri insanın ataları kadar eski görünen bu kuruma bağlı ritüeller, çoğu toplumların kendilerince ve kimi çevrelerce canlı tutulmuş, belirli zaman aralıklarında yinelenmiş böylece dirençli, sürekli bir yapıya kavuşmuştur" (1997: 16).

Bir dizi törenin yapıldığı kurban ritüellerinde en önemli uygulamalardan biri de danstır. Neolitik kaya ve mağara resimlerinde sıkça rastlanan av ve doğum ritüellerine ait sahnelerin yanı sıra bir hayvanın kurban edilirken etrafında dans eden insanların betimlendiği sahnelere çokça rastlanmaktadır.

Kurban ritüelleri ile ilgili ilk kaynaklardan birisi "kurban"ı "Tanrıları memnun etmek için sunulan bir hediye" olarak tanımlayan Plato'dur. Plato, Sokrates ile Euthyphro'nun konuşmalarında şöyle der:

> Euthyphro: Sana zaten söyledim Sokrates, tüm bunları doğru bir şekilde öğrenmenin çok yorucu olacağını. Dindarlığın veya kutsallığın, dualar ve kurbanlar yoluyla tanrıları söz ve eylemle nasıl memnun edeceğini öğrenmek olduğunu söylememe izin ver. Böyle bir dindarlık, ailelerin ve devletlerin kurtuluşudur, tıpkı tanrılara inanmayan dinsizlerin yıkımı ve yok olması gibi (Jowett, 1892: 90).

Brown, kurban ritüellerinde gerçekleştirilen dansın mistik bir deneyim yoluyla önemli bir iyilik kazanmak için genellikle ruhsal bir varlığa verilen kutsal bir yeminin yerine getirilmesinde yapılan ve fiziksel dayanıklılık içeren herhangi bir dans biçimi olarak tanımlar. Bu dans sayesinde birey kutsal bir güçle doğrudan kişisel teması sağlar. Kurban ritüellerinde dansçılar, dansın asıl amacı olmasa da vizyon sahibi olmayı büyük bir nimet olarak görürler. Bu danslar aynı zamanda dini ritüellerin, bereket ve hasat ritüellerinin, yağmur ritüellerinin veya doğum ritüellerinin içerisinde de yer alabilirler (1996: 40).

İlkel halkların büyük bir çoğunluğu genellikle kendilerinin ve aynı zamanda bilinen tüm dünyanın güvenliğinin, tanrıyı somutlaştıran liderin/kralın hayatıyla bağlantılı olduğuna inanıyorlardı. Bu yüzden kralın hayatı ne pahasına olursa olsun korunmalıydı. Ancak, liderin ilk zayıflık belirtileriyle birlikte, tebaa onu öldürmeye ve ruhunu daha sağlıklı bir vücuda taşımaya özen gösterdiler. Zaman zaman krallık ileri gelenleri, ritüel öldürmeyi engellemek için farklı yollar denediler. Bunlardan biri, planlanan kurbanın sanal olarak öldürülmesi veya değiştirilmesiydi. Muhtemelen daha eski zamanlarda da ritüel öldürme geleneğinin olduğu Mısır'da Firavunlar, düzenli aralıklarla çeşitli

sihirli prosedürler uygulayarak ilahi gücünü koruma ve yenilenme olasılığını sunan "yeniden doğmanın başlamasını" icat etti. Kraliyet mumyalama törenleri tam olarak bu yenilenmeyi amaçlamıştı ve resmi uygulamalara ek olarak ritüel törenleri de içeriyordu. Yeni Kral yaşam enerjisinin kendi dirilişini, daha doğrusu "doğumunu yenilemesini" sağlayan savaş esirlerinin kafasının kesilmesini emreder. Bu kurbanlardan sonra kral, Osiris giysisini giyerek tahtına oturur ve "kraliyet çocukları" getirildiğinde tanrıların onuruna bir tören dansı yapar (Philippou & Raftis, 2008: 9).



Fotoğraf 53: Heb-Sed Festivali'nde elinde kırlangıç kuyruğu ve Apis boğası ile koşan Firavun Hatşepsut

Erken Hanedanlık Dönemi'nde (MÖ 3000-2686), Eski Mısır'ın en önemli devlet bayramı olan Heb-Sed Festivali'nde firavunun yıldönümü için bir kutlama gerçekleştirilir. Bu kutlamanın en önemli özelliklerinden biri firavunun ritüel koşusudur. Mısır kabartmalarındaki bu betimlemeye firavunun "kurban dansı" ya da diğer adıyla "firavunun koşusu" denir. Tapınağın kapılarına yerleştirilmiş kabartma, elinde çeşitli nesnelerle, koşar adımla, yere sadece ayak parmaklarının ucuyla dokunarak tanrıya giden firavun figürünü temsil etmektedir. Bu Mısır'ın kült ritüelinde büyük rol oynayan kurban dansıdır. Başka betimlemelerde de rastlanan bu biçim çoğunlukla koşu

olarak adlandırılır ve bu koşunun dört türü tanımlanabilir: 1) Firavunun bir elinde kuş, diğerinde bir demet asa tutarak koşması; 2) Firavunun bir kabı tutması, gemilerle koşmak anlamı taşır (hsj hiyeroglifi şeklinde); 3) Dümenle koşmak, firavunun bir dümeni tutması hiyeroglifle ifade edilir; 4) Firavunun elinde bir kırlangıç kuyruğu şeklini anımsatan bir nesne olan bir güç sembolü ile koşması. Kraliyet anma festivali (heb-sed) ile bağlantısı nedeniyle bu koşuya "heb-sed" koşusu adı verilir (Borozdina, 1919: 17; Melyüşçuk, 2014: 185).

Antik dönemlerden günümüze aktarılan birçok ritüel, ilkel topluluklarda hala yaşamaktadır. Günümüzde Afrika'dan bir örnek olarak Güney Malavi'de Lhomwe halkının kurban dansı olan *Tchopa*, 2014 yılında "UNESCO Somut Olmaya Kültürel Miras Listesi"ne girmiştir. Dans genellikle iyi hasat ve başarılı sürek avlarının ardından yapılan kutlamalar sırasında, kuraklık ve salgın hastalıklar gibi felaketlerden sonra ataların ruhlarına yapılan adak kurbanları sırasında yapılır. Tchopa, belirli dans becerileri ve şarkı söyleme bilgisini gerektirir ve eşlik olarak üç farklı boyutta davul kullanır. Yirmi ila otuz dansçı köy meydanında, birbirlerini çaprazlayarak bir daire içinde performanslarını sergilerler. Bazı dansçılar sırtlarında tarım aletleri, hayvan derileri, kuklalar, av malzemeleri ve eski mutfak gereçleri tutan çantalar taşırlar. Bölgede her köyün küçük bir grup Tchopa dansçısı bulunur. Her ne kadar asıl taşıyıcılar, uygulayıcılar ve ana koruyucular olarak yaşlı Lhomwe erkek ve kadınları tarafından icra edilse de Tchopa dansı giderek artan bir şekilde çocuklar tarafından da icra edilmektedir. Dansla ilgili bilgi ve beceriler uygulama seansları ve ara sıra yapılan performanslar sırasında bir sonraki kuşağa aktarılır. Gruptaki diğer önemli roller arasında kostüm ve davul yapımcıları, davulcular, ıslık çalanlar ve dansçılar yer alır. Tchopa dansı, Lhomwe Toplulukları arasındaki sosyal uyumu, hastalık ve yas gibi ihtiyaç zamanlarında karşılıklı destek sağlayan ve sahada komünal emek

sağlayarak aşırı yükü olan uygulayıcıların yardımına gelen üyelerle güçlendirir (QR Code 10)[15].



QR Code 10

Fotoğraf 54: Güney Malavi'de Lhomwe halkının Kurban Dansı "Tchopa"

Hindistan'da Yılan tanrıça Manasa'ya tapınanların dileklerini yerine getireceği inancıyla düzenlenen Deodhani Festivali sırasında kurban olarak keçi ve güvercinler sunulur. Hindu rahipler, yüzleri vermilyon tozu ve kurban kanıyla bulaşmış olarak, Ağustos'un ikinci haftasında Deodhani Festivali'nde Hindistan'ın Gauhati kentindeki Kamakhya Tapınağı'nda iki günlük ayinler düzenlenir. İki gün süren festival boyunca erkekler boyunlarına çelenk takar ve kendi tanrıları gibi giyinerek Deodhani Kurban Dansı'nı yaparlar.

15 https://ich.unesco.org/en/RL/tchopa-sacrificial-dance-of-the-lhomwe-people-of-southern-malawi-00999



Fotoğraf *55*: Kamakhya Hindu Tapınağı'nda Deodhani Festivali

5.2.8. Av ve Savaş Ritüelleri ve Dans:

Hayatta kalmak için yiyecek elde etmek insanların ve diğer canlıların en temel içgüdüsü ve faaliyetidir. Avcılık bu nedenle şiddetli bir hayatta kalma mücadelesini temsil ediyordu.

Mezolitik ve Neolitik Dönemler'deki mağara ve kaya resimleri sanatında, dünyanın birçok bölgesinde tek tek hayvanlar ve efsanevi yaratıkların yanı sıra ellerinde çeşitli silahlarla avcılar bulunan birçok kompozisyonun tasvir edildiği görülmektedir. Bu tasvirlerden anlaşıldığı kadarıyla ilkel insanlar ava çıkmadan önce, korkularının üstesinden gelmek, avcılara cesaret vermek ve başarılı bir avlanma için dua etmek amacıyla kişinin avlanma tekniklerini ve becerilerini geliştiren ve aynı zamanda avın başarılı geçmesine olan güveni de güçlendiren özel danslar yaptılar. Başarılı geçen bir avdan sonra da yaptıkları kutlamalarda avın hikâyesini kabileye özel hareketlerle anlattılar.

Özbekistan'daki *Zaraut-Sai Vadisi* kayalıklarında güçlü ve büyük bir boğa figürünün etrafında boğaya yapılan bir baskın tasvir edilmektedir. Avcılar ellerindeki yay, balta, mızrak, sapan ve bumerang gibi çeşitli silahlarla ona nişan almaktadır.

Avcıların bir kısmı sanki arkalarından yere bağlıymış gibi durmaktadır. Avcıların geri kalanı, deriden pelerin gibi bir şey giyerek toy kuşu kılığına girmiştir. Bu kuşlar bölgede daha önce bolca bulunurdu ve boğalar onlardan korkmazdı. Bu nedenle, böyle bir kılık içinde, fark edilmeden avına gizlice yaklaşmak daha kolaydı. Tasvirde avcılar boğanın etrafını sararak onu adeta dağa doğru sürmektedir. Boğanın etrafında ok, taş gibi nesneler uçuşmaktadır. Bу gruptaki insanların büyüklükleri farklıdır. Belki de daha küçük olanlar kadınları ve çocukları tasvir etmektedir. Burada bir av sahnesinin canlandırıldığı ve muhtemelen bu sahnenin kabile üyelerine danslarla anlatıldığı düşünülebilir (Roginskaya, 1950: 27).



Fotoğraf 56: Özbekistan'daki Zaraut-Sai Vadisi kayalıklarında toy kuşu kılığına bürünmüş boğa avcıları figürü



Fotoğraf 57: Afrika'da Bushmen kaya resimlerinde devekuşu avı

Asya, Avrupa ve Afrika'da çok sayıda benzer kaya resmi bulunmuştur. Bu resimlerin ortak özellikleri, hayvanların ve kılık değiştirmiş avcıların doğru şekilde çoğaltılmış olması, av sırasında yapılan muhtemel hareketlerin özellikle ve açıkça vurgulandığı insan figürlerinin, şematik olarak doğru şekilde çizilmiş olmasıdır.

Avcıların kılık değiştirerek yaptıkları av sahnesine bir başka örnek Afrika'daki Bushmenler tarafından bölgedeki kayalara çizilmiş resimlerdir. Bu resimlerin birinde devekuşu sürüsü ve devekuşu kılığına girmiş, elinde yay olan bir avcı görülmektedir. Avcı sadece devekuşunun karnının altından çıkan bacakları ve elindeki yay ile ayırt edilebilmektedir. Genellikle utangaç ve temkinli hayvanları avlayan Bushmenler av sırasında çok iyi kılık değiştirmekteydiler. Devekuşunda olduğu gibi antilop avında antilop derisine, zebra avında zebra derisine büründükleri ve bu hayvanları gerçekçi biçimde taklit ederek avlandıkları görülmektedir. Bu taklit yeteneklerini danslarına da yansıtan Bushmenler av sahnelerini en iyi şekilde canlandırabilmekteydi (Ellenberger, 1953: 139).

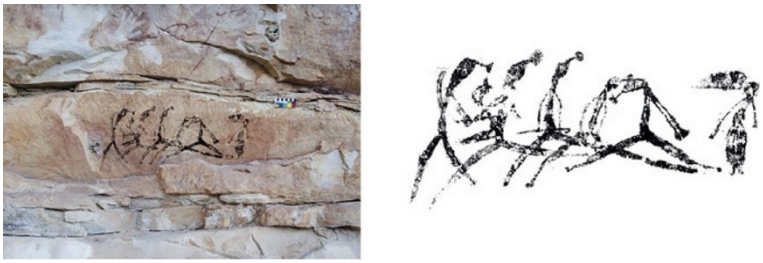
Kulik, Bushmenlerin bu devekuşu dansını ayrıntılarıyla anlatıyor:

> Aniden davullar durdu ve çölde uzun, yumuşak bir ses yankılandı. Bu genç adamlar, yay şeklinde küçük bir müzik aleti olan Gaueingka'yı çalmaya başladılar. Kalabalık dağıldı ve ateşin önünde oluşan alana üç avcı çıktı. Yavaşça, dizlerinden yaylanarak yaptıkları hareketlerle, neredeyse yere değmeden, ellerindeki yayları önlerinde tutarak ateşin etrafında dolaşmaya başladılar. Seyirciler, avcıların avı takip etmelerini engellemekten korkar gibi dondu ve yalnızca ateşin çatırdaması duyuluyordu. Avcılar, aniden insanlara gizemli bir bakış fırlattı ve çölün ölü sessizliği bozuldu. "Bu, avcılarla devekuşu dansı," diye açıkladı rehberim Dzadtsno fısıltıyla. Sonra devekuşu postu ve tüyleri giymiş üç Bushmen daha ateşe çıktı. Hareketleri kuşların hareketlerini o kadar doğru bir şekilde taklit ediyordu ki, ilk başta istemsizce titredim: Güney Afrika'da ağızdan ağıza dolaşan ve Bushmenlerin "hayvanların dilini bilen" olduğunu söyleyen efsanelerin gerçek olduğunu düşündüm. İddiaya göre bataklıktan su aygırlarını çağırabilir veya babunlarla konuşabilirdi. Bir anda dansçıların isimlerini söyleyen Dzadtsno'nun fısıltısı beni mistik ruh halimden çıkardı. Erkek devekuşlarının genellikle aşk oyunlarında yaptığı gibi boyunlarını bükerek kendilerini düzelterek, tüylerini şişirerek ve aşağı yukarı zıplayarak dansçılar pantomim oynamaya devam ettiler. Bu sırada avcılar diğer taraftaki kuşların etrafından dolandılar ve deve kuşlarının danslarına çok kapıldığı anı seçerek onlara bir ok attılar. İki kuş ölüm acısı içinde, çaresizce kanatlarını çırparak yere düştü ve üçüncüsü, yürek parçalayan bir çığlık atarak ve ateşin üzerinden atlayarak karanlığın içinde kayboldu. O ana kadar tamamen sessizliğini

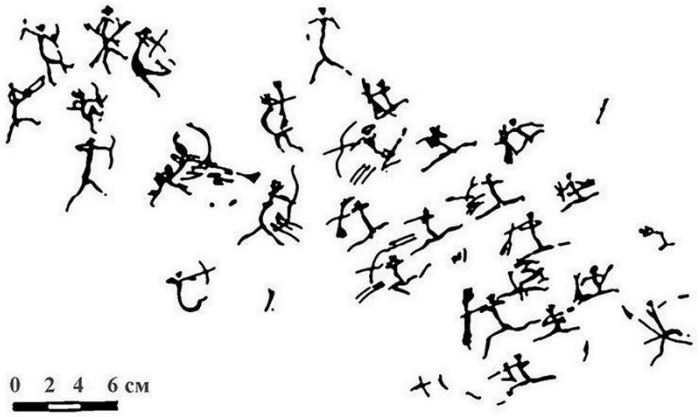
koruyan seyirciler de oyuna katıldılar. Kadınlar kumda yatan “kurbanlara” koştular ve leşleri kesmeye başladılar. Bağıran kızlar: “Et! Bir sürü et!" diyerek avcılara koştu, iyi av için onlara teşekkür ettiler. Bunu yemek pişirme ve ziyafet sahnesi izledi. Özünde, burada herkes kendini oynadı; her hareket, her rol gündelik hayatta bilinen hareketlerdi. Herkes "doyduğunda", avcılar devekuşunun gözlerini "yediğinde" ("uyanık olmak," diye açıkladı Dzadtsno), gerçek dans başladı. Tam-tamlar daha sert ve daha hızlı atıyor, adamlar ateşin etrafında daha hızlı koşuyor, etrafta toz bulutları oluşturuyordu. İlk başta, kadınlar sadece ellerini çırptılar ve sonra el ele tutuşarak yuvarlak bir dansta döndüler. Zaman zaman yörenin güzel kadınlarından biri çembere koştu, orada dans ederek arkadaşlarının yanına döndü. Kadınların çoğu, ayaklarına ve ellerine taktıkları kuru su kabaklarından yapılan çıngırakları sallayarak ritmik sesler çıkarıyorlardı. Dansçıların hareketleriyle zamanla, tam-tamlara eşlik eden gizemli tıklama sesleri çıkardılar. Dans giderek daha mizaçlı hale geldi, insanlar giderek daha fazla heyecanlandı (1971: 352-354).

Dünyanın birçok bölgesinde sayısız olarak çizilmiş petrogliflerde savaş sahnelerine rastlanmaktadır. Bazen askeri yürüyüşlü bazen de ellerinde kesici ve delici silahlarla betimlenen bu çizimler Paleolitik ve Neolitik dönemlerde insanların yaşamlarını sürdürdükleri bölgelerde bulunmaktadır. Neolitik Dönem’den bu yana belki de bugün bilinen en eski silahlı şiddet sahneleri, günümüzden yaklaşık 10.000 yıl öncesine kadar uzanan Kuzey Avustralya'daki Arnhem Bölgesi’nde bulunan ellerinde ok, yay ve mızraklarla savaşan insanların çizimleridir[16].

[16] http://nevsedoma.com.ua/index.php?newsid=380231



Fotoğraf 58: Bilinen en eski savaş sahnesi petroglifi, Arnhem, Avustralya



Fotoğraf 59: Savaş sahnesi petroglifi, Les Dogues, İspanya

Bu tür savaş sahneleri insan vücudu ile deneyimlemeden çizilmesi güç betimlemelerdir. O nedenle muhtemelen dönemin insanları bu sahneleri savaştan önce veya savaştan sonra bir biçimde tekrarlayarak dans haline dönüştürmüşlerdir.

Bu petroglifin benzerleri İspanya Les Dogues ve Morella la Vella'da, Afrika'da Tassili n'Ajjer mağaralarında bulunmaktadır. Tassili n'Ajjer kaya resimlerinde savaş ve dans sahnelerinin yanı sıra kask, eldiven ve garip kostümler giyen gizemli, anlaşılmaz yaratıklar da tasvir edilmektedir. Bilinen canlılardan çok farklı olan bu çizimlerin. 5.000'den fazlası araştırmacılar tarafından kataloglanmıştır.

Dünyanın farklı kabilelerine ait savaş danslarının etnografik örnekleri çoğaltılabilir. Bu dansların hepsi birbirlerinden farklı olmalarına rağmen, birçok ortak özellikleri bulunmaktadır. Her şeyden önce bunlar savaş sahnelerinin doğrudan birer reprodüksiyonudur. Bu özellik, çizimlerde belirli bir kararlılık göstermektedir. Örneğin gerçek savaşlarda, tahta kılıçlar, bumeranglar, ok-yay ve taş uçlu mızraklarla savaşan Avustralyalılar ve Afrikalılar bu silahlarla dans ediyorlardı. Zaten bronz ve kısmen demir bilen Antik Mısırlılar, Yunanlılar, Trakyalılar, Romalılar ve Mysianlılar tarafından yapılan danslar da çeşitli heykel, fresk ve kabartmalarda Girit kökenli geleneksel savaş dansı *Pyrrhic (Pyrrhike)*'de olduğu gibi metal kılıç ve kalkanlarla tasvir edildi.

Ruanda'da hem bireysel hem de gruplarla, silahlı ve pantomimik danslar olan *Imyiyereko* dansı geçit töreni halinde sunulur (QR Code 11). Dansa, dansçıların ve katılımcıların söyledikleri ritmik şarkılar, *ingoma* davulu ve boynuzdan yapılmış olan *ihembe* çalgısı eşlik etmektedir. *Imyiyereko* dansında, dansçıların ellerindeki ok-yay, mızrak, kalkan, kılıç ve diğer savaş silahlarıyla savaşçı yeteneklerini gösteren, *Ururenge* adımı adı verilen, ayaklarını yere sert vurarak yaptıkları hareketler önemli yer tutmaktadır (Regno, 2018: 125)[17].

[17] http://music.africamuseum.be/instruments/english/rwanda/rwanda.html



Fotoğraf 60: Ruanda'da Imyiyereko Savaş Dansı

Güney Hindistan'da Tamil Bölgesi'nde bulunan birçok Hindu tapınağı dansçı figürleri, heykeller ve rölyeflerle betimlenmiştir. Tamil dilinde savaş danslarına *attam, kuthu* ve *kunippu* adı verilir. M.S. 9. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar olan değişik dönemlerde yapılmış olan bu tapınaklarda dans figürleri, Hindu geleneğinde dansın ne kadar önemli bir yeri olduğunu göstermektedir. Thanjavur'daki Rajaraja Tapınağı (985-1015), Kumbakonam'daki Sarangapani Tapınağı (12-13. vüzyıl), Tiruvannamalai'deki Arunachalesvara Tapınağı (M.S. 16. yüzyıl), Karnataka'da Vijaya Vitthala Tapınağı (15. yüzyıl) ve Vriddhagirisvara Tapınağı (16.-17. yüzyıl) dans figürleri açısından en zenginleridir. "Karana" olarak adlandırılan bu betimlemeler birçok anlam taşırlar. Bunlardan birisi de "savaşan kadınlar" betimlemesidir.

Tapınakların birçoğunda savaşan erkekler betimlemeleri bulunmaktadır. Kuthu'ların *kuravai kuthu, kazhanilai kuthu* ve *val amalai kuthu* gibi çeşitleri vardır. Örneğin *Val amala kuthu* kılıçların kaldırıldığı dans anlamına gelir. Bu danslar düşmanlara karşı zafer kazanıldığında ve kralları öldürüldüğünde, savaş alanında düşmanlarını yenilgiye uğratan kralın arabasının önünde

ve arkasında erkek savaşçılar tarafından gerçekleştirilirdi. Bu savaş dansları, tanrı Murugan'ın annesi, şiddetli savaş tanrıçası Korravai'nin onuruna yapılırdı (Shankar, 2008: 3, 54).

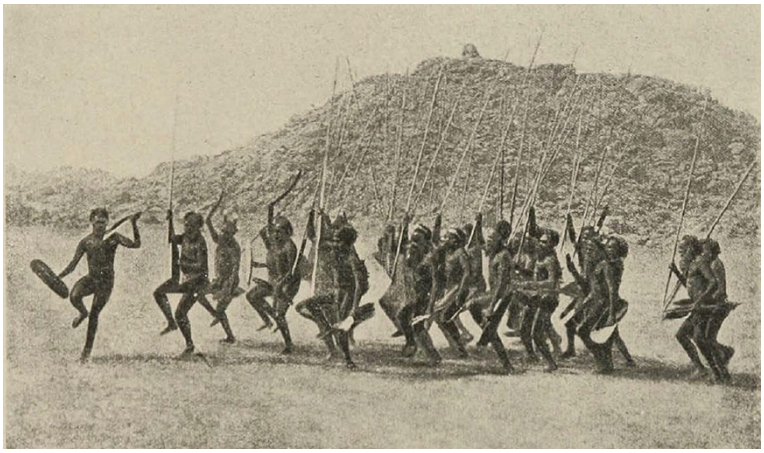
Kamuflajla av sahnelerinin dansla canlandırılması dünyanın birçok bölgesindeki kabileler tarafından yapılmaktaydı. Tüm avlanma sürecini danslarına yansıtan Kuzey Amerika, Mandan Yerlilerinin Bizon dansları, Sioux ve Kwakiutl Kızılderililerinin ava çıkmadan önce yaptıkları "ayı ruhuna" adanmış bir şarkının eşlik ettiği "ayı dansı" örnek olarak verilebilir. Hem totemik hem de hayvan taklitli avcılık danslarını yapan bu dans sanatçıları, kural olarak, dört ayak üzerinde hareket eden hayvanların estetiğini özellikle postürü öne eğerek, mümkün olduğunca doğru bir şekilde aktarmaya çalışmışlardır (Koroleva, 1977: 106).

Bu kabile danslarının önemli özelliklerinden birisi de dans hareketlerinin doğasının dans zeminin biçimine bağlı olmasıdır. Amerika, Avusturalya ve Afrika yerlilerinde performansın yeri, dans estetiğinin oluşumu üzerinde önemli bir etkiye sahipti. Dean ve Carell'a göre zeminin katı toprak veya gevşek kum olması dans estetiğini de değiştirmektedir. Avustralya Aborjinleri arasında yaptıkları çalışmada dansçıların ahşap bir zemin üzerinde dans etmeleri istendiğinde tek bir hareket bile yapamadıklarını belirtmektedirler (Dean ve Carell, 1955: 41-77).

Avustralya'da yerli kabileler arasında çıkan çatışmalar barışla sonlandırıldığında kaileler birbirlerini ziyaret ederlerdi. Arunta Kabilesi kendilerini ziyarete gelen kabile üyelerini ellerinde uzun mızraklarıyla ve askeri yürüyüşlerle gerçekleştirdikleri bir dansla selamlarlardı (Ratner-Sternberr, 1916: 123).



Fotoğraf 61: Hindistan'da Vijaya Vitthala Tapınağı'nda kadın savaşçılar rölyefi



Fotoğraf 62: Arunta Kabilesi askeri yürüyüşlü dansları

Avustralya yerlilerinin fiziksel güç, ayakları şiddetle yere vurma ve yüksek sıçramalara dayalı avcılık taklitli danslarındaki yüksek enerji ve esnekliği belirleyen faktörler arasında, baldırların ve aşil tendonunun alışılmadık derecede iyi gerilmiş kas yapısı bulunmaktadır. Böylelikle kasların bu esnekliği dansçıların ayaklarını kaldırmadan yalnızca bir çömelmeyle yükseğe sıçramasını çok daha kolay hale getirmektedir. Büyük olasılıkla, Avustralyalıların bu şekilde sıçrayabilmeleri, bir hayvanın, belki de bir kangurunun hareketlerini kopyalamak için zorlu bir eğitim yoluyla elde edilmiştir (Dean ve Carell, 1955: 41).

Güney Amerika'da Antik İnka, Maya ve Aztek uygarlıklarında av ve savaş dansları günlük yaşamın en önemli dansları arasında yer almaktaydı. Bu uygarlıklardan kalma, daha önce bu bölgede yaşayan ve günümüze kadar ulaşan birçok etnik grup Orta ve Güney Amerika'da yeni kurulan Meksika, Uruguay, Paraguay, Peru, Ekvador, Şili ve Brezilya gibi cumhuriyetlerde varlıklarını sürdürmektedirler. Bu ülkelerde her yıl düzenlenen geleneksel festivallerde eski kabile danslarının icra edildiği görülmektedir. Bu kabileler avcılık danslarında hayvanları avlama eylemini canlandırırlar. Bunlar arasında en bilineni And Dağlarında "vicuña"[18] avını temsil eden *Chaku* dansıdır (Chaku de vicuñas) (Vargas, 2015: 30-33; Referencia, 1998: Folklore).

Peru'da Tarma ilinde bulunan San Pedro de Cajas Bölgesi'ndeki dört mahallenin katıldığı bir etkinlikte bu mahalleler her biri kendi siyasi otoriteleri ve topluluk üyeleri tarafından temsil edilir. Ayrıca bu etkinlikte hem faaliyeti hem de vicuña yünlerinin değerlendirilmesinden ve satışından elde edilen geliri denetlemekle görevli vicuña komiteleri vardır. Mahalleler tarafından organize edilen gruplar, vicuñaların bulunduğu bölgeye giderler. Gruplar 50-60m. uzunluğunda, renkli flamalarla süslenmiş ipleri tutarak vicuñaları belirli bir bölgeye sıkıştırırlar. Vicuña'ların tamamı çevrelendikten sonra, katılan bütün topluluk üyeleri şükran dualarını ederler. Bu aynı zamanda bir iş birliği selamıdır. Kırkılmak için seçilen Vicuñalar sayıldıktan sonra, bir erkek ve bir dişi vicuña çitten çıkarılır ve *jatiri*, *pachallachachi* gibi büyük atalarla dünya, güneş, ay, vb. koruyucu varlıklara adanan törenin bir parçası olurlar. Vicuña yünlerini kesmek için kullanılan *lapion* adı verilen kutsanmış makaslarla bu dişi ve erkek vicuña kulağının bir kısmı kesilir. Her ikisinin de kanı bir kapta karıştırılır ve bu seçilen erkek ve dişi vicuña'ya "vicuña

[18] Vicuña (Vikunya) (Vicugna vicugna): Güney Amerika'da And dağlarında yaşayan devegiller familyasından, Guanako'ya benzer ancak daha küçük ve daha incedir bir memeli türü (https://en.wikipedia.org/wiki/Vicuña).

evliliği" olarak yorumlanan bir törenle içirilir. Toplanan vicuñaların sırt, sağrı, yan bölgeleri ve bacakların dış kısmında bulunan yünler kırkılır. Dağda vücut ısılarını korumak için boyun, karın, göğüs bölgesi ve bacaklarının iç kısmı bırakılır. İmece ile toplanan yünler dört mahalleye paylaştırılır. Vicuñalar, yüksek And biyokültürel sisteminin bir parçası olan ve onu yöneten toplulukların ekonomisine doğrudan katkı sağlayan değerli bir kaynaktır.

Bu tören 20. yüzyılın başlarında bir dans haline getirilerek festivallerde ve özel günlerde yerel topluluklar tarafından icra edilmeye başlanmıştır[19]. Vicuña Chaku dansı, keman, arp, mandolin, charango ve gitarla yapılan oldukça hareketli ve ritmik bir müzikle başlar. Dansın başlangıcında doğaya ve toprağa adak sunmayı simüle ederler. Böylece koruyucu tanrılara vicuñaların artmasını ve iyi bir yün hasadını dilerler. Dansta bir grup erkek dansçı, maske takarak vicuñas gibi davranırlar. Bir diğer grup ise onları kovalayan avcıları temsil eder. Diğer erkek ve kadın dansçılar, üst kısımlarına, vicuñaları köşeye sıkıştırmayı simüle ettikleri farklı renklerde yünlere sahip ipler tutarlar. Dans üç bölüm halinde yukarıda anlatılan vicuña avını canlandıracak biçimde icra edilir (QR Code 12).

QR Code 12

[19] https://dedanzasperuanas.blogspot.com/2018/09/danza-chaku-de-vicunas-junin.html



Fotoğraf 63: Peru'da vicuña avı

Savaş dansları bir tür mücadeleyi veya rekabeti temsil ettikleri için öne çıkarlar. Güney Amerika'da festivallerde ve özel günlerde sıkça rastlanan Aymara kökenli *Chiriguano,* İspanyol askerlerini bağımsızlık savaşı sırasında hicveden *Chatripuli* dansı, Pasifik Savaşı sırasında Şili askerlerine atıfta bulunan *Kena kena* dansı, Cusco Bölgesi'nin kasabaları arasındaki rekabeti temsil eden *Waracas de micayo* (QR Code 08) dansı en bilinenleridir

Waracas de micayo dansı Cusco Bölgesi'nde bulunan kasabaların birbirleri arasındaki rekabeti temsil eden bir danstır. Bölgede bulunan Tinta ve Canas halkları arasındaki rekabet en eskisidir. Dansçılar kendi bölgelerine ait geleneksel hareketleri ile kendi silahlarını ve özellikle ülkenin dağlarında çok yaygın olarak kullanılan *waraca* adlı silahları kullanarak diğerlerini boyun eğdirmeye çalışırlar.

Bu geleneksel dansların dışında And halkları tarafından 19. ve 20. yüzyıllarda yaratılan birtakım danslar bulunmaktadır. Bunların en önemlilerinden birisi "*Los Avelinos*" dansıdır. Pasifik

Savaşı (1879-1883) sırasında ve sona ermesinin ardından Peru'da Manta Nehri Vadisi yerlileri ile göçmenler arasında ırksal ve sosyal sınıf çatışmaları sürmekteydi. General Andres Avelino Caceres liderliğindeki ulusal direniş hareketinin bir parçası olarak, Mantaro Vadisi köylüleri, evlerini ve topraklarını Şili birliklerinden korumak için ayaklanarak kasabalarında yetenekli gençlerden oluşan gerillaları örgütlediler. Savaş sona erdiğinde A. Caceres Cumhurbaşkanlığına seçildi. Bölge halkı bu olayları anmak için bir dans yarattılar. Huancayo Eyaleti içindeki San Jerónimo de Tunan şehrinde, sahip oldukları atalarının topraklarını savunmak için hayatlarını feda eden gerillaları anmak amacıyla San Rogue Festivali'nde şölenler düzenlediler. "*Los Avelinos*" adını alan bir grup bu şölenlerde dansın belli başlı hareketlerini ve koreografilerini düzenledi. Bu grubun ilk beş üyesinden birisi terziydi. Eski giysilerin küçük şeritler halinde kesilmesini ve bu şeritlerin yine eski bir takım elbise üzerine dikilmesini önerdi. Yüzlerini örtmek için ilk Avelinolar hem General Caceres'in yüzünü hem de Chuto'nun (Che Guevara) sakallı yüzünü hatırlatan koyun derisinden yapılmış sakallı, uzun burunlu maskeler kullanır, başlarına yırtık şapkalar giyerler.

Los Avelinos dansı 10 – 15'er kişilik erkek gruplar halinde yapılır. Dansçıların ellerinde aksesuar olarak çeşitli silahlar bulunur. Bir lider tarafından yönetilen grup, şehrin sokaklarında üç ya da dört paralel sıra halinde koşar. Bunu festival arifesinden sonuna kadar farklı zamanlarda yaparlar. Meydanlarda olduklarında, bazen de sokaklarda dolaşırken düzensiz bir şekilde halka doğru dağılırlar ve onlarla "falsetto" şakası yaparlar. Geleneksel müzikleri *wakr'a puku* (boğa boynuzu kornet) ve *tinya* (Kolomb öncesi kökenli davul) ile çalınır. Ancak bu çalgılar dansın yapıldığı gruba veya şehre göre değişebilir. Los Avelinos toplulukları daha sonraları klarnet, saksafon, arp ve kemandan oluşan tipik bir orkestra ile yorumlanan karakteristik bir müzik



geliştirmiştir. Peru Ulusal Kültür Enstitüsü (INC) tarafından "tarihi, kültürel, sosyal ve dini içeriğiyle, özellikle orta yaylalardaki halkların ve bir bütün olarak ülkenin ortak kimliğini korumaya katkıda bulunması" nedeniyle 2008 yılında Ulusal Kültürel Miras olarak ilan edilmiştir. Bu dans günümüzde, Peru'daki şehirlerin koruyucu aziz festivallerinde veya şehirlerin vatansever eylemlerini anan resmi etkinliklerde de yapılır (QR Code 13) (Mendoza, 1989: 501-510).


QR Code 14

Peru ve Bolivya'da yapılan bir başka av ve savaş taklitli dans ise *Suri Sicuri* dansıdır. Bolivya'da La Paz Bölgesi'ne bağlı Camacho Eyaleti'nde sikuri kuşunun karakterlerinden ve Murillo Eyaleti'ndeki *Chiriwanos* dansından esinlenerek yaratıldı. İlk kez 1979'da Oruro Karnavalı'nda sunuldu. Bu dansı destekleyen ve koruyan kurumlardan biri Bolivya'nın kültürel mirasından karakterleri kurtaran Oruro Teknik Üniversitesi'dir. Zamanla koreografisinde, müziğinde ve giyiminde kendine has özellikler kazandı. Dansla ilgili en dikkat çekici olan şey, *suri sicuri* dansçılarının başlarına çiçek taçlarına benzer ters koni şeklinde, çubuklardan yapılmış ve uçlarında bir Alpaka türü olan Suri hayvanının tüyleri ile tamamlanmış bir başlık takmalarıdır. *Suri sikuri'*de kullanılan bu başlığın kullanımına farklı anlamlar yüklenmektedir. Bunlardan biri surilerin avlanmasına hizmet etmesi ve başlığın amacının avı korkutmak için avcının vücuduna daha fazla boyut ve hacim kazandırmak olmasıdır. Böylece avcılar birlikte surileri kuşatmayı ve yakalamayı başardılar. Avlandıktan sonra sikus oynayarak kutlamak için dans ettiler. Bir diğer anlamı ise, surinin kutsal ve totemik bir hayvan olduğu ve savaşta düşmanı korkutmak için savaşçıların kafalarına devasa başlıklar takıp kuş özelliklerine sahip olmak için suri tüyleriyle süsledikleri ve *siku* dansını büyük bir canlılıkla yorumladıklarıdır. Psikolojik bir etki yaratmak ve düşmanlara korku salmak için de davullarla eşlik ettiler (QR Code 14).

Bolivya'da, folklorik etkinliklerde vahşi hayvan tüylerinin ve derilerinin kullanılması yasaklanmıştır. Suri vahşi ve savunmasız bir hayvan olduğundan, suri tüylerinden ve derisinden yapılan giysilerin yerini sentetik tüyler veya evcil kümes hayvanlarının tüyleri almıştır.



Fotoğraf 64: Suri Sicuri Dansı

Savaş taklitli danslarda günümüzde Kafkasya'da Adige (Çerkes), Abhaz, Karaçay-Malkar, Oset, Çeçen, İnguş ve Dağıstan halkları ile Gürcülere ait danslar ön plana çıkmaktadır. 17. yüzyılda şekillenmeye başlamış olan bu dansların birçoğu günümüze kadar varlığını korumuştur. Özellikle bölgedeki halk dansları topluluklarında mükemmel koreografilerle seyir zevki yüksek gösteriler sunulmaktadır. Bölge insanının geleneksel giyim-kuşamında erkek giyimi bir dağlı, savaşçı giysisi biçimindedir. Erkeklerin üzerine giydikleri *çerkeska (kaptal, kaftan* veya *çoha)*, göğüs kısmının her iki tarafında içinde bir atımlık barut bulunan ve *hazır (hazer)* adı verilen aksesuar ile belde ince bir kemerle sıkı sıkıya bağlanmış iki tarafı keskin geleneksel bir kama bulunur. Bunları yine belde asılı geleneksel Kafkas kılıcı *şaşka* ile tabanca tamamlar.

Bölgede kama, kılıç ve kalkan kullanılan savaş dansları oldukça yaygındır. Bölge insanlarının dağlı karakteri her zaman savaşmaya hazır olmalarını gerektirir. Kafkasya'da 15. yüzyıldan itibaren halkların sosyal yaşamında feodal bir sistemin yerleşmiş olduğu görülmektedir. Halk üç ana sosyal sınıfa ayrılmıştır. Soylu sınıfı (*Biy, Beg, Pşı* veya *Aamısta*), toprak sahibi veya tüccar orta sınıf (*Özden, Yozden, Pşıtl, Work* veya *Ankhayütskia*), esir köle veya en alt sınıf (*Kul, Wıneut* veya *Ahuwyüça*).

Soylu sınıfı ve orta sınıflar birçok kabile ve aileden oluşmaktaydı. Bu topluluklar gerek kendi aralarında gerekse başka halklarla yaptıkları savaşlar nedeniyle her zaman silahlı olmak zorundaydılar. Bu durum Kafkasya halklarının özellikle erkek giyiminde ve danslarında savaşçı imgesi yaratmıştır. 19. yüzyılın başlarında Rus Çariçesi III. Yekaterina Dönemi'nde Rus Kazak Ordularına resmi üniforma olarak tasarlanmıştır.

Kafkasya geleneksel danslar açısından çok zengin bir bölgedir. Bölge halklarınn büyük çoğunluğu 17.- 19. yüzyıllar arasında toplu olarak tek tanrılı dinleri, Hristiyanlık ve Müslümanlığı en geç kabul eden halklardır. Bölge halklarının en eski pagan gelenekleri bu dinleri kabul etmelerine rağmen bazı dönüşümlerle de olsa hala yaşatılmaktadır. Pagan Dönemlerinde Adigeler (Çerkesler), Karaçay-Malkarlılar, Osetler ve İnguşlar bütün ritüellerinde dans unsurunu kullanırlardı. Bir savaşa, çatışmaya veya ava gidecekleri zaman kutsal olarak belirledikleri bir kayın ağacının etrafında büyük bir ateş yakar, çatışmanın veya avın başarılı olması için çeşitli danslar icra ederlerdi. Bunların arasında Adige'lerde "Wuig", Karaçay-Malkarlılarda "*Abezek*", Osetlerde *"Tsoppay"* ve *"Simd"* dansları kadın-erkek gruplarla icra edilen en önemli danslardı. Bu danslardan "*Tsoppay"* dansının kökeni 15. yüzyıla kadar dayanır. Kafkasya halklarından Osetlerin pagan inanışına göre, doğanın güçlerinin, gök gürültüsünün, yıldırımın ve şimşeklerin tanrısı Vachel'in savaşta ve avda kendilerine güç vermesini, düşmanlara korku salmasını sağlamak

amacıyla kadın, erkek el ele, kol kola kutsal ağacın etrafında bir daire oluşturarak ve *"Oy, alay, oy, alay! Alay tsoppay besten huarzey! (Oy alay, oy alay! Alay Tsoppay tüm halkımıza yarasın)"* diye şarkılar söyleyerek bu dansı yaparlardı. Yıldırım çarpması sonucu ölen bir kişinin arkasından kurbanlar keserek yapılan törenlerde de bu dans icra edilirdi (Tuganov, 2012: 6).

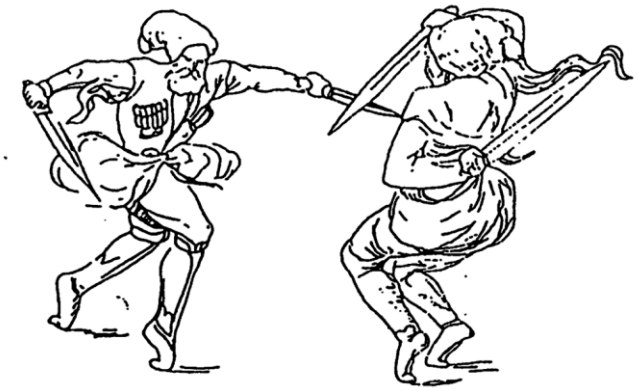
Bu danslardan sonra kama ve kılıç-kalkan ile yapılan danslar erkeklerin yeteneklerini sergiledikleri, rekabetin en üst düzeye çıktığı akrobatik hareketlerin yer aldığı danslar gelirdi. Kafkasya'daki dans geleneği bölgeyi gezen birçok araştırmacı ve gezgin tarafından kitaplarında belgelenmiştir. Bunların arasında *"kama"* dansı belgelenmiş en eski danstır. Vitsen ilk baskısı 1692 yılında Amsterdam'da yapılan *"Kuzey ve Doğu Tataristan"* adlı kitabında Çerkeslerin "*kama*" dansından söz eder:

> Çerkesler çok iyi dans ederler. Kral Majesteleri Pyotr Alekseevich tarafından Amsterdam'da majestelerinin ordusunun Don Nehri'nde Türkleri ve Tatarları mağlup etmesi onuruna verdiği akşam yemeğine davet edildiğimde iki Çerkes'in dansını izledim. Bir buçuk saat boyunca yaptıkları sıçramaları, esnek ve hızlı dönüşlerle yaptıkları hareketleri tarif etmek gerçekten imkânsız. Dansçılar ellerinde kamalarıyla bir öldürme sahnesini gerçekmiş gibi canlandırdılar (Vitsen, 2010: 687).

Tuganov Osetya'da yaptığı alan araştırmalarında *"Kama"* dansının çok popüler olduğunu ve iki türlü kama dansı bulunduğundan söz etmektedir. Bütün Kafkasya'da yaygın olarak yapılan bu dansların ilki iki dansçının kamalarla yaptığı kavgayı canlandırdıkları dans, ikincisi ise bir dansçının birçok kama ile yaptığı yetenek dansıdır (QR Code 15). Parmak ucunda yapılan bu danslarla ile ilgili Tuganov şu bilgileri veriyor:



Kama dansı Osetya'da en popüler danslardandır. İki türlü kama dansı vardır. İki kişinin ellerinde ikişer kama ile yaptığı dans diğeri ise bir kişinin birçok kama ile yaptığı kama dansı. İki kişinin yaptığı kama dansında dansçılar biri önde diğeri arkada olmak üzere ellerinde ikişer kama ile bir daire çizerek dansa başlarlar. İkişer tur daire çizdikten sonra karşılıklı olarak parmak uçlarında dans ederken birbirlerini bıçaklarmış gibi hızlı ve çevik hareketler yaparlar. Sonra daha hızlı hareketlerle ve kendi etraflarında dönerek kamalarını birbirine vurmak suretiyle kıvılcım çıkarırlar. (...) Diğer kama dansı bir dansçının, kamaları ağzına, gömleğinin yakasının yanlarına ve arkasına vb. sokma yeteneğinden oluşuyordu. Dansçının hareketleri her zamanki "zilga kaft" dairesi ile başlar ve ardından dans ilerledikçe dansçıya farklı zamanlarda iki kama daha verilir. Dansçı bazen ağzına, kalpağının altına, yakasına 14 hançer yerleştirir. Sonra dans etme sürecinde hançerleri tek tek fırlatmaya başlar. Son iki hançerle, dansçı en tehlikeli bölümü gerçekleştirir. İki eliyle hareketler yapar, sanki onları dönüşümlü olarak sol bacağına, sonra sağ bacağına saplarmış gibi. Bu dans bazen dansçının kendine zarar vermesiyle son bulurdu. Bu dansların kayıtları 1890'lardan beri var (Tuganov, 2012: 27-28)



Fotoğraf 65: İki kişiyle Kama Dansı



Fotoğraf 66: Kama Dansı

"Kama" dansı ile ilgili diğer bir çalışma Grikurova tarafından yapılmıştır. Özellikle dans toplulukları tarafından icra edilen Kama dansının koreografisini ve müziğini ayrıntılarıyla aktaran Grikurova şunları yazar:

> XIX yüzyılın 80'li yıllarına kadar halk arasında kama ile yapılan danslar vardı. Birkaç hançerle virtüöz bir kılıç ustalığı ve ayak parmaklarındaki hareketlerin ustaca icra edilmesini gerektiren bu karmaşık dans daha sonra

sahneye aktarıldı ve şimdi sadece sahne performans sanatı biçiminde yapılmaktadır. Bu dans profesyoneller ve bireysel amatör virtüözler tarafından yapılır. Görgü tanıklarına göre eski günlerde dans sadece iki genç adam tarafından aynı anda yapıldı. Dansçılar her iki elinde birer hançer tutuyordu. Dans yavaş bir tempoda başladı. Dans sırasında tempo birkaç kez değişti: yavaş, hızlı, daha hızlı ve sonra tekrar yavaş. Tüm dans hareketleri yapılırken dansçıların ayak tabanlarına düşmemesi gerekiyordu. Dansçılar heyecanlanınca ellerindeki kamalar şimşek gibi parıldıyordu. Bir dizi karmaşık eskrim hareketinden sonra, dansçılar adımlarını yavaşlattı ve kamalarını gömlek yakasının arkasına koydu. Bu sırada, yan taraftaki seyirciler her birine ikişer kama daha verdi. Bir dizi yeni karmaşık eskrim hareketi yaptıktan sonra dansçılar kamalarını gömleklerinin yakasına dizdiler. Her birine iki kama daha verildi. Böylece, yavaş yavaş, her birinin 12-14 hançeri oldu. Dansçılar onları ağızlarına alarak dişleriyle tuttular, kalpak altına koydular. Dansçıların elinde her zaman 2 hançer kaldı. Dans ederken, sanatçılar yavaş yavaş kamalarını dama tahtası deseninde yere çeşitli hareketlerle sapladılar (Grikurova, 1961: 170)

Kafkasya'da Gürcistan savaş dansları açısından zengin bir dans kültürüne sahiptir. Gürcistan'da yaşayan Acara, Svan, Tush, Khevsur, Pshav ve Mokhev halkları diğer Kafkasya dağlı halkları gibi yaşamlarını her an av ve savaşa hazır bir biçimde geçirirlerdi. Danslarda kama, kılıç ve kalkan kullanarak son derece güçlü sıçramalar, atlamalar ve dönmelerle parmak ucunda yapılan akrobatik hareketler yer alır. Bölgeye ve dansın niteliğine göre Khorumi (Horumi) (QR Code 16), Khanjluri, Mkhedruli, Parikaoba, Kechnaoba, Kazbeguri, Zemkrelo, Khevsuruli gibi adlar alırlar. Danslar, dağ halklarının gerçek imajını,

QR Code 16

karakter özelliklerini ortaya koyar. Dağlı geleneklerini ve ilişkilerini yansıtır. Yüksek dağ yaylalarında yaşayan halklar arasındaki anlaşmazlığı çözmenin yolu, genellikle savaşmaktır. Bununla birlikte, kavga anında bir kız ortaya çıkar ve savaşan adamların arasına başörtüsü veya mendilini atarsa, kavga anında durur ve silahlar kınlarına sokulur. Yapılan bu hareket kadına verilen değeri ve dağlı halklar arasında kadının konumunu temsil eder.



Fotoğraf 67. Khorumi Dansını betimleyen Trialeti Kasesi



Fotoğraf 68: Gürcistan Acara "Khorumi Dansı", Suhuşvili Devlet Halkdansları Topluluğu: "Ordunun Yürüyüşü" (İnceleme amaçlı adil kullanım)

Bir Acara dansı olan *Khorumi* M.Ö. 4. yüzyıla dayanan geçmişiyle 19. yüzyılın başlarından itibaren en bilinen danstır. Sahne senaryosu ünlü dans ustaları, Gürcistan Devlet Halkdansları Topluluğu kurucuları Nino Ramişvili ve İliko Suhuşvili tarafından 1950'li yıllarda oluşturulmuştur. Gürcistan'da bulunan antik Trialeti kazılarında ortaya çıkan ve M.Ö. 2000 yılına tarihlenen "Trialeti gümüş kâsesi", Khorumi dansının somut görüntülerini yansıtmaktadır. Kâsedeki görüntüler o dönemde var olan Gürcü danslarının biçimleri hakkında bir fikir vermektedir. Yalnızca erkek dansçılar tarafından icra edilen ve betimlenen dans hareketleri daire biçimindeki en eski Gürcü danslarının üç önemli türü olan avcılık, kült-ritüelleri ve savaşçı danslarının açık bir örneğini göstermektedir.

Dansın koreografisi dört bölümden oluşmaktadır; önce birkaç dansçı, sanki bir düşman kampını arıyormuş gibi, dansın "prelüdünü" gerçekleştirir. Daha sonra orduyu "savaş alanına" çağırırlar. Ordunun yürüyüşü çok heyecan verici bir manzara oluşturur. Dans adımlarının yoğunluğu, basit ama etkileyici hareketleri ve patern çizgilerinin netliği, sahnede bir korku ve heyecan atmosferi yaratır. Dans, iz sürme, savaş ve zafer kutlaması temalarının yanı sıra Gürcü savaşçıların cesaret ve ihtişamını birleştirme kompozisyonları ile tamamlanır. Dansın tüm ezgisi bir doli (koltuk davulu) ile çalınan 5/8'lik ritmle gerçekleştirilir. Son yıllarda Güncistan'daki dans topluluklarının repertuvarına giren ve eski bir dans olduğu belirtilen "Samani" dansı da yalnızca kadınlar tarafından icra edilir (Kornilova & Rahimbayeva, 2019: 285-286).

Kılıç ve kalkanla yapılan bir dans olan "*Khevsuruli*", belki de Gürcistan'ın ruhunu en iyi yansıtan bir dağlı dansıdır (QR Code 17). Sevgiyi, cesareti, kadına saygıyı, esnekliği, rekabet gücünü, beceriyi ve eşsiz güzelliği yansıtır. Dans bir çiftin flört etmesiyle başlar. Aniden, başka bir delikanlı sahnede belirir, o da kadın ile flört etmek ister. Bu dağlı delikanlılar ve arkadaşları arasında



hızla gelişen ve büyüyen bir rekabete dönüşen çatışma ortaya çıkar. Kılıç ve kalkanlarla donanmış gençler saldırıya geçerler. Birbirleriyle ikili, üçlü gruplar halinde savaşa başlarlar. Savaşın en şiddetli anında genç kız elindeki mendil veya başörtüsünü çatışan gençlerin ortasına atar ve böylece savaş durur. Dansın finali "açık" kalır. İzleyici bir kadının kalbi için yarışmayı kimin kazandığını asla bilemez. Khevsuruli dansı, çok sayıda teknik ve karakteristik alıştırma ile elde edilen bir beceri ile kimseye zarar vermeden ustaca icra edilir (Kornilova & Rahimbayeva, 2019: 288).



Fotoğraf 69: Khevsuruli Dansı, Suhuşvili Devlet Halkdansları Topluluğu (İnceleme amaçlı adil kullanım)

İtalya ve İspanya'da ortaya çıkan 16. Yüzyılda Fransa ve İngiltere ile Güney Amerika'da Brezilya, Meksika ve Amerika Birleşik Devletleri'nde Florida ve Teksas Eyaletlerine kadar yaygınlık gösteren Mataccino dansı kılıç ve kalkanlarla yapılan bir danstır.

İtalya'da Il Mattaccino olarak bilinen teatral karakter, adını İtalyanca çılgın ya da deli anlamına gelen "matto" kelimesinden alır. La Mattaccinata adlı koreografiler, "commedia dell'arte" olarak bilinen profesyonel doğaçlama komedinin mükemmel

dansları olarak adlandırılır. Ancak bu danslar İtalyan komedyalarından çok daha önce bilinmekteydi. *"Matachin"* olarak bilinen bu maskeli dansçılar, *commedia dell'arte* gelinceye kadar İtalya'da sokak eğlencelerinde ritmik hareketlerini vurgulamak için bacaklarına çan takarak yüksek sıçrayışlarla, akrobatik ve grotesk hareketli danslar sergilediler. Bu dansçıların mimetik ve grotesk hareketleri sokak şovmenlerine, belirli bir "ritim ve tempo" (*avec mesure & kadans*) içinde icra edilen soytarılar, hokkabazlar ve dağcılarla (*bateleurs*) ve *saltimbanque* dansçılarına benziyordu. 16. yüzyılın ikinci yarısının Fransız Rönesans koreografı T. Arbeau "*Bouffons ou Mattachins*"de kılıçlarla yapılan sahte dövüşleri tasvir eder, ancak *Matachin*'lerin silah danslarının tanımları bu tarihten önce nadirdir. Mattaccini'ye yapılan birkaç erken referans, silahlara veya zırha atıfta bulunur. Arbeau, Bouffonları antik Yunanistan'daki *Pirrus* dansı (*Phirrique*) ile karşılaştırır (Kenley, 2012: 659).

Mataccino dansının İspanya versiyonunda Müslümanlarla (Moors) Hristiyanlar arasında yapılan savaşların canlandırıldığı belirtilmektedir. Çeşitli kaynaklarda Matasin, Mattachin, Matasines, Matachines, Il Matacino, Morisca veya Moresca adlarıyla anılır. Birçok varyantı tespit edilmiştir. 15. ve 16. yüzyılların, Mağribi kostümleri ve diğer grotesk maskelerle yapılan pantomimik bir danstır, dansçıların bacaklarına bağlı küçük çanlar vardır. Ellerde kılıç ve kalkan bulunur. Bazı varyasyonlarında ellerinde sopalarla kavga, savaş taklitleri yapılır (Robb, 1961: 87-92).

Arbeau, Orchesography'de Moris dansını şöyle anlatır:

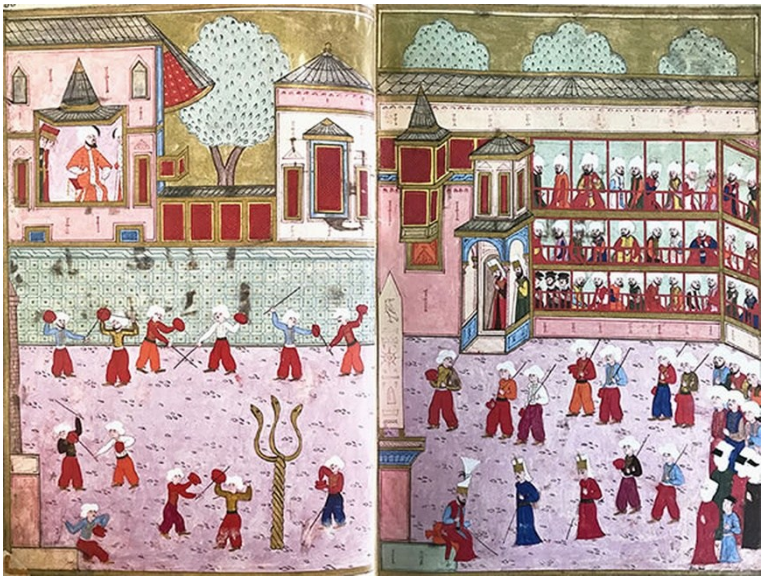
> Ben gençken moda sosyetesinde, yüzü siyaha bulanmış ve alnı beyaz veya sarı bir fularla sarılmış küçük bir çocuk akşam yemeğinden sonra ortaya çıktı, küçük çanlarla kaplı tozluklar giydi ve bir morris yaptı. Burada odanın uzunluğu boyunca dansı ilerletti, bir tür geçiş yaptı ve sonra

geri adım atarak başladığı yere doğru yöneldi. Daha sonra yeni bir pasaj daha yaptı ve böylece seyircileri memnun eden çeşitli pasajlar yapmaya devam etti. Macrobius, Saturnalia'nın üçüncü kitabının on dördüncü bölümünde Horus'a, Roma'da iyi bir ailenin soylu çocuklarının ve genç kızlarının crotala ile dans ettiğini söyler. Yorumcu Badius bunu küçük çanlar olarak tercüme eder (Arbeau, 1967: 177).

16. ve 17. yüzyılda, Osmanlı Devleti saraylarında "*Matrak*" adıyla şenliklerde yer alan savaş taklitli dans ile Rönesans Dönemi'nde İspanya, İtalya, Fransa ve İngiltere'de çok bilinen *Matacino* veya diğer varyantı olan *Morris* dansı arasında benzerlik görülmektedir. Bu dans "Matrakçı Nasuh" ile yeni bir şekil almıştır. Yurdaydın, "Matrakçı Nasuh"un "Matrak Oyunu"nu icat etmiş olabileceğini belirtir:

Konuya Nasuh'un kendisine ad veren oyun ile ilgisini incelemek suretiyle başlayacağız. Aşağıda açıklayacağımız üzere tanınmış bir hattat olan Nasuh, bu konuda bilgi veren kaynaklarımızda, aynı zamanda Matrak Oyunu (Mel'abe-i Matrak)'nun mucidi olarak gösterilmektedir. Nasuh'un bu oyundaki mahareti ve onun mucidi olup olmadığı meselesine geçmeden önce bu oyunun mahiyeti hakkında bilgi vermemiz, faydalı olacaktır. S. Sami, matrak kelimesinin "değnek, sopa, talimci şişi", Matrakçı'nın da "döğmeli şişle talim öğreten adam, talimci" mânalarına geldiğini söylemektedir. Bu sözler, mücahidlere kılavuz vazifesi görmek üzere Tuhfet el-Guzat adlı bir de eseri olduğu bilinen Nasuh'un, mucidi olduğu söylenilen ve şüphesiz bu sebeple de kendisine "Matrakçi" veya "Matrakçı" denmesine sebep olan bu mesleğinin oldukça doğruya yakın bir izahı durumundadır. Zaten Matrakçılar'ı gösteren bazı minyatürler de Matrak'ın âdeta eskrimi andıran bir

oyun olduğunu düşündürmektedir. Nitekim yazılı kaynaklar da bu hususu doğrulamaktadır. Evliya Çelebi'nin verdiği bilgilere göre Matrak, umumiyetle şimşir ağacından yapılır, cilalanır; lobud biçiminde ancak biraz daha büyük ve ağırcadır. Rakipler ellerine birer matrak alarak meydana çıkarlar ve çarpışırlar. Bu karşılaşmada amaç, rakibin kafasına vurabilmektir. Karşı tarafın darbelerinden ustaca sıyrılabilmek de maharet sayılır. Matrak oyunu, 160 çeşit bend (oyun)'e ayrılmıştır. En ünlüleri, kesme, bağla, sâni, bagal, sürme, kulak, bağla top, top kafa adını taşıyan oyunlardır. Nasûh'un bu oyunun mucidi olduğu da şüphesiz gibidir. Zira onun bu hüneri hakkında bilgi veren çağdaşı ünlü devlet adamı ve tarihçi Celal-zade Mustafa, kendi ifadesi ile "Üstad Nasuh"un "... fenninde sahib-i fütûh" olduğunu açıkça ifade etmektedir (Yurdaydın, 1963: 2-3).



Fotoğraf 70: Osmanlı Şenliklerinde Sultanahmet Meydanında “Matrak” oyunu

Nutku, Edirne'de 1582 yılında yapılan büyük şenlikte matrak oyununun en popüler oyunlardan birisi olduğunu belirtir:



> Bu şenliğin bir gününde yetmiş kişi Macar Kalesi ya da palangası önünde önce ikişer ikişer, sonra hep birlikte dövüşmüşlerdir; bunların sağ ellerinde değnekler, sol ellerinde de yuvarlak yastıklar bulunuyordu. Yine aynı şenliğin başka bir gününde elli kişi ellerinde kalkan yerinde yastıklarla ve sağ ellerinde kısa değneklerle alana çıkmışlar, önce iki kişi karşı karşıya, sonra da hep birden karışık bir biçimde düello etmeye başlamışlardır. Böyle bir oyunu, 1665'te, Sadr-ı a'zam Fazıl Ahmet Paşa'nın Avusturya elçisi Graf von Leslie onuruna düzenlediği gösteride izleriz: bu gösteride izleriz: bu gösteride iki yüz kadar genç Türk ellerinde değneklerle dövüşmüşlerdir, aynı gösteride cirit oyunu da yapılmıştır (Nutku, 1987: 103).

Türkiye'de Anadolu coğrafyasında da birçok bölgede rekabete dayalı, kavga taklitli kılıç-kalkan, bıçak, kama ve sopalarla oynanan danslara rastlanmaktadır. Örneğin Bursa "Kılıç-Kalkan" oyunu, Trabzon "Bıçak" oyunu (QR Code 18), Diyarbakır Şur-u Mertal (Kılıç-Kalkan) oyunu bunların arasında sayılabilir. Savaş-kavga temalı ancak elde silah olmaksızın yapılan Diyarbakır, Bingöl, Gaziantep, Van, Siirt, Hakkâri gibi bölgelerde ise elleri karşıdakinin ellerine vurmak suretiyle yapılan "Çepik" ve benzeri danslar bu tür danslar arasında sayılırlar. Bu dansların tümünün geçmişinde yukarıda sözü edilen ritüel törenlerin varlığı muhtemeldir.

Tüm savaş ve av danslarında erkek ve kadın karakteristiğindeki estetik farklılıklar belirgin özellikler göstermektedir. Bu farklılıklar birçok araştırmacı tarafından incelenmiştir. Örneğin Sachs, ilkel kabilelerde erkek danslarının çoğunlukla kuvvetli yukarı ve ileri hareketlere dayandığını, kadın danslarında ise yeryüzüne olan çekiciliğin açıkça ifade edildiğini belirtir. Bunu

desteklemek için birkaç örnek verir. Batı Sibirya'nın Ostyaks Kabileleri arasında, erkek dansları yüksek ve hızlı atlamalar üzerine inşa edilmiştir. Kadınlarda ise hiç atlama hareketleri yoktur. Kadınlar danslarında dizlerini büküyor, çömeliyor, yerden ayrılmıyorlardı. Aynı fenomen Hopi Kabilesi'nin kadın ve erkek arasında görülen karakteristik özelliğiydi. Erkekler yükseğe zıplarken, kadınlar sadece parmak uçlarında yükselerek dans ettiler. Danslarında bacakların belirgin şekilde yerden ayrıldığı tek bir hareket yoktu. Yeni Kaledonya (Okyanusya)'daki Loyalty Adaları'nda kadınlar sanki yere kök salmış gibi hareketsiz durarak, sadece kollarını ve kalçalarını hareket ettirerek dans ettiler. Güneybatı Afrika'daki Zulu ve Herero kabilelerinde erkekler sıçrayarak, kadınlar eğilerek ve elleriyle yere dokunarak dans ederler. Sachs bu durumu erkek doğasının dışa dönük, kadın doğasının içe dönük karakteri ile açıklamaktadır (QR Code 19) (1937: 32-59).

Erkek ve kadın danslarının karakteristik özelliklerinin oluşumunda, fiziksel ve fizyolojik farklılıklar ile temel olarak oluşturulan toplumsal emeğin kadın ve erkek iş bölümü birincil öncelikli olarak yer aldı (Koroleva, 1977: 122).

5.2.9. Dini Ritüeller ve Dans:

Paleolotik Çağ'dan itibaren Antik uygarlıklara kadar tüm dansların insanın doğal dünyayı anlama ve kontrol etme çabalarının bir parçası olduğu ve genel olarak dinsel ritüel törenlerle bağlantılı olduğundan yukarıda söz edilmişti. En ilkel insanlar mağaralarda avcı-toplayıcı yaşamı sürerken ruhsal ve maddi olarak birtakım temel ihtiyaçlarını karşılamak için yiyecek elde etmek ve doğaüstü bir güce veya güçlere inanmak durumundaydı. Bu güçler insan kavrayışının ötesinde, varlığından hiçbir şekilde şüphe duymadığı ve kendisine bir şekilde karşılık vermek zorunda kaldığı güçlerdi. Hem yiyecek elde etmek hem de



inandığı bu doğaüstü güç veya güçlere insanoğlu "hareket" ile karşılık vermeye çalıştı.

Doğaüstü güçlere bir tepki aracı olan bu hareketler ritmik olarak gerçekleştirildiğinde "dans" eylemi ortaya çıktı. Aynı şekilde bu hareketler yiyecek elde etmenin bir yolu olarak da insanın dans eylemine başvurmasını gerektirdi. Doğaüstü güçlerin varlığına olan inanç sistemi bir kez ortaya çıktığında, doğal olarak yaşamın tüm sorunlarına bu güçlerin müdahale ettikleri inancı gelişti. İlkel insan bu doğaüstü güçlerin bir anlamda yiyecek verenler olduğuna inandı ve bu bir taklit-büyü eylemi olarak dansın yiyecek elde etmenin bir yolu olduğunu düşündürdü.

Dans *ipso facto* (yalnız bu nedenle) taklit-büyü eylemi olarak, taklit ettiği şeyi ortaya çıkarmanın kutsal bir yoludur. Avcı-toplayıcılıktan tarım toplumuna geçen insanoğlu için de yiyecek elde etmenin bir yolu olarak dans, tam anlamıyla kutsal bir eylemdir. Böylelikle ilkel dansın kökeninde "kutsal"ın olduğu ve sonraki diğer tüm dans biçimlerinin sonuçta bu kutsal danstan türediği, ritüel veya tapınma danslarının diğerlerinin kaynağı olduğu söylenebilir.

Cahuzac, *"I'art des gestes"* (hareket sanatı) olarak tanımladığı dansın temelinde kutsal/dini dansın bulunduğunu belirterek: *"kutsal dans en eskisidir ve devamında diğer dansların ana kaynağıdır"* der (1754a: 19). Buna göre dans inanan insan için, yaşamın ve ergenliğin başlangıcı, evlilik, cenaze gibi tüm süreçlerde vazgeçilmezdir. Onu ibadetin liturjik esaslarından biri olarak kullanır. Doğaüstü ne varsa onu yatıştırmanın bir yolu olarak görür. Dans inandığı güçlerle, tanrıyla birlik kurma aracı, iyi ürünler elde etme, verimli evlilikler ve ölülerle iletişim kurma aracıdır.

Dansın ilkel kültürlerde anlamı ile ilgili ilk doğrudan bilgiler Chalmers'ın Yeni Gine'de yaptığı çalışmalarda görülür. Chalmers yerlilere "Dans sizin için ne ifade ediyor?" diye sorar. Aldığı yanıt ilginçtir:

> Yerli Motu: Güzel bir mevsimde, lahara, bol yağmur yağdığında ve bol miktarda muz geleceği vaadinde bulunulurken, Kabile reisi helaga olur, yalnızca belirli türde yiyecekler yer ve karısından ayrı yaşar. Kabiledeki gençlere bir sevinç ve şükran işareti olarak davul çalmalarını ve dans etmelerini söyler, böylece büyük bir hasat olabilir. Dans edilmezse, büyüme gerçekleşmez ama devam edilirse her şey yolunda gider. İnsanlar yardım etmek için diğer köylerden gelir ve bütün gece dans ederler. Bu süre zarfında birkaç ziyafet olur ve her birinde dansın lideri dua ederek ve iyi hasat için ruhlara teşekkür ederler" (...) "Yerli Motumotu: Dans ettiklerinde, bütün insanlar gibi tüm ruhlar sevinir. Dans ederken tüm yiyecekler iyi büyür; ama dans edilmediğinde yiyecekler kötü büyür. Hiçbir davul gereksiz yere çalınmaz. Biri öldüğünde arkadaşları teselli etmek için davullar çalınır (Chalmers, 1887: 300; Oesterley, 1923: 1).

Dansın vazgeçilmez unsuru olan müzik ve ritm, dini danslarda da kutsallıkla ayrılmaz bir bağlantı kurar. Öncelikle bunu talep eden ritmik içgüdüdür. Öyle ki birçok ilkel topluluklar arasında dansa eşlik eden "müzik" ritmik zamanlama ile yalnızca el çırpma, tahta parçalarının birbirine vurması veya davul vuruşlarıdır. Aynı şey, kültür yolunda daha ileri düzeyde olan bazı halklar arasında da bulunur, ancak bunlar, genellikle aralarında nefesli bir çalgının öne çıktığı diğer enstrümanların sesini de ekler. Şarkı söylemek, elbette ve her zaman dansın bir diğer önemli eşlikçisi olmuştur (Oesterley, 1923: 7).

Antik Dönem'den günümüze tüm dinlerin inananları genellikle aynı zamanda dansçılardır. Baron bunu şöyle açıklıyor:

> (...) bilinen dünyanın tüm halkları, hangi Tanrı'ya kurban etseler de her zaman dansı ibadetlerinin ana noktası haline getirmiş olduklarından, rahiplerine pekâlâ dansçı denilebilirdi (Baron, 1824: 15).

Yaklaşık M.Ö. 2.000 yıllarında Çin'de *wu* ve *hsien* denilen medyum kadınlar ve erkekler bulunurdu. Bunlar tanrılara tapınma sırasında kötü ruhları kovmak, felaket zamanlarında yas tutmak veya tanrıları yağmur yağdırması için kışkırtmak için dans eden ve şarkılar söyleyen kişilerdi. Halk tarafından onlar sayesinde tanrıların yeryüzüne indiklerine ve özellikle şiddetli danslar sırasında bu gizemli varlıklar aracılığıyla insanlarla iletişim kurduklarına inanılıyordu. O kadar popüler oldular ki, Shang Hanedanlığı'nın (M.Ö. 1766-1122) ünlü bakanı I-Yin bu dansları yasaklayan bir ferman yayınlamak zorunda kaldı: "Merhum hükümdar, memurlar için cezalar koydu ve yetkili adamları uyardı: Köşklerinizde sürekli dans etmeye ve evlerinizde sarhoş şarkı söylemeye cesaret ederseniz, ben buna wumodası derim" (Oberlies, 1926: 3).

Mısır Uygarlığı'nda Eski Krallık Dönemi'nden itibaren tanrı olarak görülen kralları onurlandırmanın yanı sıra Amun, Hathor, İsis, Mut ve Horus gibi diğer önemli tanrılarla bereket tanrısı Min ve savaş tanrısı Maontus için bir kült takvimi ile her biri 20-25 gün arasında süren birçok festival düzenlenirdi. Bunlar arasında en önemlileri Güzel Opet Festivali'ydi. Festivallerdeki dinsel ritüel törenlerin hemen hepsinde müzik ve danslar kadın rahibeler tarafından icra edilirdi. Bu kadınlar arasında yalnızca tapınaklardaki rahibeler değil hanedanlardaki kadınlar ve kız çocukları da sistrum ve menit kolye gibi çalgılarla törenlere eşlik ederlerdi.

Antik Yunanlılar Olympos'taki tanrılar panteonundaki yaşamı ve diğer mitolojik sahneleri bir olay örgüsü içerisinde *musike* adını verdikleri hareket, müzik ve şiirden oluşan danslarla



temsil ettiler. Zamanla bu kutsal danslardan, bugünkü tiyatronun başlangıcı olan drama doğdu. Burada dans biraz şekil değiştirdi, daha alegorik ve şarkıdan, şiirden ve içeriğinden bağımsız hale geldi.

Din temelli kutsal danslarla ilgili yakın geçmişten ve günümüzdeki uygulamalardan birkaç örnek vermek gerekirse: Antik Hindistan'dan günümüze kadar Hindu inanç sisteminde en önemli tanrılardan birisi olan, dansçıların efendisi veya oyuncuların kralı "Şiva"dır. Bütün evren onun tiyatro sahnesidir. Onun repertuvarında pek çok farklı basamak vardır. Kendisi hem oyuncu hem de seyircidir.

Şiva dansının Hindu dininde Tanrı'nın faaliyetinin en net görüntüsü olarak değerlendirilen birçok çeşidi vardır. Bunlardan biri Hindu inanç takviminde iki ayda bir düzenlenen Pradosha Stotra'da ilahi bir koro eşliğinde Himalayalar'da yapılan bir akşam dansıdır. Üç Dünyanın Anasını değerli taşlarla süslenmiş altın bir tahta oturtan Sulapani, Kailasa'nın tepelerinde dans eder ve tüm tanrılar O'nun etrafında toplanır:

> Sarasvati vina çalıyor, Indra flüt çalıyor, Brahma zamanı gösteren zilleri tutuyor, Lakshmi bir şarkıya başlıyor, Vishnu davul çalıyor ve tüm tanrılar etrafta duruyor" (...) "Gandharvas, Yakshas, Patagas, Uragas, Siddhas, Sadhyas, Vidyadharas, Amaras, Apsarases ve üç dünyada yaşayan tüm varlıklar, alacakaranlık saatinde göksel dansa tanık olmak ve ilahi koronun müziğini dinlemek için orada toplanır (Coomaraswamy, 1918: 56-57).

Bu dansın resimsel betimlemelerinde Şiva genellikle iki kollu olarak tasvir edilir. Ayrıca sahnede yer alan diğer tanrılar, birlikte ve düzenli bir kompozisyon içinde konumlandırılmıştır. Bir başka en çok bilinen dans Tandava'dır. Bhairava veya Virabhadra olarak onun Tamasik yönüne aittir. Tamas, Hindu felsefesinin Samkhya okulu tarafından geliştirilen felsefi ve

psikolojik bir kavram olan üç Guna'dan biridir. Diğer iki nitelik rajas ve sattva'dır. Tamas, atalet, hareketsizlik, donukluk veya uyuşukluk kalitesidir. Tandava dansı genellikle on kollu bir biçimde olan Siva'nın Devi ile çılgınca dans ettiği mezarlıklarda ve ateşlerle aydınlatılmış alanlarda yapılır (QR Code 20). Bu dansın görselleri, Elura, Elephanta ve ayrıca Bhuvanesvara'da olduğu gibi antik heykeller arasında çok yaygındır. Tandava dansı, gece yarısı cümbüşlerini yanan toprakta sürdüren, Ari öncesi bir tanrı, yarı tanrı, yarı iblis kökenlidir. Daha sonraki zamanlarda, bazen Şiva'nın, bazen Devi'nin ölü yakma yerindeki bu dansı, Saiva ve Sakta literatüründe çok dokunaklı ve derin bir şekilde yorumlanır (Coomaraswamy, 1918: 57).

Hristiyanlığın yayılması ile kilise eski pagan dini danslara şiddetle karşı çıktı ve onları "şeytani danslar" olarak adlandırdılar. Ancak buna rağmen dansların birçoğu halk arasında hayatta kaldı. Örneğin Güney ve Orta Amerika halkları Hristiyanlığı kabul ettikten sonra uzun süre kiliseye direnerek eski danslarını yeni dinlerine uyarlamış ve icra etmeyi sürdürmüşlerdir. Bazı kaynaklar Orta Çağ'da Bulgarların kilisede dans ederek dua ettiklerini yazar. Günümüzde Katolik mezhebine sıkı sıkıya bağlı İtalya'da, İspanya'da Paskalya'dan önceki Tutku Haftası'nda, eski halk kıyafetleri giyerek İlahi Ayin sırasında eski dansları yaptıkları ve bu dansların tüm katılımcılar üzerinde güçlü bir izlenim bıraktığı görülmektedir.

Kuzey ve Güney Amerika, Uzak Doğu, Afrika, Orta Asya ve Sibirya ile dünyanın pek çok bölgesinde eski avcı, toplayıcı halkların pagan inançları olan Şamanizm ile ilgili araştırmalar yaklaşık iki yüz yıldır birçok araştırmacı tarafından sürdürülmektedir. 16. yüzyıldan bu yana bazı batılı seyyahların notlarında da anlatılan, Şamanizm konusunda çalışan araştırmacılar arasında son 30 yıla damgasını vuran en önemli çalışmalar Mircea Eliade'nin çalışmalarıdır. Eliade, farklı halkların Şamanik ideolojilerini, tekniklerini, sembolik sistemlerini dikkate alarak,

benzer mitolojik olay örgülerinin varlığında, ritüellerin yürütülmesinde paralellikler bulmaya çalışır (Eliade, 2004). Eliade'nin başlattığı bu çalışmalar birçok araştırmacının ilgisini çekmiş ve son yıllarda araştırmaların sayısı oldukça artmıştır. Folklor, sosyoloji, psikoloji, din bilimi gibi bilim alanlarının dışında terapöti, nöropsikoloji, nörobiyoloji, farmakoloji ve toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi farklı alanlarda da Şamanizm üzerine çalışmalar yoğunlaşmıştır.

Şaman sözcüğü yazılı olarak ilk kez Rus proto-rahip Avvakum Petroviç'in 1672 yılında yayınladığı anılarında geçer. Avvakum Sibirya seyahatinde karşılaştığı bir Buryat Şaman'ın dansını ve performansını gördüğünde ona Tunguz Halkı olan Evenki dilinde "*büyücü, başkalarının bilmediğini bilen"* anlamına gelen "Şaman" adını verdi (Petroviç, 2003: 17). Sözcük buradan Rusça'ya, Rusça'dan da batı dillerine yayıldı. Bir versiyona göre, Şaman kelimesi Sanskritçe "shraman" (śramaṇa) adı verilen eski Hindistan'da bir münzevi, gezgin bir keşişten gelir. Budizm ile birlikte bu terim Asya'ya yayıldı ve Evenki dili aracılığıyla Rus ve Batı dillerine geçti (Eliade, 2004: 495).



Fotoğraf 71: Dans tanrısı 10 kollu Şiva, Hindistan

Şamanist halklarda Şaman teriminin yerel dillerdeki karşılığı şöyledir: Saha (Yakutlar)'da erkek Şamanlar için "Oyuun (ойуун)", kadın Şamanlar için "Udagan (удаган)"; Evenkler, Nanaylar ve Mançular "Saman veya Şaman"; Nenetler "Tadebey"; Çuvaşlar "Yramash"; Altay Türkleri "Kam"; Tuvalar "Bboor"; Eskimolar "Angakok"; Koryaklar "Enenalan"; Koreliler kadın Şamanlara "Mudang", erkek Şamanlara "Paksu"; Japonlar "İtako"; Kuzey Amerika yerlileri (Hopi, Delawere) "Adanti, Anzhin"; Buryatlar "Beşegti ve Boo"; Moğollar genel olarak "Bee", büyük Şamanlara "Zaarin", Şaman öğretmenlere "Bagş"; Başkurtlar "Baksı, Bagımsı veya Bagıusı"; Tatarlar "Baguuçı"; Kazaklar ve Kırgızlar "Baksı, Bakşi veya Bahşi"; Çingeneler "Çovali"; Saamiler "Noyda"; Hakaslar güç seviyelerine göre: "Pugdur, Pulgos ve Çalançik"; Arap Bedevileri " Fakir veya Fukara"; Tayland yerlileri Semanglar "Halak"; Malezya yerlileri Jakunlar "Pohang veya

QR Code 21

Poyang" v.b. (QR Code 21) (Mihaylovskiy, 1892; Eliade, 2004; Walter & Neumann-Fridman, 2004).

Şamanizm'in bir din olarak ortaya çıkışı ile ilgili birçok teori vardır. Bu teorilerin bir kısmı Şamanizm'in ortaya çıkışını belirli bir etnik çevreyle ilişkilendirirler. Bunun sonucunda animist inançlardan iyi tanımlanmış tanrılara tapınmaya kadar çok sayıda çeşitli düşünce bu kategoriye girer. Şamanizm'in kökeni, geçmiş zamanlarda var olan tek bir dile sahip kültürel bir toplulukla ilişkilendirildiğinde, ortaya çıkışının Antik Çağ Dönemi olduğu düşünülebilir. Belirli bir topluluk içerisinde Şamanist görüşlerin oluşumu söz konusu olduğunda, Şamanizm'in ortaya çıkışı çok daha yakın bir dönem olarak ve genellikle M.S. 1. yüzyıla tarihlenmektedir. Bununla ilgili kanıtları araştırmacılar bazı kaya resimlerindeki (petroglif) görüntülere dayandırmaktadırlar. Sibirya'da bulunan ve 9. yüzyıla endekslenen insan başlı geyik, elleri havada dans eden, kılıç kuşanmış başlarında üç taç taşıyan insan figürleri bu kanıtlar arasında yer almaktadır. Ayrıca, Urallardan Okhotsk Denizi'ne kadar geniş alanlarda bulunan petrogliflerde ve bronz döküm heykellerde aynı temalar görülmektedir. Birçok araştırmacı, Şamanizm'in kodlamasının en önemli unsurlarından biri olan "Şaman Davulu"nun dünyadaki birçok bölgede Şamanizm'in varlığını kanıtladığını belirtmektedirler.

Dünyanın birçok bölgesinde bulunan şaman davulunun tarihsel kökeni bazı araştırmacılara göre Sümerlere kadar dayanmaktadır. Tarihsel olarak davul dünyanın birbirinden çok farklı bölgelerinde görülmektedir. Bulunan en eski örneklerden biri, davul/tef çalan kadınları tasvir eden Sümer heykelcikleri yaklaşık M.Ö. 2000 yılına endekslenmektedir. Nil Bölgesi'ndeki mezar kalıntılarında ortaya çıkarılan ve Mısır Uygarlığı'na ait davullar M.Ö. 700'den kalmadır. Mısır Davulları yuvarlak ve kare olmak üzere iki tipti. Yuvarlak olana *sar*, kare olana *tabl* adı verilirdi. Bu davullardan bazıları, Asya'da görülen şaman

davulları gibi çok büyüktü. 22. Hanedan Dönemi'ne (M.Ö. 950-730) ait bir kabartmada görülen yuvarlak çerçeveli davulun çapı bir metreden fazladır (Farmer, 1931: 45). Hitit tapınaklarında veya frizlerinde bulunan büyük taş levhalarda da davul çeşitleri görülmektedir. Örneğin, Ankara Etnoloji Müzesi'ndeki friz No. 1'de bir çift kudüm benzeri bir tür davul ve üstte çıngıraklı bir tef/davul görülmektedir. Hindistan'daki davulların ilk temsilleri, Bharhut, Sanchi, Mathura, Gandhara, Amaravati (M.Ö. 1 ve 2. yüzyıllar) antik heykellerinde, Güney Hindistan'daki tapınaklarda, Ajanta ve Bagh Tanjavoor'daki fresklerde ve resimlerde çokça görülmektedir. Bu heykel ve resimler, normalde konserlere ve dans partilerine katılan sanatçıların sayısı, eşlik olarak kullanılan enstrümanların türleri, enstrümanların tutulduğu ve çalındığı duruşlar gibi detayları da ortaya koymaktadır (Krishnaswamy, 1971: 15).

Sümerler davul üzerinde çıngıraklar olan bir form da geliştirmişlerdir. Tarihsel olarak en eski davul betimlemelerinin Sümerlerde olduğu görülmektedir. Bu durumda ellerinde tef/davul bulunan dansçı temasının batıya Avrupa'ya, doğuya (Hindistan, Orta Asya ve Çin) ve Kuzey Afrika'ya (Mısır), Sümer Medeniyeti'nden yayılmış olduğu söylenebilir (Walter ve Neumann- Fridman, 2004: 102).

Potapov, 5. yüzyılda Avrupa Hunları'nın en büyük kült iletici-si, dini lideri için *ata kam* (şaman baba) adının kaydedildiğini belirtir. Tüm Şamanist halklar arasında Şamanlar "ateşin efendileri" olarak kabul edilirdi. Onlar doğanın, yerin, gökyüzünün ruhlarına tapınmaya öncülük ederlerdi (Borko, 2004: 15).

Şamanların seçimi halklara göre farklılık gösterir. Ancak genellikle gerek anne gerekse baba tarafından kalıtımla aktarılırlar. Bazen kabile ileri gelenleri tarafından seçilir, bazen de kendi isteği ile Şaman olunur. Şamanın müzik yeteneğine sahip olması, Şaman giysisini iyi kullanabilmesi ve dans edebilmesi gerekir. O'na verilen inisiyasyon yeteneğinin, ruhlardan kutsal bir şarkı

almak olduğu düşünülür. İnisiyasyon adayı (Neofit) olarak ona kişisel bir melodi, kişisel bir şarkı, özgün bir giysi ve dans vermeleri için ataların dünyasına çekilir. Bu eylem yalnızca topluluğun tam bir üyesi olma hakkını kanıtlamakla kalmaz, aynı zamanda zamanın başlangıcında yaşamış olan ilk ata olan totem atasından aldığı bir tür bilgeliğe sahip olduğunu da doğrular. Boas, Kuzey Amerika Yerlileri'nde kabile tarafından ritüel törenler sırasında seçilen genç Şaman adayının kurtlara gittiği, onlardan bir dans aldığı ve geri döndüğünde tüm kabileye bu dansı gösterdiğini söyler (1916: 29).

Ancak birçok durumda Şamanlık muhtemelen belli bir eğitim sürecinden geçmiş ve belli tekniklerde ustalıklarını kanıtlamış kişilere veriliyordu. Şamanlık üzerine yapılan birçok araştırmada araştırmacılar, genç bir Şaman'ın eğitim dönemini, terimleri belirterek, onu bir çilecilik ve çeşitli yeminlerin yerine getirilmesi sürecinden geçtiğini belirtirler. Örneğin Alekseenko, Ket (Кеты) Şamanları'nın yedi adet üç yıllık döngüden oluşan 21 yıllık bir çalışma döneminden söz eder. Her üç yıllık dönemin sonunda, yalnızca bir sonraki zaman dilimini değil, aynı zamanda Şamanın gelişiminde yeni bir aşamayı da işaret eden bazı ritüellerin gerçekleştirildiğini belirtir (1967: 169; 1981: 94-98).

Lewis de Kuzey Amerika Oglala Sioux (Lakota) yerlileri arasında yaptığı araştırmada benzer kanılar taşımaktadır:

> Bu tür kültürlerle Şamanlar ruhlarla iletişim kurmanın ötesine geçerek kabilede yaygın fizyolojik hastalıklar için bitkisel ilaçlar üretir. Bunlarla ilgili bilgilerin yanı sıra kültürel ritüeller ve geleneklerle ilgili bilgilerin sürdürülmesinden ve aktarılmasından sorumludur. Bu sorumluluk kritiktir, çünkü yazılı kayıtları olmayan toplumlarda, bu bilgileri tam olarak aktaran bireylerin azlığı nedeniyle bilgiler zaman içinde kaybolabilir. Kritik bilgileri iletmek için

> Şamanlar gibi resmileştirilmiş bir mekanizma olmadan, rastgele bir bağlamda ve herhangi bir ilgili tarafa aktarılarak nesiller boyunca bilginin çarpıtılması veya kaybolması basit olacaktır. Toplumun genç üyelerini Şaman olarak hizmet etmeleri için eğitmek, öğrenmeye aktif olarak katılmaya hazır ve gelecekteki başarı şansları için seçilmiş bir bireye bilgi sunma fırsatı verir. Bir çıraklık gibi, bu eğitim, geleceğin Şamanlarının, işi kendisine devralma görevi verilmeden önce, Şamanın çalışmasının önemli yönlerini gözlemlemelerine ve bunlara katılmalarına izin verir (1990: 153-158).

Tüm bu süreçlerde Şamanlar danslarını sürekli geliştirerek yeni adımları keşfeder ve inisiyeye ulaşma sırasında izleyicileri etkilemeye çalışır. Şamanlar esrimeli/inisiyeli danslarını seyircilerle tıka basa dolu bir Yurt'un içinde, iyice sınırlanmış olan daracık bir alanda, boy boy halkalar ve diğer çeşitli takılar kullanarak 15 kilodan fazla demirle bezenmiş giysiler içinde yaptıkları halde, asla hiç kimseye zarar vermezler. Kazak-Kırgız "Baksı"sı kendinden geçmiş durumdayken gözleri kapalı olarak her yana atılsa da ihtiyacı olan nesneleri hiç şaşırmadan bulur. Tüm hareketlere esrik durumdayken bile egemen olabilen bu şaşırtıcı denetleme yeteneği hayranlık verici bir sinirsel bünyenin göstergesidir. Genel olarak, Sibirya ve Kuzey Asya Şamanları'nda zihinsel parçalanma (şizofreni) belirtisi görülmez (Eliade, 2004: 29; 1999: 50).

Şamanlar bu gösterileri sırasında doğa, insanlar ve tanrılar dünyası arasında bir aracı olarak görev alırlar. Kelimelerin yardımıyla ruhlar dünyasının yollarını ortaya çıkarır, engelleri kaldırır ve ayrıca bu dünyada kendisinin gördüğü resimleri kabile arkadaşlarına sunar. Grup içinde mitolojik olay örgüsünü yayınlamak için yalnızca sözlü iletişim aracı olan konuşma fonetiğini kullanmaz. Özellikle davul ile vücuduna ve giysisine taktığı

çıngıraklarla kullandığı müzik ve enstrümantal eşlik, ortamda tek bir ruh hali yaratır. Şaman davulunun temel işlevi, ritminin tekrarlanan sesi aracılığıyla Şamanda yüksek bir bilinç veya bir inisiye/trans durumu yaratmaktır. Buna Kazak Türkçesinde Şaman anlamına gelen "Kam" sözcüğünden alınarak Rusça *kamlaniya* (Камлания) adı verilir. Genellikle Şamanların kendileri davul çalar ve onu şarkı söyleme veya dans etme hızlarını ölçmek için kullanırlar. Ancak, Şaman'ın müritlerinin veya yardımcılarının Şaman'a başka enstrümanlarda eşlik edebileceği veya Şaman çalmayı bırakırsa başka bir davulda davul çalmayı devralabileceği kültürler de vardır. Bu yardımcılar genellikle Şaman bir transa girdiğinde destek olur. Şaman'ın yardımcılarının kullandığı çalgılar kültürden kültüre değişir. Bu çalgıların ne olduğu çok önemli değildir. Çünkü Şaman töreni için ses üretme kapasiteleri dışında bir işlevleri bulunmaz. Ancak bazı durumlarda Şamanların davul yerine, telli bir çalgı olan Kopuz veya Ağız Kopuzu (Vargan) gibi başka bir alet kullandıklarını görülür. Davulun biçimi ve büyüklüğü dünyadaki birçok kültüre göre değişiklik gösterir.



Fotoğraf 72: Davulu ve kostümü ile Sibirya'da bir Evenki Şamanı

Bütün bunlar Şaman'ın canlandırdığı olaylarla seyircinin aktif empatisine katkıda bulunur. İcra ettiği sanat aracılığıyla Şaman, esrimeye benzeyen belirli bir yaratıcı ilham durumuna ulaşır ve dansıyla sıradanlığın üstüne çıkar. Bahtin'in de belirttiği gibi bu sanatsal ve estetik formun içerikle ilişkisi kendine özgü bir kişisel karaktere sahiptir. Bu estetik nesne, yaratıcının ve içeriğin eyleminin ve etkileşimini gerçekleştirerek bir varlığın gücüne sahip olma anına ulaşır. Şaman'ın dansında, yalnızca başkaları için var olan görünüşü, içsel, kendini algılayan organik etkinliği ile birleşir. İçindeki her şey dışarı çıkmaya, dışarıyla örtüşmeye çalışır, varlığıyla yoğunlaşır, başkalarının varlığına katılır. Sahip olma anı bu varlık tarafından açıkça yaşanır. Şamanizm gibi varoluş dinlerinde dansın kült önemi buradan gelir (1979: 119).

Borko, Şaman'ın bu inisiye halindeki dansıyla boşluğu, yerçekimini, kendinden çıkışı aşmasının mümkün olduğu hissini verdiğini belirtir. Ona göre inisiye haliyle kendinden geçmiş olan Şaman'ın dansında birkaç semantik düzey vardır: 1) Bir yaratma eylemi olarak dans, diğer herhangi bir yaratıcı etkinlik gibi dünyayı yaratma eylemine benzetilir; 2) Şaman, dansında totem hayvanını taklit eder, şarkı söyleyerek canavarın çığlığını taklit eder, kendisini geçmiş zamanlara dönüşü simgeleyen totem atasıyla özdeşleştirir; 3) Dans, bir hayvana dönüşmenin, ruhlar ve tanrılarla iletişim kurma ve benzeri eylemleri gerçekleştirmenin yanı sıra, yükselişi ve uçuşu sembolize eder (2004: 29).



Fotoğraf 73: Kadın ve erkek Şaman Dansı tasviri, 1877

Kore Şamanizm'i Konfüçyüsçü Budizm'in ve Hristiyanlığın gelişinden, Joseon (Chosŏn) Dönemi'nden de önce ortaya çıkan eski bir dindir. Üç Krallık döneminde gelişmiş, Goryeo Hanedanlığı Dönemi'nde Şaman'lar (Mudang) saray ritüellerinde önemli bir rol oynamıştır. En önemli saray ritüeli olan *Cheoyongmu*, ritüeli Mudanglar tarafından gerçekleştirilirdi. Cheoyongmu, Kore mitolojisinde "*Doğu Denizi'nin Ejderha Kralı'nın oğlu Cheoyong*" efsanesine dayanan ve yıl sonunda kötü ruhları kovmak için yapılan temsili bir Kore maskeli dansıdır. Aynı zamanda, Birleşik Silla Dönemi'nde yaratılan, günümüzde hayatta kalan en eski Kore saray dansıdır. Ancak Joseon döneminde siyasi ideolojisi Neo-Konfüçyüsçülük olan yönetici güç, Şamanizm'i sapkınlık olarak tanımladı ve çeşitli sistem ve araçlarla

pervasızca bastırdı. Joseon Hanedanlığı döneminde Budist rahiplerin şehre girişi yasaklandı ve Şamanlar da şehirden sürüldü[20].

Mu-izm adı verilen çok tanrılı bu dine Kore geleneklerinde *musok* veya *mujyo* da denir. Tanrılar hem de ataların ruhlarıyla hem de yaşayan insanlarla etkileşime girebilirler. *Mudang, Gangsinmu, Hangul, Hanja* veya *Mu* olarak da adlandırılan kadın Şamanlar ve *P'ansu* adı verilen erkek Şamanlar dinin temel yürütücüleridir. *Mu* sözcüğü etimolojik olarak "mucize yapan" veya "mucize gerçekleştiren" anlamına gelir. Mudang'lar aynı zamanda birer kâhindirler. *Gut* (Goot veya Kut) adı verilen uzun ritüeller gerçekleştirirler. *Guttang* (*Kuttang)* denen tapınaklarda düzenlenen bu ritüellerde Mudang ve yardımcılarının şarkı ve dansları eşliğinde tanrılara ve ataların ruhlarına yiyecek ve içecek sunulur, böylece insanlar arasındaki bağlılığı teşvik ederek refah yaratmayı amaçlarlar. Gut (Kut) törenlerinin *Chaesu-gut (Jaesu-gut), Naerim-gut, Dodang-gut, Ssitkim-gut, Dari-gut, Chilmeoridang-gut, Cheondoje-gut* gibi çeşitleri vardır (Lee, 1981: 1-30; Ware, 1991: 139).

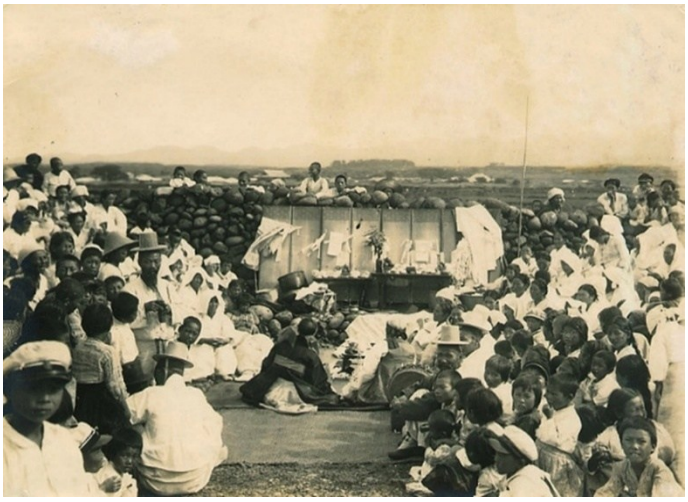
Kore'deki birçok Şaman ritüelleri arasında, sağlık ve refah ritüeli olan *Chaesu-gut* diğer ritüellerin en önemli temsilcisi olarak kabul edilir. Bu ritüel sadece mevsimsel bir kutsama ayini değil, aynı zamanda bir ailede atalara saygının bir parçasıdır. Bugün hala Kore'deki birçok geleneksel kırsal ve kentsel ailenin önemli bir parçasıdır. Bu ritüel aynı zamanda *Ch'önsin gut bor* (mevsimlik sunuların ritüeli) olarak da bilinir. Adından da anlaşılacağı gibi, ailenin bereketi ve refahı için mevsim değişikliğinde, özellikle ilkbahar ve sonbaharda yeni ürün ve meyvelerin sunulmasıdır. Ekinler ve meyveler sunağa konduğunda, ataların ruhlarıyla bağlantılı olan diğer önemli ruhlar Gut ritüeline davet edilir. Gut, Kore Şamanist pratiğin ritüel formunda belki de en

[20] https://ko.wikipedia.org/wiki/무속신앙

saf olanıdır. Bu ritüelin saflığı, amacından, yani ruhlar ve aile üyeleri arasındaki dostluğu geliştirmekten kaynaklanır. Bu nedenle, kirli ruhları ortadan kaldırmayı veya evi, aileyi hastalıklardan korumayı amaçlayan diğer törenlerden farklıdır. Saflığı nedeniyle ölü için yas tutma süresi içinde olanlar bu törenlere katılamazlar. Yine de diğer Şaman ritüellerinden tamamen farklı değildir. Bu ritüelin birçok yönü diğer ritüellerde ortaktır. Aslında, diğer tüm ritüellerin temelidir. Bu nedenle, Kore'deki diğer Şaman ritüellerini anlamadan önce, bu ritüel performansın fenomenlerini dikkatlice gözlemlemek önemlidir (Lee, 1981: 27, 28).



Fotoğraf 74: Joseon Dönemi'nde köyde Chaesu Gut (Kut) töreni



Fotoğraf 75: Balıkçı teknelerinin güvenliği ve iyi şansı için Jeju Adası'nda Şaman (Mudang) performansı (1920'ler)

Chaesu Gut, diğer tüm Şaman ritüelleri gibi, aileye uygun bir tarihin seçilmesiyle başlar. Bir aile üyesinin ölüm tarihi veya kozmik tutulma günü gibi belirli tarihlerden kaçınılır. Her olay için iyi ve kötü günler olması nedeniyle, bu önemli ritüel için iyi bir gün seçmek özellikle önemlidir. Gün, genellikle özel günlerin seçiminde uzman olan kör erkek Şaman olan Bongsa'nın yardımıyla seçilir. Chaesu ritüeline katılan üç farklı profesyonel Şaman türü vardır: Bir baş şaman veya *Won mudang*, bir müzikal Şamanlık veya *Ch'angpu mudang* ve bir bekçi Şaman *Duichön mudang*. Baş Şamanlık veya *Won mudang* bütün töreni yürütmekten tamamen sorumludur. Yanında dansçılardan oluşan diğer Şamanlar onun yardımcılarıdır. Şaman danslarına *Mudangchum* denir. Şaman, ruhlarla tamamen iletişim kurma yeteneğine sahiptir. Diğer taraftan, hem *Ch'angpu Mudang* (Müzikal Şamanlık) hem de *Duichön mudang* (bekçi) her zaman ruhsal iletişim yeteneğine sahip değildirler. *Duichön*, ritüelin son bölümünden ve ritüelin tamamlanmasından sorumludur (QR Code 22).

QR Code 22

Tören günü geldiğinde tören yerinde çeşitli yiyecekler eşyalarla donatılmış bir sunak hazırlanır. Bu sunak etrafında Göri denen ve her biri özel bir amacı gerçekleştirmek için yapılan on iki törensel basamak uygulanır. Bunlar sırasıyla *Pujöng, Kamang, Sansang, Pyölsang, Taegam, Chesok, Bulsa, Hogu, Kunung, Ch'angpu, Malmyöng* ve son olarak *Göri Duichon'*dur.

İlk *Göri*, müzik grubunun başı olan Sansang'ın okudu ilahiler ile birlikte başlar. Sansang'a çift taraflı, kum saati şeklindeki bir davul olan *Changgu* (janggu), metal pirinçten yapılmış bir zil olan *Jegeum*, *Buk* adı verilen fıçı davullar, *Sogo* adı verilen küçük davullar ve çeşitli gonglardan oluşan vurmalı çalgılar, *Danso, Daegeum, Taepyeongso, Hyangpiri, Se piri, Dang piri* ve *Daepiri* denen ve müziğin tarzına göre çalınan flütler, *Ajaeng* ve *Haegeum* adı verilen telli çalgılardan oluşan müzik topluluğu eşlik eder (Koudela & Yoo, 2016: 90-92).

İkinci *Göri*'den itibaren vurmalı çalgılar daha güçlü çalmaya başlar. Baş Şaman sunak önündeki ritüeli ile birlikte dansa başlar. Sunağın etrafında dans ederken sağ elinde kapı mandalına benzeyen küçük bir zil olan *Ulsae* ve sol elinde bir yelpaze tutmaktadır. Her *Göri* seansında Baş Şaman giysilerini, şapkasını ve elinde tuttuğu nesneleri değiştirir. Bazen de maskeler kullanır. Göri seansları ilerledikçe Şaman dansın coşkusunu daha da arttırır. Müzik daha yüksek sesle çalar. Kut törenlerindeki yüksek sesli müziğin veya enstrümanların neden olduğu yüksek gürültünün kötü niyetli kişileri uzak tuttuğuna inanılır.

Bu ailelerin düzenlediği *Chaesu Gut* törenlerinden başka kırsal alanda, köylerde mevsim döngülerinde, ölüleri anmak, bereket dilemek veya hasat zamanlarında da *Chaesu Gut* törenleri yapılır. Ölüleri anmak için yapılan törenlere ise *Ssitkim-gut* adı verilir. Bu törenler daha büyük ve görkemlidir. Bu törenlerde Şaman'ın danslarına yerel giysiler giyen halk da katılır. Ritüelden önceki gün öğleden sonra köyde şamanlarla renkli bir geçit töreni yapılır. Genellikle baş Şaman geçit törenini yönetir ve



diğer Şamanlar onu takip eder. Ardından *Sanmoay* adı verilen uzun şapkalar takan ve alınlarına beyaz bantlar takan bir grup genç Şamanları takip eder. Bu gençlere *Gutjungbaeaz* denir. Kendilerine *Sadangbaeh* diyen köy tapınağının bekçileriyle el ele tutuşurlar ve sokaktaki diğer insanların dikkatini çekmek için davul çalarak sokakta yürürler. Belli bir yere geldiklerinde herkesi çağırıp şarkı söylemeye ve dans etmeye başlarlar. Müzik ve dans bittiğinde baş Şaman tanrıların eski efsanelerini anlatmaya başlar. İnsanlar daha sonra yiyecek ve para teklif eder. Geçit töreni, atalarının tanrılarına uyum içinde tapınmasıyla sona erer. Geçit töreni bittiğinde Şamanlar evleri ziyaret eder ve dua eder. Halk, tapınakları ve tanrıları desteklemek için Şamanlara para veya mahsul verir. Bu ziyarete genellikle *Gemyöngdorib* denir. Böylece asıl törenden bir gün önce geçit töreni ve köydeki evlerin ziyareti yapılır.

Akşam olduğunda kutsal alan olan ve baş tanrı *Chae Yöng Changgun*'un geçici olarak yerleştirildiği *Gutgak* çevresinde beyaz giysili kadınlarla dolar ve kadın kalabalığı arınma ritüelinden geçer. Changgun Tapınağı'nın avlusunda, köylülerle çevrili bir şenlik ateşi yakılır. Tapınakta sunak odasının içinde, insanlara atalarının ruhlarının kutsal varlığını hatırlatan mumlar yakılır. Karanlık derinleştikçe, insanlar giderek danslarla ve yüksek müziğin de etkisiyle daha çok kendilerinden geçerler. Böylece akşam, ataların tanrılarına mevsimlik adaklardan oluşan topluluk ritüelinin önemli bir parçası olan dans ve müzik neşesiyle sona erer. Ancak yaptıkları her şey kutsal ritüelin bir parçasıdır. *Chaesu-gut*'un on iki *Göri*'sinden en az iki *Göri* veya tören seansı ile mevsimlik adak ritüeli tamamlanır (Lee, 1981: 139-142).

Kuzey Amerika'da Pueblo Bölgesi'nde bulunan Hopi (Moqui), Zuni, Hopi-Tewa, Apaçi, Keres gibi Kızılderili kabileleri doğaüstü bir varlık olan "Kachina"ya inanırlar. Kuzey Amerika Şamanizm'inin en önemli dinsel varlığı olan Kachina, gerçek dünyadaki herşeyin ruhları veya kişileştirilmiş halidir.

Bu ruhlar her yılın ilk yarısında Kızılderili köylerini ziyaret eder. Pueblo Bölgesi'ndeki Kachina inanışında yerel panteon, kabileden kabileye değişiklik gösterir. Bir Kachina, saygı duyulan bir atadan bir öğeye, bir konuma, bir eşyaya, doğal bir fenomene veya bir konsepte kadar doğal dünyadaki veya kozmostaki herhangi bir şeyi temsil edebilir. Buna göre güneş, yıldızlar, gök gürültülü fırtınalar, rüzgâr, mısır, böcekler ve daha birçok kavram Kachina olabilir.

Özellikle Zuni, Apaçi ve Hopi Kızılderililerinin yaratılışlarının hikâyesi, önceki dünyalardan çıkışları, bu dünyaya göçleri ve törenlerinin anlamı Kachina inancında görülebilir. Bu, ezoterik inancın anlamı sayısız nesiller boyunca dokunulmaz olarak gördükleri, doğası gereği derinden dindar olan bir yaşamsal dünya görüşüdür (QR Code 23). Aynı zamanda yağmur tanrısı olan Kachina, insanların hayatta kalmalarından sorumlu bir ruhtur. İnsanların bu dünyada bulunmaları her zaman evrensel bir dünya yaratma ve sürdürme planına göre şekillendirilmiştir. Onların evrimsel "Yaşam Yolu" üzerindeki ilerlemeleri, Kachina yasalarının kesintisiz bir şekilde gözetilmesine bağlıdır. Buna karşılık, dini törenlerinin amacı, evrenin uyumunu korumaya yardımcı olmaktır. Kachina inancı, yıl boyu süren törenler, ayinler, danslar, şarkılar, anlatılar ve dualardan oluşan, dünyadaki herhangi bir şey kadar karmaşık, soyut ve ezoterik mitodini bir sistemdir (Waters, 1977: ix).

Kachina sözcüğü Hopi dilinde "ka" saygı, "china" ruh demektir. "Saygı duyulan ruh" anlamını taşır. Kachina kavramının üç farklı ögesi bulunur. Bunlar doğaüstü varlık olarak Kachina, Kachina Dansçıları ve Kachina suretinde oyulmuş, yalnızca saygılı bakım ve iyilikten sorumlu olanlara verilen küçük Kachina bebekleridir.

Kachina dansı, "Kachina Maskesi" denen ve Kachina ruhunu yansıttığına inanılan bir maske ile yapılır. Erkek dansçılara "Kachinas", kadın dansçılara "Kachinamanas" adı verilir. Kachina

törenleri “Anzhin” adı verilen Şaman liderler tarafından yönetilir. Kachina danslarının dini açıdan büyük bir önemi vardır. Zuni yerlilerinde altı adet klan bulunmaktaydı. “Kiva” adı verilen tapınaklarda düzenlenen Kachina törenlerinde her bir Kiva’nın ayrı bir Kachina topluluğu vardı. Zuni Kivaları, tavandaki bir açıklıktan uzayan bir merdivenle girilen ve çıkılan kare şeklinde özel odalardı; İçeride dansların ve ritüellerin yapıldığı geniş açık alanlar, oturma sağlamak için duvarlara yaslanmış banklar vardı. Ayrıca Kivalar çok gizli ritüellerin yapıldığı daha küçük odalar içeriyordu (Fewkes, 1897: 264-302; Bonvillain, 2005: 23; Waters, 1977: 134-170).



Fotoğraf 76: 20. yüzyıl başlarında Kore Tapınağı Kuttang önünde Mudang ve müzisyenler



Fotoğraf 77: Hopi yerlileri Yağmur Tanrısı onuruna yaptıkları maskeli Kachina Dansı, 1903



Fotoğraf 78: Maskeli Kachina dansçıları

Kendisi bir Delaware'de Lenape Kızılderilisi ve yerel bir şair olan Richard Calmit Adams (1864-1921), halkının dili, kültür ve efsaneleri ile ilgili yaptığı araştırmalar sırasında yazdığı notlarında Delawere Yerlilerinin dansları ile ilgili de bilgiler vermektedir. Yerlilerin yaklaşık boyutları 15 x 25 m2 olan, iki kapılı, toprak zeminli "Kiva" adı verilen ahşap bir tapınakta dinsel törenlerini yaptıklarını belirtir (QR Code 24).



Delaware Kızılderilileri her sonbaharın dolunayında her zaman bir "Şükran Dansı" düzenlerdi. Bu dans on iki gün ve gece sürer, bu süre boyunca ziyafet çekerler ve Büyük Ruh'a bakım ve destek için teşekkür ederlerdi. Yılın diğer zamanlarında başka danslar da yaparlardı. Bunlar arasında Bufalo Dansı, Ekmek Dansı, Kadın Dansı, Savaş Dansı gibi danslar bulunurdu. Danslar Kachina Şamanları'nın çaldığı davullar, dansçıların giysilerine, el ve ayaklarına bağladıkları ziller koro halinde söylenen şarkılar eşliğinde yapılırdı.

> Delawere yerlilerinin dinsel dansları için toplandıkları tapınakta Kaplumbağa Klanı güneyde, Hindi Klanı batıda ve Kurt Klanı kuzeyde oturur. Bu dans yılda bir kez, sonbaharda ve genellikle Ekim ayında, dolunayda yapılır ve dansın her bölümü en az 12 gün sürer. Her klan aynı bölümü dans ederek geçmek zorundadır. Böylece dans bazen 36 gün sürer. Ama bazen ikinci ve üçüncü klanlar 6 günden fazla dans etmezler. Kaplumbağa Klanı genellikle dansı yönetir veya başlatır. Birinci kişinin önündeki kapının yanındaki güneydoğu köşesine, kurutulmuş ve güzelce cilalanmış, içinde birkaç küçük çakıl taşı bulunan bir kaplumbağa kabuğu yerleştirilmiştir. Söyleyeceği bir şey varsa, kabuğu alır ve şıngırdatır. Tapınağın güney tarafından, kurutulmuş geyik derisinden yapılmış bir davula vuran şarkıcılardan bir yanıt gelir. Sonra kaplumbağa kabuğuna sahip olan grup bir konuşma yapar ve

kutsamalar için Büyük Ruh'a teşekkür eder. Daha sonra dans etmeye devam eder, sağa ve ateşin etrafına gider, ardından katılmak isteyen herkes sonunda gelip merkez direğin orada durur. Sonra tüm dansçılar aynısını yaparak yerlerine dönerler. Daha sonra kabuk, istediği gibi dans eden bir sonraki kişiye verilir. Dansın üçüncü gününde, evli ve bekâr tüm erkeklerin en az üç gün boyunca kadınlardan uzak durması gerekir. (...) Dans bittiğinde tüm halk doğudan batıya tek sıra halinde yüzleri güneye bakacak şekilde sinagogdan çıkar. Sonra diz çöküp dua ederler ardından evlerine dönerler (Donaldson, 1893: 72; Adams, 1904: 10-14).



Fotoğraf: 79: Pueblo Yerlilerinin tapınağı "Kiva" rekontrüksiyonu

Birçok durumda Şamanlar iyi eğitimli birer drama sanatçıları veya akrobattırlar. Bazen, bir Şaman, tanrıların mevcudiyetini ve gücünü çağrıştırırken, bir oyuncu olarak yeteneğini yalnızca canlı mimetik rol yapmada değil, aynı zamanda göz kamaştırıcı mucizelerle de gösterir (Eliade 1989, 551). Örneğin Koreli Şamanlar bir domuzun leşini devasa bir trident (üç uçlu mızrak) üzerinde dengeler, elinde bıçaklarla çok hızlı bir bıçak dansı yapar veya ucu yukarı dönük yerleştirilmiş bıçakların üzerinde çıplak ayakla dans eder. Mançu Şamanları ve klan

temsilcileri yanan kömürlerin üzerinden geçer. Tayvanlı Şamanist medyumlar kâğıt "ruh parası" ile beslenen ateşin üzerinde çıplak ayakla dans ederler ve kendilerini kan akıtana kadar döverler. Ancak Şamanların bu tür dramatik veya akrobatik performansları kendi başlarına inananlar için tanrıların varlığının bir işaretini oluşturmaz. Performanslar ses ve müzik eşliği, ortamının görsel ve kokusal düzenlenmesi gibi etkenlerle etkili olur. Bazı Şamanlar performanslarında, tanrıların veya ruhların varlığını değil, terapötik iyileştirme eylemini dramatize etmek için jest dilini kullanır.

Her ne kadar İslamiyet, Hristiyanlık'ta olduğu gibi dans etmeyi ve Pagan dansları şiddetle yasaklasa da Müslümanlar arasında da bu tür güçlü mistik duyguları canlandıran, Tasavvuf düşüncesini benimsemiş olan birtakım mezhep ve tarikatların dansları bulunmaktadır. İslam Dünyası'ndaki dört tarikatta da eski Pagan Dansları'ndan birtakım izler görülür. Bunlardan Mevlevilik ve Bektaşilik Türk tarikatlarıdır. Diğer iki tarikat ise Fas ve Tunus'ta 13. yüzyılda etkileri görülen İsevilik ve Hamadşalık'tır (Ergin, 1995: 116).

Mevlevi tarikatının kurucusu Mevlâna Celaleddin Rumi 13. yüzyıl başında İran'da Horasan'ın Belh kentinde doğmuştur. Babası da bir din adamı olan Mevlâna, İslam dininin etkisi altında büyümüş, 1231 yılından sonra, babasının eski arkadaşlarından, ayrıca öğrencilerinden Seyyid Burhaneddin Tirmizi'nin hocası Bahaeddin Veled'i görmek için Konya'ya gelmiştir. Tirmizi, Konya'da kaldığı sürece Mevlâna'ya tasavvuf bilgileri aşılamış, onun düşünce evreninin değişmesine, yeni bir anlayış benimsemesine yol açmıştır. Bu tasavvuf bilgilerinin İran kökenli olduğu, eski İran Hint dinlerinden kaynaklandığı, özellikle Zerdüşt dininden esintiler içerdiği bilinmektedir. Ancak onun inanç evrenini ışıklandıran Seyyid Burhaneddin çok uzun süre yaşamamış, ölümünden sonra Mevlâna derin bir içe kapanışa itilmiş, yavaş yavaş çevresinden kopmaya, kendi iç evrenini

gözlemlemeye başlamıştır. Onun bu içe kapanış dönemi 1244 yılına kadar sürmüş, hızlı bir değişmenin açığa çıktığı çevresince de anlaşılmıştır. İşte bu aralarda, 1244'te, Konya'ya gelen Şems-i Tebrizi ile tanışan, yakınlık kuran Mevlâna, birdenbire bambaşka bir anlayış ortamına girmiş, çevresinde toplananlardan uzaklaşmıştır. Burada Şems-i Tebrizi ile kalmaya, içe kapanış eylemini sürdürmeye koyulmuştur. Şems-i Tebrizi'nin ölümünden sonra çevresinden iyice kopan Mevlâna, kendini yalnızca "Sema" denilen şiirli, çalgılı, ezgili törenlere vermiştir. Mevlâna Celaleddin, gönüldeşleriyle düzenlediği ezgili, oyunlu, çalgılı, şiirli toplantılarla yaşamını sürdürmüş, 1273'te Konya'da ölmüştür.



Fotoğraf 80: Galata Mevlevihanesi'nde Dervişler, Paskal Sabah 1870

Mevlâna'nın sağlığında dile getirdiği düşünceler ve kurduğu meclislerde yapılan özel törenler, sonradan oğlu Sultan Veled tarafından düzenlenmiş ve kurumlaştırılmış, "Mevlevilik" adı verilen tarikat niteliği kazandırılmıştır (Eyüboğlu, 1988: 51-53).

Mevlevilikte düzenlenen özel törenlerin içeriğinde “Sema” adı verilen, müzik, çalgı ve şarkı eşliğinde yapılan bir dini dans yer alır. Mevlevi inancına sahip kimseler Tasavvuf erbabıdır. Genel olarak bu inanca sahip kimselere Sufi veya Derviş denir. İnanç sistemine de “Sufizm” denir. Sufiler için Allah, “*Mükemmel Dinleyen*”dir. O, aynı zamanda Gören'dir, Konuşan'dır ve Açığa Çıkaran/İfşa Eden'dir. O'nun sözü değerlidir, bu yüzden dinlenir. Bu iki eylem de Allah'ta mevcuttur. Allah mutlak ve ebedi dinleyendir, insanlar da tanrılarının bu eylemini örnek olarak alırlar. Ancak genellikle Mevleviler Sema için “düzenli bir şekilde dönmek” anlamına gelen “Devran” kelimesini kullanmışlardır (Ambrosio, 2012: 164). Sema, genelde müzikle coşup, ritmik yahut rastgele hareketlerde bulunmak, dönmek ve oynamak olarak algılanır. Sözcük kökenindeki gökyüzü anlamı dikkati, gökbilimsel danslar üzerine çekmekte ve Şamanların göğe çıkarken yaptıkları dansları anımsatmaktadır. Danimarkalı araştırmacı Carl Vett İstanbul'da izlediği Sema dansını "*hem güneşin hem de kendi ekseni etrafında dönen yıldızların dansı*" olarak yorumlar. Mevlevilere göre bütün gök katları tanrı sevgisiyle döner ve tanrıya ulaşmak isteyen insanın da aynı aşkla dönmesi gerekir. Bu dönüşün kaynağı ise Kuran'da geçen "ne yana dönerseniz tanrıya ulaşırsınız" anlamına gelen "*feeynma tuvellu fesemme veehulla*" sözleridir (Ergin, 1995: 117; Vett, 2017: 33).

Sema ritüeline “Sema Ayin-i Şerifi” adı verilir. Belli makamlarda çalınan müzik eşliğinde icra edilen, çeşitli aşamalardan oluşan bir törendir. Bu tören haftanın belli günlerinde icra edilirdi ve her Mevlevi Tekkesi’nin sema günleri farklıydı. Tarikatların kapatılmasından birkaç yıl önce. 1919 yılında Yeşilzade Mehmet Salih tarafından kaleme alınan Tekkeler Rehberi (Relıber-i Tekaya) isimli eserde belirtildiğine göre Galata Mevlevihanesi'nde ve başkentin tüm diğer Mevlevihanelerinde Sema önemli dini bayramların arifelerinde ve cuma günleri icra edilirdi. Mevlevilerin Semaya ruhsal olarak hazır olmalarının yanı

sıra, Sema yapabilmek için de teknik eğitim almış olmaları gerekmektedir. Salon sorumlusu olarak tanımlanan meydancı, dervişlerin namaz için gereken abdesti almalarını buyurur ve birlikte üç kez Fatiha okurlar. Tüm dervişler sikkelerini giyerler ve meydancı herkesi ezan okuyarak duaya çağırır. Dervişler daha sonra daire ya da sekizgen biçimli Semahaneye girerler. Derviş giysisine "Tennure" veya "Destegül" denir. Eşlik eden çalgılar Ney, Tambur ve Kudüm'dür. Daha sonraları eşlik çalgılarına Keman ve Ud gibi çalgılar da eklenmiştir (Ambrosio, 2012: 173).

Salonda müzisyenler, bazı tekkelerde balkon ya da kapalı locanın ortasında bulunurlardı. Tarikata ait olmayan kişiler de Semayı bu bölmeden izlerlerdi. Tören başladığında müzisyenler yerlerinde olur. Tüm Mevleviler semahaneye girdiklerinde müzisyenlerle birlikte eğilerek şeyhi selamlarlar. İlk selamlamadan sonra Mesnevi'den bazı bölümler ve Fatiha suresi okunur. Bu sure Kur'an-ı Kerim'in ilk bölümüdür. Girişten sonra törenin ilk kısmı başlar. Tüm semazenler üç kez dönerek birbirini selamlar. Selamlama sırasında ayin boyunca eşlik edecek olan müzikten bir parça, yani bir peşrev çalınır. Bu müzik tarzı İran Kültürü'nde çok yaygındır. Osmanlı Devleti'nde ise bu armoniler dört kıta bir nakarat olarak icra edilir. Törenin ilk kısmı, semazenlerin ağır ağır yürüyerek birbirlerini selamlamaları ile geçer. Şeyh bir adım öne ilerler ve hafifçe sağa döner. Aşçı dede, şeyhin hemen arkasındadır ve birinci semazene başıyla selam verir. Bu selamlama sırasında her semazen Rumi'ye atfedilen postun önüne gelir ve eğilerek ardındaki semazeni başıyla selamlar. Bu dairesel yürüyüş ağır ağır ilerler. Sema ayininin ilk kısmına "Devr-i Veled", yani "Veled Dönüşü" denir. Bunun nedeni, bölümün Rumi'nin oğlu Veled tarafından eklenildiğine inanılmasıdır. Semahane içerisinde yapılan üç törensel dönüş, Kur'an'ın kaynağına ve iman tecrübesinin temellerine ilişkin üç önemli

olguya ilişkindir. Bunlar mutlak bilgi, mutlak umut ve mutlak tecrübedir (QR Code 25) (Ambrosio, 2012: 172).

Mevleviliğin kurucusu Mevlâna Celaleddin Rumi, Mesnevi adlı eserinde "Dansın gücünü bilen, Tanrı'da yaşar" der ve dans (raks) etmenin ruhu hırslarından arındırdığından, tanrıya götürdüğünden söz eder:

Hırs için her neyse görmüş, bellemiş,
İşte insan gâyesiz raks eylemiş!
Öyle bir yerlerde kalk, rakset ki sen,
Şehvetin, derten pamuk, düşsün hemen!
Kanla oynaşmak ki, merdanlarda er,
Raksti ancak böyle meydanlar sunar.
Kendisinden kurtulan, çırpar eli,
Noksânından kurtulan, raks etmeli!
Cân evinden, defçiler hep def çalar,
Bir deniz, coşmuş köpürmüş dalgalar.
Görmedin dal üzre sen yaprakları,
Çırparak el oynaşırken onları;
Görmedin dervişte mevcut duyguyu,
Dalda yaprak, alkış eyler coşkuyu. (Rumi, 2011: 268).

Sufizm inancı İslam Dünyası'nın birçok ülkesinde yaygındır. Bunlar arasında Türkiye dışında Bosna, Arnavutluk, Makedonya, Mısır, Yemen, Irak, Kenya, Fas, Endonezya, Çin, Kazakistan, Kırgızistan, Özbekistan, İran, Hindistan ve Pakistan gibi ülkeler bulunmaktadır.

Anadolu'da yaygın olarak yapılan bir diğer dini dans ise Bektaşi-Alevi "Samah" danslarıdır. Bektaşilik de Mevlevilik gibi İran kökenlidir. Mevlâna gibi Horasan'da doğan Hacı Bektaşi Veli'nin geliştirdiği ve ondan sonra gelenlerin kurumlaştırdıkları, Tasavvuf düşüncesine dayalı görüşlerden oluşan bir tarikattır. İslam Dünyası'nda Alevi olarak bilinen ve Peygamberden sonra siyasi çatışmalar yüzünden öldürülen Hz. Ali'yi lider olarak

kabul eden Türkmenler, Tahtacılar, Kızılbaşlar arasında hızla yayılan Bektaşilik 13. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Araştırmacıların birçoğu Anadolu Alevî-Bektaşiliği'nin, İran Şiiliği, Mısır Fatımîleri, İsmailliye Mezhebi, Pakistan, Hindistan, Afganistan Şiilikleri ile Hz. Ali ve Ehl-i Beyti'ne duyulan sevgi ve saygı dışında ortak yanının olmadığı konusunda hemfikirdir (Şener, 1995: 95). Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan itibaren hızla yayılan Bektaşilik, Türkçe konuşulup söylenen metinleri, şiirleri ve müzikleri ile ritüelleri çok gizli kalmasına rağmen önemli bir tarikat haline gelmiş, Osmanlı Devleti'nin çöküşüne kadar da Anadolu Yörük ve Türkmenleri ile özellikle Yeniçeri Teşkilatı içerisinde yer almıştır:

> Osmanlı Devleti'nin bütün değişmelerine her zaman çok yakından eşlik eden Tasavvuf Teşkilatı, özellikle Yeniçeriler Teşkilatı vasıtasıyla imparatorluk tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Unutulmamalıdır ki, bu askeri kurumun mensuplarının hepsi Bektaşi tarikatının mutasavvıflarıydı (Ambrosio, 2017: 17).

Bektaşi ritüellerini düzenli biçimde ilk anlatan kitap Necip Asım Yazıksız'ın 1925 yılında Zülfikar Derviş Ali"den esinlenerek yazdığı "*Bektaşi İlmihali*" adlı eserdir. Necip Asım bu kitapta bir Bektaşi ritüelini bütün yönleriyle kaleme almıştır (Ambrosio, 2017: 22; Yazıksız, 2008).

Bektaşilikte tarikata giren kişi "Dört Kapı" ilkesine göre geçirdiği evrelerle olgunlaşır. İlk kapı "Şeriat Kapısı"dır ve bu aşamada dinin temel ilkeleri, Allah-Muhammed-Ali üçlüsünün gizemi, anlamı öğretilir. İkinci aşama' "Tarikat Kapısı"dır ve Bektaşiliğin özellikleri, törenleri açıklanır. "Hakikat Kapısı" üçüncü aşamadır ve insanın, tanrının, evrenin, bütün varlık türlerinin değeri, gizemi ve 'anlamı anlatılır. "Marifet Kapısı" denen son aşama en yüksek aşamadır ve hem bilginin son noktasını

hem de bilineni ehli olmayandan gizlemenin, alçak gönüllülüğün ve sonsuz sevginin marifetini kapsar (Ergin, 1995: 120).

Birçok bölgede Samah Töreni Alevi dedesinin şu sözleri ile başlar:

Bismi Şah Ya Hakk
Semahlar saf ola,
Çark-ı pervaz hak ola,
Döndüğünüz semahlar pir katında Kabul ola,
Döndüğünüz semahlar dünya durdukça dönüle
Hizmetiniz Hakk ve Halk katında Kabul ola

Bu sözler Bektaşi-Alevi inancının vazgeçilmez parçasıdır. Alevi ibadetinin temeli olan Cemlerdeki 12 hizmetin içinde yer alan ana ritüellerinden biridir. Cem törenlerinde Dede'nin görevlendirdiği 12 hizmet sırasıyla şunlardır: Dede, Rehber, Gözcü, Çerağcı (delilci), Zakir (Sazende), Süpürgeci (Feraş), Sakkacı (ibriktar ya da tezekâr), Sofracı (Lokmacı veya kurbancı), Pervane, Haberci (Peykçi), İznikçi (Meydancı), Kapıcı (Bekçi) Semah, Çark-ı Zamah ya da Pervaz olarak da isimlendirilir. Kelime "sema" kökünden gelen, uçmak, işitmek, gökyüzü ve kendinde geçmek gibi anlamlara gelir. Semah Alevi inancında yaratılışın ve varoluşun anlatımını içerir. Vahdet-i vücut yani varlıkların birliği ilkesini benimsemiş olan Aleviler, Semahı, insan, doğa ve evrenin birliğine olan ilahi bir yolculuk olarak, karşılaşma, yürüme ve uçma aşamalarıyla yaşar[21].

[21] https://www.alevihaber.com/semah-nedir-42134h.htm



Fotoğraf 81: Bektaşi-Alevi Cem Semahı

Cem törenleri her ibadet gibi özel zamanlar ve şartlar gerektiren bir ritüeldir. Cem törenlerini "Dede" adı verilen dini lider yönetir. Cemler "Cem evleri" denen ibadethanelerde yapılır. Cem törenlerine kadın erkek bütün erenler (inananlar) katılabilmektedir. Ancak musahibi olmayanlar, suçu olan insanlar, zina yapan, kız kaçıran, hırsızlık yapan, küs olan insanlar katılamaz, rızalık alıp barıştığı takdirde Cem'e katılmaya hak kazanırlar. Peyk denen haberci tarafından haberdar edilen halk, akşam bildirilen saatte, "Meydan Sofasına" gelirler. Köyde farklı ocaklara bağlı taliplerin olması onların Cem toplantılarına katılmalarına engel değildir. Daha önceleri Cem törenlerine katılabilmek için musahipli olmak gerekirken, 16. yüzyıldan sonra gençlerin ve çocukların Alevî töresini öğrenebilmesi için onların da törenlere girebilmelerine müsaade edilmiştir (QR Code 26) (Odabaşı, 2016:46-51).

QR Code 26

Cem törenlerinin yapılış amacı sosyal olayların zamanına ve bireysel istek ve ihtiyaçlara göre şöyle sınıflandırılabilir:

Dini açıdan önemli olayların zamanına göre düzenlenen Cemler: Nevruz Cemi, Muharrem Cemi, Gadirhum Cemi, Hızır Cemi,

Bireysel istek ve ihtiyaçlara göre düzenlenen Cemler: İkrar cemi, Musahiplik cemi, Görgü Cemi, Dardan İndirme Cemi, Düşkünlük Kaldırma Cemi, Abdal Musa (Birlik) Cemi, Koldan Kopan Cemi,

Alevîler, cem usulüne ve diğer adetlerine görgü, sürek, yol adını verirler. Türk kültüründe de yol, töre demektir. Alevîlerdeki Cem Töresi bölgeden bölgeye ve hatta ocaktan ocağa değişiklik göstermektedir. Bununla ilgili olarak Alevîler, *"yol bir, sürek binbir"* derler (Odabaşı, 2016:58-65).

Mustan Dönmez'e göre Alevi Semah danslarının genellikle "ağırlama" (yavaş başlangıç) ve yeldirme (hızlanma) olarak iki kısma ayrılarak dönülmesi, bir ritüel dansı olan Semahın transa yönelik niteliğinden kaynaklanmaktadır. Semahlarda hızlandırma komutu içeren sözler, "yürü turnam yürü" biçiminde iken, yavaşlama komutu içeren sözler, "*eğlen turnam eğlen, haber sorayım*" ya da "*eğlen dur, sallan dur*" biçimindedir. Semahlarda "hü" nidası, kolektif olarak yapılması gereken ritmik dansı başlatma, ya da yavaşlatma ve hızlandırma işlevi görür. Semahlarda Aleviler için kutsal kabul edilen turna sembolize edilir. Turna, ölümsüz, haber taşıyan ve kutsal bir kuş olarak bilinir (2013: 77).

Alevi semah figürlerinin anlamları Mustan Dönmez'e göre şöyledir:

> Her Semah, Cem içinde Alevi inanç önderi dedenin liderliğinde, O'na ait olan postun önünde ve O'na sırt çevirmeksizin dönülür. Semahlar çıplak ayakla dönülür. Ayakkabı, statü belirleyici bir niteliğe sahiptir. Ayakkabı ve çorabın çıkarılarak semah dönülmesi, cemaat üyeleri arasındaki statü farkını ortadan kaldırdığı gibi, dervişliğin de göstergesidir. Semahlarda avucun birinin kalbin üzerinde birinin yukarıda olması figürü, Tanrı-insan özdeşliğini ve bu özdeşliğe gönül ve kalple ulaşılabileceğini sembolize eder. Her iki açık elin gökyüzüne kaldırılması figürü,



semahlar sırasında Tanrının anımsandığını ve O'na yakarıldığını sembolize eder. Semahlarda avuç içine bakma figürü ise, "...kendi eline bakan insanın aynada kendi yüzünü görmüş olması dolayısıyla, Tanrısal güzelliği görmüş olur" düşüncesidir. Semahlarda sekerek yürüme ve kolları açıp kapama figürü, kutsal kuş turnanın hareketlerinin taklidiyle oluşturulmuş figürlerdir. Semahlarda Mevlevi semasında olduğu gibi bir el yukarı bakarken diğer elin toprağa baktığı duruş biçimi, Haktan alınanın halka verilmesini ifade eder. Semahlarda niyaz hareketi yüz yüze bakılarak yapıldığında, Hakkın insanda olduğu ve secdenin yalnızca insana yapılması gerektiğini ifade eder. Özellikle Musahiplerin döndüğü semahlarda kadın ve erkeğin birbirine niyaz etmesi, kadın ve erkeğin doğanın ilahi dengesini sağlayan temel unsurlar olarak algılanmasından ileri gelir. Miraçlama Semahı, "Melek Cebrail'in Hz. Muhammed'i Mirac'taki yeşil kandile çıkarmasını konu eden cem müzik türüdür. Bu nedenle birçok yörede Alevi dedeleri, Cebrail meleği betimleyebilmek için Miraclama Semahını 'beyaz' bir kıyafetle dönerler. Kırklar söylencesinin ön aşaması olan miraclamada, "Mirac" olgusu betimlenir. Semahların birçoğunda, semahçıların belinde bir kuşak vardır. Bu kuşak, kırklar söylencesinde yer alan şu durum ile ilgilidir: Hz. Muhammet kırklar semahını dönerken, sarığı yere düşer ve kırk parça olur. Kırkların bunu kemer yapıp kuşanması nedeniyle Kırklar Semahı dönülürken semahçılar bellerine kemer bağlarlar (2013: 77-79).

Mevlevilik ve Alevi-Bektaşi dini dansları olan "Sema" ve Semah" danslarının Orta Asya'da da bazı varyantlarının bulunduğu görülmektedir. Örneğin Çin, Özbekistan, Kazakistan ve Kırgızistan'da dağınık olarak yaşayan Uygurlar arasında da

Sufizm inancına sahip olanlar tarafından yapılan "Sama" ritüellerinin varlığı bilinmektedir. Sovyetler Birliği Dönemi'nde unutulmaya yüz tutmuş olan "Sama" dansı Sufi özelliğini yitirse bile Kazakistan, Kırgızistan gibi ülkelerde tekrar canlandırılmıştır (QR Code 27). Çin'in Sincan Bölgesi'nde yaşayan Uygurlar tarafından ise 1990'lı yılların sonlarına kadar büyük kitlelerce yapılmasına karşın günümüzde dini özelliği halk arasında ev ortamlarında sürdürülmeye çalışılmaktadır. Anadolu Alevi-Bektaşileri'nin Sema Dansı'na çok benzeyen, kendine özgü kompozisyonu, ritmik yapısı, müziği ve gerçekleştirilen dans hareketleri yeniden inşa edilmiş bu arkaik dans, Ramazan ayının son günü, Ramazan Bayramı'nda, Kurban Bayramları'nda ve Nevruz kutlamalarında genellikle cami önlerinde büyük kalabalıklar tarafından oynanan bir danstır (Abdullayev, 2022: 69; İsrailov, 1991: 20).

Harris, Sama dansının daha önceleri büyük kitlelerce yapıldığını *"Bayram günlerinde caminin içinde veya önünde on iki bine yakın erkek namaz kılar ve cami kapısının önünde çalınan davul ve zurna sesleri eşliğinde sema oynardı"* biçiminde dile getirmektedir (2022: 143).

Eski Rus kaynaklarında "*Sart*", Çin kaynaklarında "*Tarançi*" (Çiftçi) olarak adlandırılan ve Karluk Türkçesi konuşan Uygurlar arasında kutsal olan ile seküler olan arasındaki sınırlar bulanıktır ve seküler müziğin pek çok biçimi ritüel bağlamlarda da icra edilir. Bununla birlikte, bazı müzik formları ritüellere özgüdür. Hala kırsal kesimde bulunan Uygur ritüel şifacıları olan Şamanlar "*Bakşi*" veya "*Pirgun*" olarak bilinir. Pirgun'larca söylenen ritüel ilahilerde (zikir) genellikle yerel ezgiler kullanılır. Bazen şarkı sözleri de bu ezgilerle aynı temaları işler. Dansın müziği ölçüsüz bir "makam" girişiyle başlar ve bir dizi ölçülü parçayla devam eder. Çoğunlukla kısa, düzenli dans ritimleri ve olağanüstü derecede karmaşık eklemeli ve aksak ritimler kullanılan birkaç ezgi art arda hızlı süit biçiminde sürdürülür. Şarkılara ve

danslara genellikle zurnacı ve birkaç davulcu (dapendi) *nağra* (çift davul, kudüm), *sunay* ve *dap* (tef) adı verilen vurmalı çalgılar eşlik eder. Kötü ruhları kovmak için davulun ritimlerinin ve Pirgun'un trans benzeri dansının kullanıldığı bu ritüellerdeki dansların ve özellikle Sama dansının, biçim olarak güçlü bir şekilde Şamanik olduğu düşünülmektedir[22].

Yılın belirli dönemlerinde Uygurlar kutsal saydıkları bazı din büyüklerinin mezarlarını topluca ziyaret ederler. Bu mezar (Uygurca: mazar) ziyaretleri festivaller biçiminde gerçekleşir. Müzikli, danslı yapılan festivallerde zikirler eşliğinde yapılan Sama Dansı en çok oynanan danslardandır. Bu festivallerin en büyüğü Sincan'ın en Büyük Mazar Festivali olan Ordam, komşu Budist Hotan Krallığın'a karşı elli yıllık savaş sırasında ölen, bölgenin ilk İslam İmparatorluğu olan Karahan İmparatorluğu'nun 11. yüzyıl şehidi Ali Arslan Han'ın mezarında düzenlenirdi. 1990'lı yılların sonunda Çin Hükümeti tarafından yıkılan bu mezara bir hac ziyareti gibi düzenlenen festivalde Sincan Uygur Bölgesi'nin dört bir tarafından gelen ziyaretçiler Taklamakan Çölü'nün ortasında Ali Arslan Han'a ait Yengisar'daki "*Ordam Padişah Mazar*"da toplanırdı. Çoğunluğu yoksul olan halkın bazıları çok uzaklardan kamyonlarla, at-eşek arabalarıyla ya da yaya olarak gelirlerdi. Üç gün süren bu festivalde kırk derecenin üzerinde olan çöl sıcağında kutsal mezarı ziyaret eder ve yas tutarlardı. Yaşlılar Sama Dansı'nı icra eder, gençler birbirleriyle tanışırlar, kadınlar bir çocuk sahibi olmak için dua ederler, hastalar, iyileştirici güçlere sahip olduğu düşünülen mezar külliyesinin etrafındaki kuma gömülmeye gelirlerdi. Bu İslami-Dini Festival'de her yerde müzik sesi duyulurdu. Yerel kahramanların veya ünlü âşıkların hikâyelerini söyleyen *Destanchi;* beş telli uzun saplı tambur çalan ve *makam* (şarkı) söyleyen *Mukamçi*; komik hikâyeler anlatan *Meddah* ve kendisine *Ravap* denen yaylı çalgı

[22] https://www.uyghurcongress.org/en/uyghur-music/

ile eşlik eden müzisyen ve kendisine kudümlerle eşlik eden diğer müzisyenlerle hikmet söyleyerek, dini hikâyeler anlatarak dilenen dilenciler ve âşıklar festivalde yer alırlardı. Bugün siyasi baskılar nedeniyle "Sama" ritüelleri ve törenleri evlerde daha küçük gruplar halinde düzenlenmektedir (Harris & Dawut, 2014: 101-102).



Fotoğraf 82: Uygur "Sama Dansı"

Sama dansı ayrıca Uygur erkekleri tarafından "Meşrep" (veya *meşreb*, *maşrab*, *meclis, ottuz*, *meclis*) adı verdikleri yarı dinsel toplantılarda da icra edilirdi. Bir Meşrep düzenlemek için Uygurlar akraba, arkadaş ve komşulardan oluşan 20-30 kişilik büyük gruplar halinde toplanırlardı. İlkbahar ve yaz aylarında çiftlik işlerini tamamlayan Uygur erkek ve kadınları Sonbahar sonundan kış sonuna kadar çeşitli toplantılar düzenleyerek dinlenmeye ve eğlenceye daha fazla zaman ayırmaya çalışırlardı. Bu toplantılar haftada iki veya üç kez yapılırdı ve oldukça düzenliydi. 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında bu tür toplantıların ücretleri ancak varlıklı aileler tarafından karşılanabiliyordu (Buyarov, 2018: 93).

Pantusov, 1907 yılında Sincan Bölgesi'ndeki araştırmaları sırasında Meşrep toplantıları ile ilgili şu notu yazar:

> Zengin erkekler 30 kişilik bir Meşrep düzenlemek için yüz rubleye kadar harcayabilirken, en yoksulların bütçesi sadece beş rubledir. Bu toplantılarda müzik ve dans öne çıkar. Meşrep toplantısı, dini kitaplardan ve halk şiirlerinden yüksek sesle okumalarla başlar, ardından dutar ve satar çalgılarıyla icra edilen müzikle devam edilir. Bir müzisyen dutar çalarken, iki kişi ayağa kalkıp Sadri ve Sama dansı yaparlar. Bundan sonra dedikodu ve şakalar başlar ve ardından katılanlara yemek ikram edilir (1907: 12).

Pantusov ayrıca danslarla ilgili de yorum yapar ve *Sadri* dansının ayakların yere sabitlenerek hızlı kol hareketleri yapılan bir dans olduğunu, *Sama* dansının ise yumuşak kol hareketleriyle yapılan bir dans olduğunu belirtir.

Meşrep toplantıları, kendine özgü görgü kuralları olan toplantılardı. Meşrep katılımcılarına, bu sayı daha az veya daha fazla olabilse de "otuz erkek" anlamına gelen *Ottuz Ogul* adı da verilirdi. Toplantının herkes tarafından tanınan enerjik bir lideri *Jigitler Başı* (yiğitbaşı), düzeni sağlayan bir yönetici olan *Paşa Bey*, bir yargıç görevi üstlenen *Kazi Bey*, eğlence organizatörü olan birkaç *Darabeg* ile çay ve yemek gibi ikramlardan sorumlu kişi olan *Kelbeg* bulunurdu. Meşrepler, Uygur topluluklarının gayri resmi yaşam sisteminde önemli bir rol oynardı (Buyarov, 2018: 94).

5.2.10. İyileştirme (Terapöti) Ritüelleri ve Dans:

Dans, bir iyileştirme (terapöti) biçimi olarak en eski toplumlardan beri kültürün önemli bir unsurudur. Sachs bu konudaki kanıtların, insanlarda ilk olarak erken Protolitik Dönem kültürlerinde ortaya çıktığını belirtir. Ona göre bu kanıtlar genellikle soyut olan ve kısmen bağlamsal ayrıntı eksikliği nedeniyle tam

anlamıyla yorumlanamasa da mağara ve kaya resimlerinde görülür. Diğer yandan dansa benzer davranışların maymunlarda da bulunduğunu belirterek, dansın insanlara evrimsel bir bağlantıyla geçmiş olabileceğini öne sürer. Böyle bir bağlantı, dansın en erken Protolitik kültürler de dâhil olmak üzere insan gelişiminin her aşamasında bulunabilecektir (1937: 207).

Kökeni ne olursa olsun dans, din/inanç temelli oluşu nedeniyle genel olarak Neolitik Dönem'den bu yana Şamanizm veya benzer inanç biçimleri ile birlikte gelişerek tüm kültürlerin parçası olmuştur. Bu süreçte toplumsal etkilerle önemli ölçüde değişmiş ve gelişmiştir. İlkel dinlerin temelinde hem bireyleri hem de çevreyi ilgilendiren bütün olayları kontrol eden ruhlar ve tanrılarla iletişim kurmak çok önemlidir. Bu tür ruhlardan etkilenebilecek çevresel olaylar, yağmur yağması veya avın başarısı gibi tüm toplumun sağlığını ve başarısını etkileyen olaylardır. Bireysel düzeyde ise ruhlar doğurganlığı etkileyebilir, hastalığa ve ölüme neden olabilir.

Neolitik Dönem'den ilk büyük uygarlıklara kadar birçok toplulukta trans/inisiyasyon dansları bir tür ateş veya sunağın etrafında dönerek dairesel bir biçimde yapılırdı. Bu danslar sırasında, Şamanın veya büyücünün iyileştirmek üzere bireye dokunabileceği potansiyel olarak iyileştirme dansları dışında çok az temas vardır. Genellikle davullar, çıngıraklar veya insanın kendi vücudu ile çıkardığı seslerle oluşturulan ritm ve müzik dansa eşlik eder.

Hastaların iyileşmesi, dairesel dansların trans/inisiyasyon dünyası ile olan ilişkisinin zihinsel durumunu etkilemek suretiyle olur. Bütün bir dans korosunun dansçısı ya da dans lideri Şaman'dır. Şaman büyücü doktordur veya büyücüdür. Şeytani ruhu olan, kehanet sahibi, genellikle doğal olarak parapsişik bir yatkınlık nedeniyle atanan, üstün bir ilhama sahip olan Şaman, kabilenin kendinden geçme güçlerini mucizevi bir boyuta kadar kendi içinde yoğunlaştırır ve artırır. Fiziksel olandan uzağa

taşınır, efsanevi geçmişe ve geleceğe bakar. İnsanın refahını tehdit eden ruhlara yükselir ve onlar pes edip hasta kurbanlarını serbest bırakana kadar onlarla mücadele eder. İyileştirme dansı onun en doğrudan ifade aracıdır.

Antik Yunanlılar doğum, düğün, ölüm, tanrılar için özel ya da halka açık bayramlar gibi hemen her koşulda dans ederlerdi. Dans etmek Yunan Toplumu tarafından sosyal yaşamın günlük rutinlerinden sayılırdı. Özellikle hastaların iyileşmesi için yapılan *Corybantes dansı*, gençlerin eğitimi, savaşa hazırlık dansı *Phyrric* ve tanrılara tapınmak için yapılan *Dionysos dansları* kadar önem taşımaktaydı. Yunan filozof ve tarihçiler Plutarch, Strabon, Aristophanes ve Diodorus gibi antik yazarlar bu dansın iyileştirme gücünden söz ederler. Yunanlıların da tapındığı Frig Tanrıçası Kybele'ye tapınan *Corybantes*'ler mitolojide Apollon ve Muse Thalia'nın (Rhetia) çocuklarıydı. Onların izinden giden rahiplere de Corybantes denirdi. Corybantes'ler davul ve *auloi* müziği eşliğinde ayaklarını yere vurarak oluşturdukları ritmik dansla inisiyasyon halinde dans ederek hastaları iyileştirirlerdi (Delavaud-Roux, 2012: 2-4).

Böyle bir dansın saf haliyle görüntüsü tüm Şaman kültürlerinde birbirine benzer. Hasta adam dairenin ortasına alınır ve kendinden geçmiş bir durumdaki dansçılar hastalık ruhunu yenene, onu kovana, hatta onu kendi içlerine çekip fethedene kadar kuşatırlar. Günümüzde hastaları iyileştirmek için Sri Lanka yerlileri olan "Veddalar"ın yerel Şamanları tarafından uygulanan ve ellerinde yapraklı dallarla yaptıkları dans bir örnek olarak gösterilebilir.



Fotoğraf 83: Sri Lanka Vedda Kabilesi İyileştirme Dansı

Farklı bir coğrafyadan bir başka örnek Kuzey Kafkasya'da Karaçay-Malkarlılar tarafından "Sandırak", Adigeler tarafından "Sandrek" adıyla bilinen danstır. Kafkasya'nın Pagan Dönemleri'nde hemen her köyde "Sandırak" denen şifacı kadınlar bulunurdu. Bu kadınların Karaçay-Malkar dilindeki bir başka adı da "Kurtha Katın"dı. Sandırak veya Kurtha Katın, insanların her tür hastalığını dansı ile tedavi ederdi. Şifa bulmak isteyenleri köydeki kutsal ağacın (*canngız terek*) altına oturtur, etrafında çeşitli sesler çıkararak ve *sıbızğı/khamil* (flüt) çalarak dans ederdi. Dans önce ağır bir tempo ile başlar ve sonuna doğru oldukça hızlanırdı. Bu dans birçok amaç için Karaçay-Malkarlılar tarafından kullanılmaktaydı (QR Code 28). Örneğin ava çıkmadan önce delikanlılar Sandırak'a av tanrısı "Apsatı"ya avın bereketli geçmesi için yakarsın diye istekte bulunurlardı. Sandırak da bu dileklerini yerine getirmek için köyün genç kızlarıyla beraber dans ederdi. Avdan döndükten sonra da Apsatı'ya teşekkür etmek için delikanlılar da bu dansa katılır, kızlarla yarış halinde

QR Code 28

birlikte dans ederlerdi (Kudayev, 1984: 53-54; Kudayev, 1997: 112, 128).

Kuzey-Batı Kafkasya'da Adige halklarında Pagan dönemlerden itibaren uygulanan "hasta nöbeti" geleneği 20. yüzyılın ortalarına kadar sürdürülmüştür. Batı diyalektinde *çapş* (кIапщ), Doğu diyalektinde *şap'şe* (щIапщэ) ya da *ş'epşe* (щIэпщэ) olarak adlandırılan bu gelenek ritüelinde ciddi şekilde yaralanmış, kemiği kırılmış ya da ağır hasta olanların uyumasını önlemek için yatağının yanında gürültü yaparak, şarkı söyleyerek, dans ederek ve oyunlar oynayarak nöbet tutulurdu. Pagan geleneklerde kötü ruhların uyuyan hastanın bedenine girmek için beklediğine inanılırdı. Bu tür gecelerde hastanın eğlendirmesi, yarasına zarar verecek bir pozisyonda uyuyakalmasının engellenmesi amacıyla uyanık kalmasını sağlamak için çok farklı muziplikler ve komik şakalar yapılırdı.

Şap'şe ritüelinde oynanan oyunların genel adı *şeupşakue* (щIопщакIуэ) idi. Bu tür oyunlardan örneğin *Tahta at* (пхъэш; pxesh) oyununda uzun bir tahta, odanın orta kısmındaki tavanın kirişine iki tarafından iple asılırdı. Oyunculardan biri elinde küçük bir çubukla ata biner gibi bacaklarını açarak bu tahtaya binerdi. Diğer oyuncular "İyi yolculuklar!" diye bağırıp tahtayı sallayarak oyuncuyu düşürmeye çalışırlardı. Düşen oyuncunun yerine düşüren kişi ata binerdi. Amaç tahta atın üzerinde en fazla süre kalabilmekti. Bir başka *Şap'şe* oyunu "*lagush'oeu*" (el vurma) oyunuydu. Oyun, Thamada tarafından topluluktaki genç kız veya erkeklerden birisini odanın ortasına davet ederek avucuna vurmasıyla başlatılırdı. Avucuna vurulan genç bir başka genci ortaya davet ederek onun avucuna vururdu. Bu süreçte genç delikanlılardan biri bazen beğendiği bir genç kızı ortaya davet eder, eline yavaşça vururdu. Ancak onu beğenen bir başka delikanlı önceki delikanlıyı davet ederek daha sert vururdu. Böylece bazen rekabet ortamı oluşurdu. Bir süre sonra yine Thamada oyunu başlattığı gibi elini duvara vurarak bitirirdi.

Bu ritüel için özel olarak hazırlanan oyunlardan birisi de mayasız hamurdan yapılmış, ortasına bir adet haşlanmış yumurta konmuş bir çeşit sert ekmek veya pasta olan *tseldaw* (цэлдау) ile oynanan oyundu. Odanın ortasında bir ip ile tavana asılan *tseldaw* etrafında toplananların ellerini arkalarında bağlayarak ağızlarıyla ısırmak ve ortasından haşlanmış yumurtayı kapmaya çalışmalarıyla oynanırdı.

Şap'şe ritüelinin bir bölümünde, hastanın acısını dindirmek ve hastalığı kovmak için şarkılar ve ilahiler söylenir, ara verildiğinde katılanların yanlarında getirdikleri bu gece için hazırlanmış yemekler ve kesilmiş kurban eti ikram edilirdi (Hotko, 2021: 474-475).



Fotoğraf 84: Hasta çocuğun başında nöbet tutan Çerkesler, Hekurine Hable-Adigey, 1927

Avrupa'da da yakın zamanlarda Pagan uygulamaların izleri görülmekteydi. Sachs bu uygulamalara birkaç örnek vermektedir: Örneğin 19. yüzyılın sonlarına doğru tespit edilen bir uygulamada Fransa'nın Seine-et-Oise Bölgesi'nin kırsal kesimlerinde fıtık hastası olan çocuklar bir meşe ağacının altına taşınır,

etrafında kadınlar dans ederdi. Endonezya'da Celebes Denizi'nde, Sulawesi Adası sakinleri başlarında kutsal çiçeklerden oluşan kırmızı çelenklerle, elleri öndeki dansçının omuzlarında olan erkek ve kadınlar birlikte, vücutlarını ileri geri sallar ve hastaların etrafında ölçülü bir ritimle yavaşça hareket ederek, inisiyasyon olmadan genellikle ciddi bir şekilde dans ederler. Hastalar bu dairesel dansın ortasında hasırlar üzerinde çömelmiş vaziyette dururlar. Bazen de iyileşmek için hastanın kendisi dans edebilir. Bugün Orta Chaco'nun Pampaları olarak bilinen bölgede tarihsel olarak yaşayan Arjantin'deki en büyük yerli gruplardan biri olan ve Kum halkı olarak da bilinen "Toba" halkında hastalıklı ruhu olan kişi oturtularak daire içine alınır. Ortadaki hasta ter içinde kaçmak ve adamlardan biri tarafından bir meşaleyle ormana sürülene kadar, oturup şarkı söyleyen kasaba halkının ortasında gittikçe artan bir hızda dans ederler. Benzer uygulamaların Kuzey Amerika'da da bulunduğu bilinmektedir. Örneğin Kuzey Amerika'da Utah ve Colorado Bölgeleri'nde yaşayan "Ute" halkı, bir güneş sembolü olan totem direğinin etrafında dans ederek romatizmaya karşı iyileştirici güç yaratır (1937: 63).

Dansın iyileştirme gücüne eşlik eden müziğin de bu sürece katkısı bulunmaktadır. Kuzey Amerika Yerlileri'nin birçoğunda dansların yanı sıra şifa veren şarkıların, stres değişimleriyle karakterize edildiği görülmektedir. Bu şarkıları diğer şarkılardan net bir şekilde ayırt eden en önemli özellik, şarkılardaki ritmik düzensizliklerdir. Vietnam'da ve Afrika'daki inisiyasyon transı veya Amerika'daki gibi Şamanik trans gibi translar arasında köklü farklılıklar olmasına rağmen müzik ve trans arasında benzer ilişkiler bulunur. Belirli bir ritm, farklı bölgede de olsa transı tetikleyebilir. İnisiyasyona müzik ve dans olmadan da ulaşılabilir. Ancak dans transına müzik ve hareket olmadan ulaşılamaz. Sibirya, Afrika, Hindistan veya Amerika'da da olsa inisiyasyon durumundaki Şaman hem büyücü hem kâhin hem de şifacıdır.

Aynı zamanda bir dansçıdır ve Şamanın inisiyasyonunda dansın rolünün derinlemesine incelenmesi gerekir (Rouget & Biebuyck, 1984: 81-119).

Mısır'ın en eski danslarından biri olan "Zar" dansı ortaya çıktığı Mısır, Sudan ve Etiyopya'da Müslümanlar, Hristiyanlar ve Yahudiler tarafından sadece şifa amacıyla yapılır. Tarihi çok eskilere dayanan Zar, Antik Mısır'dan gelen çeşitli kültürel etkiler nedeniyle bazı küçük değişikliklere uğrasa da ritüel ve ritim, uygulandıkları her yerde Zar Dansları'nın ortak yönleridir. Mısır'daki "Zar" uygulamaları eski zamanlarda Etiyopya'da başlamış, oradan Sudan'a ve İran'a kadar yayılmıştır. Zar, günümüzde Anadolu'da, Orta Doğu'nun bazı bölgelerinde ve Nijerya'ya kadar batıda Afrika'da uygulanmaktadır. Hatta Brezilya'da, *Macomba* adı verilen benzer bir tören Zar'ın kan kardeşi olarak kabul edilir. Bir Zar töreni ile diğer benzer ritüeller arasında lidere ve kültürel yapıya bağlı olarak bazı farklılıklar olsa da bazı sabit belirtenler vardır. Bu belirtenler kültlere üyeliğin ön koşulu olarak bir hastalığa sahip olma, dans yoluyla uyarılan inisiyasyon yoluyla terapi, ruhları barındırma ve kadınların egemenliğidir. Mısır'da hem Müslümanlar hem de Hıristiyanlar arasındaki ortak inanç kültü, fiziksel olduğu kadar zihinsel zarara da neden olabilecek bir ruhlar sınıfının var olduğu yönündedir. Bunlara Arapça "cin" denir. Onlar Âdem öncesi kökenlilerdir. Melekler ve insanlar arasında bir ara sınıf varlık olarak tanımlanırlar, ancak her ikisinden de aşağıdırlar, ateşten yaratılmışlardır. İnsanlar gibi veya onlarla birlikte yiyip içerler, türlerini çoğaltırlar. Genellikle yüzyıllarca yaşamalarına rağmen ölüme tabidirler. Cinler görünmezdir, ancak hem insan hem de hayvan biçimini alabilirler. Cinler âleminde her insanın bir ikizi olduğu genel inanışdır. Bu cinlerden bazıları Zar töreni ile kovulabilir. Zar, cinlerle iletişim kurmanın bir yoludur.

Diğer yollar arasında büyü yapanlara veya bir tür sihirle uğraşan insanlara gitmek yer alır. Tüm hastalıkların Zar tarafından

iyileştirildiği söylenemez, yani düzensizliğe neden olan ruh bir Zar ruhu olmayabilir. Zar özellikle duygusal veya zihinsel bozukluklar, özellikle nevrozlar ve herhangi bir sayıda görsel veya işitsel halüsinasyonu içerebilen bazı psikoz türleri için önerilir. İnanışa göre herkes potansiyel bir Zar hastasıdır. İnsanlar bir zar ruhu veya ruhları tarafından ele geçirilmeye karşı savunmasızdır. Belirli durumlar özellikle zarlara davet olarak kabul edilir. Bu durumların çoğu psikolojik veya sosyal stres noktalarıdır. Mısır'da iki tür Zar töreni vardır. Bunlar bireysel olan "özel" ve gruba odaklanmış halka açık olan Zar ritüelleridir. Tipik bir özel Zar töreni iki gün ile yedi gün arasında değişebilir. Genellikle bir kadının için yapılır ve yakın arkadaşları ile ailesi tarafından paylaşılır. Bu ritüel devam eden bir durum olarak görüldüğü için yılda bir kez tekrarlanır. Grup biçiminde olan Zar'da kadınlar toplanır ve küçük bir ücret karşılığında odanın etrafında otururlar, canlı vurmalı müzik dinlerler, dans ederler, konuşurlar ve birbirlerine destek olurlar. Her seansa katılmaları gerekmese de her kadının bu toplantılara devamsızlığı not edilir ve katılmadıkları için sorumlu tutulurlar (QR Code 29).



Zar liderine Mısır lehçesinde *Kodia* denir. Kodia'nın kendisi cinler tarafından ele geçirilmiştir. Kodia, cinleriyle sadece uzlaşmakla kalmamış, onları tamamen kendisinin bir parçası olarak kabul etmiş, onlara sahip olmayı da hayatının bir parçası olarak görmüştür. Sayısız Zar töreni sayesinde Kodia, kendi cinleriyle iletişim kurmayı öğrenir. Zar sayesinde Kodia, ruhunu kontrol altına almayı ve bu ilişkiyi güçlü ve yardımcı bir ilişkiye dönüştürmeyi öğrenir. Bu, onun lider olması ve tarikata başlaması için bir ön koşuldur. Kalıtım ise liderliği belirlemede önemli bir unsurdur. Sahiplik transı anneden kıza veya teyzeler ve büyükanneler gibi ailenin kadın üyeleri aracılığıyla aktarılır. Zar şifacıları olan erkekler, mülkiyeti miras alamadıklarından, genellikle buna çağrıldıklarını, kaderlerini gerçekleştirdiklerini iddia ederek bunu yaparlar. Bazıları, çok gençken ruh tarafından ziyaret

edildiklerini ve ruhun onları ele geçirerek uzak bir yere kaçırıldıklarını, şifacılığın bu ruhtan bulaştığını iddia ederler. Liderin, erkek ya da kadın olsun, takipçilerine yardımcı olabilmesi için inisiyasyon sürecinden geçmiş olması gerekir. Müzik ve hareket Zar törenlerinin en önemli unsurlarıdır. Zar müziği, ağırlıklı olarak vurmalı çalgılarla yapılır ve ritmiktir. Kodia, çalışanları veya yardımcıları eşliğinde şarkı söyler ve dansında şifa arayan kadına rehberlik eder. Ritmik hareketlerin, kadının üzerinde dolaşan cini/ruhu açığa çıkarmaya davet ettiği söylenmektedir. Hasta olan, vurmalı çalgıların ritmini yansıtarak ve bunu kendi vücudunda hissederek tepinir ve bunun için genellikle topuklarını kullanır (El Guindy & Schmais, 1994: 108-111).



Fotoğraf 85: Mısır'da "Zar" ritüeli

6. KAYNAKLAR

6.1. Basılı Kaynaklar

Abdullayev S.N. (2022) Strukturno-semantiçeskaya rekonstruktsiya drevnego uygurskogo tantsa «Sama»: arhaiçeskiye predstavleniya ili kontaminatsiya smıslov. Nomadic civilization: historical research, Issık-Kulskiy gosudarstvennıy universitet imeni K. Tınıstanova, 2022;2 (3): 63-72.

Adams, R.C. (1904) The ancient religion of the Delaware Indians and observations and reflections, The Law Reporter Printing Co.

Aktaş, G. (2012) Gobustan'da Viking İzleri (Norveç ve Azerbaycan'ın Ortak Tarihi). "*Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*", (2): 9-19.

Alekseenko, Y.A. (1967) Ketı. İstoriko-etnografiçeskiye oçerki, Akademiya Nauk SSSR, İnstitut Etnografii İm. Mikluho-Maklaya, İzdatelstvo "Nauka".

Alekseenko, Y.A. (1981) Şamanstvo u Ketov. "*Problemı istorii obşçestvennogo soznaniya aborigenov Sibiri (po materialam vtoroy polovinı XIX-Naçala XX v.)*" / otv. red. İ.S. Vdovin. İzdatelsvo "Nauka", 90-128.

Ambrosio, A.F. (2012) Dervişler, Tarihi, Antropolojisi, Mistik Yönü, Kabalcı Yayıncılık: 32, İnceleme-Araştırma Dizisi: 7.

Ambrosio, A.F. (2017) Pouvoir et secret dans l'Empire ottoman. Linitiation dans la confrérie Bektasîe, CNRS Éditions, Luxembourg School of Religion & Society.

And, M. (1974) Oyun ve Büğü, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Anscombe, E. (1981) Metaphysics and the Philosophy of Mind. The Collected Philosophical Papers Of G.E.M. Anscombe, Volume Two, Basil Blackwell Publisher.

Arbeau, T. (1596) Orchésographie, Metode et Teorie Enforme de Discours et Tablature. Par Thoinot Arbeau demeurant a Lengres, (1588-1589) Avec Priulege du Roy, Precureur au Bailliage de Dijon.

Arteaga, E. De (1785) Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente. Tomo Terzo, Socio dell'Accademia delle scienze, arti e belle lettere di Padova, nella stamperia di Carlo Palese con pubblica approvazione.

Bahtin, M.M. (1979) Estetika Slovesnogo Tvorçestva, Sostavitel S.G. Boçarov, İzdatelstvo "İskusstvo".

Baron, A. (1824) Lettres et entretiens sur la danse ancienne, moderne, religieuse, civile et théâtrale, Accompagnés D'une Lithographie Chorégraphique, Dondey-Dupré Père Et Fils.

Bauer, E.L. (1971) The Reformatory and Choreographic Contributions of Micheal Fokine. Presented to the Department of Dance College of Music and The Committee on Graduation Honors, Butler University.

Beardsley, M.C. (2014) What Is Going On in a Dance. "*Dance Research Journal*", Volume 15, Issue 1, Fall 1982, 31-36, Published online by Cambridge University Press.

Bell, C. (1913) Art. Frederick A. Stokes Company Publishers.

Benesh, R. & J. (1969) An Introduction To Benesh Movement-Notation-Dance. A Dance Horizons Publication.

Benesh, R.& J. (1983) Reading Dance, The Birth of Choreology. A Condor Book, Souvenir Press (Educational & Academic) Ltd,

Berger, K. (2000) A Theory of Art, Published by Oxford University Press, Inc.

Blacking, J. (1986) Dance as Cultural System and Human Capability: An Anthropological Perspective. "*Dance, a multicultural perspective: report of the Third Study of Dance Conference*", Edited by Janet Adshead-Lansdale, University of Surrey: 5-9 April 1984, 4-21, National Resource Centre for Dance, Published for the Dance Research Unit by the National Resource Centre for Dance.

Blinova, A.N. & Çernova, İ.V. (2016) Antropologiya igrı i detstva; uçebnoe posobie. Ministerstvo Obrazovanıя i Nauki Rossiyskoy Federasii, İzdatelstvo Omskiy Gosudarstvennıy Universitet im. F.M. Dostoevskogo.

Boas, F. (1916) The Mind Of Primitive Man, The Macmillan Company Press..

Bonvillain, N. (2005) The Zuni (Indians of North America), Heritage Edition, Chelsea House Publishers.

Borko, T.İ. (2004) Şamanizm. Ot Arhaiçeskih Verovaniy k Religioznomu Kultu Monografiya, İzdatelstvo "Bank kulturnoy informatsii".

Bourguès, L. & Denéréaz, A. (1921) La musique et la vie intérieure; essai d'une histoire psychologique de l'art musical. Librairie Felix Alcan.

Bradley, K.K. (2009) Rudolf Laban. Routledge Performance Practitioners, Publisher Taylor & Francis.

Bresnahan, A.W. (2016) Dancing Philosophy: What Happens to Philosophy when Considered from the Point of View of a Dancer. Philosophy Faculty Publications. 95, Publisher: Lehrstuhl für Philosophie und Wissenschaftstheorie, https://ecommons.udayton.edu/phl_fac_pub/95.

Bresnahan, A.W. (2020) The Philosophy of Dance. "*The Stanford Encyclopedia of Philosophy*", Editor: Edward N. Zalta, Fall 2020, 1-53, https://plato.stanford.edu/entries/dance, Publisher: Metaphysics Research Lab, Stanford University.

Briske, İ.E. (2013) Osnovı Detskoy Horeografii Pedagogiçeskaya rabota v detskom horeografiçeskom kollektive. Uçebnoye posobiye, Federalnoye gosudarstvennoye bücetnoye obrazovatelnoye uçrejdeniye vısşego professionalnogo obrazovaniya, «Çelyabinskaya Gosudarstvennaya Akademiya Kulturı i İskusstv» Horeografiçeskiy Fakultet.

Buyarov, D.V. (2018) Meşrep kak obıçay mujskih sobraniy uygurov Sintszyana. "*Jurnal İslamovedenie*". 2018. T. 9, N° 2, 91-101, İslam i Kultura.

Cahuzac, L.de (1754a) La Danse ancienne et moderne ou traité historique de la danse. De l'Académie Royale des Sciences & Belles-Lettres de Prusse, Tome I, A la Haye, chez Jean Neaulme.

Carr, E.H. (2002) Tarih Nedir? Iletişim Yayınları 59, Araştırma-lnceleme Dizisi 12..

Carroll, N. (1999) Philosophies of Art. Routledge Contemporary Introductions to Philosophy, Series Editor: Paul K. Moser, Loyola University of Chicago, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Carter, C.L. (2000) Improvisation in Dance. "*The Journal of Aesthitics and Art Criticism*", 58:2 Spring 2000, 181-190, Edited By: Robert Stecker and Theodore Gracyk, The American Society for Aesthetics.

Cass, J. (1883) Dancing Through History. A Pearson Education Company, Prentice-Hall Inc.

Castiglione, B. (1565) Il Cortegiano, Del Conte Baldas, Con L'aggivnta D'Àrgomenti Per Ciascvn, Appressa Gerolamo Caualcano.

Castro, C. (2016) Textos básicos de antropologia, Cem anos de tradição, Boas, Malinowski, Lévi-Strauss e outros. Publisher Zahar, No:1.

Chalmers, J. (1887) Pioneering in New Guinea, The Religious Tract Society.

Cheney, S. (1929) The Theatre; Three Thousand Years of Drama, Acting and Stagecraft. Longmans, Green And Co.

Chujoy, A. (1949) The Dance Encyclopedia. A.S. Barnes and Company, Inc.

Cohen, S. J. (1962) A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance. "*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*", Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1962), 19-26, Published by: Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, Oxford University Press.

Conroy, R.M. (2013) Responding Bodily. "*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*", 71:2 Spring 2013, 203-210, The American Society for Aesthetics, The American Society for Aesthetics, Temple University.

Coomaraswamy, A.K. (1918) The Dance of Shiva. Fourteen Indian Essays, The Sunwise Turn, Inc.

Daly, A. (1995) Done into Dance Isadora Duncan in America. Published by Wesleyan University Press.

Davies, E. (2006) Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis. Illustrations by Steve Hurst, Routledge is an imprint of Taylor & Francis Group.

Dell, C. (1979) A primer for movement description, using effort-shape and supplementary concepts. Dance Notation Bureau Press.

Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. (2018) The Sage Handbook of Qualitative Research. Fifth Edition, SAGE Publications, Inc.

DesOrmeaux, A.L. (2007) The Black Death and its effect on fourteenth and fifteenthcentury art. Louisiana State University (LSU) and Agricultural and Mechanical College, LSU Scholarly Repository, LSU Master's Theses, degree of Master of Arts.

Diderot, D. (Ed) (1965) Encyclopedia (Selections). Editor d'Alembert, Translated by Nelly S. Hoyt, Thomas Cassirer, The Bobbs-Merrill Company, Inc.

Donaldson, T. (1893) Indians. The Five Civilized Tribes Of Indian Territory. "*Extra Census Bulletin*", Government Printing Office.

El Guindy, H. & Schmais, C. (1994) The Zar; An Ancient Dance of Healing. "*American Journal of Dance Therapy*", Vol. 16, No. 2, Fall/Winter 1994, American Dance Therapy Association,

Eliade, M. (2004) Shamanism Archaic Techniques Of Ecstasy, Bollingen Series LXXVI, Translated From The French By Willard R. Trask, Princeton University Press.

Ellis, H. (1923) The Dance of Life, Houghton Mifflın Company, The Riversidve Press Cambridge.

Erdman, J.L. (2005) Dance discourses. Rethinking the History of the Oriental Dances. "*Moving Words Re-Writing Dances*", Ed. Gay Morris, pp. 252-264, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Ergin, E. (1995), Türklerde Dini Danslar. "*Tiyatro Araştırmaları Dergisi*", Cilt 12, Sayı 12, 111-121, Ankara Üniversitesi.

Eyüboğlu, İ.Z. (1988) Bütün Yönleriyle Mevlâna Celaleddin, Yaşamı, Felsefesi, Düşünceleri, Şiirleri. Özgür Yayın Dağıtım.

Feuillet, R.A. (1701) Choregraphie Ou L'art De Decrire La Dance. Par Caracteres, Figures Et Signes Demonstraties, Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances, Seconde édition, Avec Privilege du Roy.

Fischer, E. (1980) Sanatın Gerekliliği, Çeviri: Cevat Çapan, E Yayınları.

Fitts, P.M. & Posner, M.I. (1912) Human performance. Basic Consepts in Psychology Series, Editor Edward L. Walker, Brooks/Cole Publising Company.

Foster, S. L. (2011) Choreographing Empathy Kinesthesia in Performance. Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Foucault, M. (2002) The Archaeology of Knowledge, Translated by A. M. Sheridan Smith, Routledge Classics, Taylor & Francis Group.

Franko, M. (1989) Repeatability, Reconstruction and Beyond. "*Theatre Journal*", Vol. 41, No. 1 (Mar., 1989), 56-74, Johns Hopkins University Press.

Gerasimova, İ.A. (2000) Tanes: evolüsiya kinesteziçeskogo mışleniya. "*Evolyusiya. Yazık. Poznanie*" / Kognitivnaya Evolyutsiya, Razvitie nauçnogo znaniya, evolyutsiya mişleniya, İn-t filosofii RAN; pod obşçey red. İ.P. Merkulova. İzdatelstvo yazıki russkoy kulturı, 2000, 84-112.

Goodman, N. (1968) Languages of Art, An Approach to a Theory of Symbols. The Bobbs-Merril Company Inc.

Graham, M. (1991) Marta Graham Blood Memory, Published by Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc.

H'Doubler, M.N. (1959) Dance, A Creative Art Experience. Dance Sketches By Wayne L. Claxton With An Essay By Mary Alice Brenn An, The University Of Wisconsin Press.

Harris, R. (2022) Uyghur Heritage under China's "Antireligious Extremism" Campaigns, https://www.getty.edu/publications/cultural-heritage-mass-atrocities/part-2/07-harris (Erişim: 27.11.2023), Paul Getty Trust.

Harris, R. & Dawut, R. (2014) Mazar Festivals of the Uyghurs; Music, Islam and the Chinese State. "*British Journal of Ethnomusicology*", Vol. 11, No. 1, Red Ritual: Ritual Music andCommunism (2002), 101-118, Published by: British Forum for Ethnomusicology.

Hegel, G.F. (2010) Encyclopedia of the Philosophical Sciences in Basic Outline, Cambridge Hegel Translations, General editor: Michael Baur, Cambridge University Press, New York.

Hodgson, J. & Preston-Dunlop, V. (1995) Rudolf Laban An Introduction To His Work Influence. Published by Northcote House Publishers Ltd.

Hotko, S.H. (2021) Adıgi. Etnogenez, istoriçeskaya etnografiya, politiçeskaya istoriya. Tom I: Etnogenez i kulturnoye naslediye. İzdatelstvo OAO «Poligraf-YUG».

Huizinga, J. (1996) The Autumn Of The Middle Aces. Translated by Rodney J. Payton and Ulrich Mammitzsch, The University Of Chicago Press.

Husserl, E. (1999) The Idea of Phenomenology. Translated by Lee Hardy, A Translation of "Die Idee der Phiinomenoiogie Husserliana II", Kluwer Academic Publishers.

Husserl, E. (2001) Logical Investigations, Vol 2. Translated by J. N. Findlay from the Second German edition of "Logische Untersuchungen", Edited by Dermot Moran, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Hutchinson-Guest, A. (1984) Dance notation; the process of recording movement on paper. Dance Horizons, Dance Books Ltd. Brooklyn.

Hutchinson, A. (1954) Labanotation or Kinetography Laban The System of Analyzing and Recording Movement. Illustrated by Doug Anderson, Published by Theatre Arts Books, Copyright by The Dance Notation Bureau, Inc. Alphabet of Basic Symbols.

İsrailov, M.V. (1991) Uygurskiy tanets na territorii Sredney Azii i Kazahstana, Spetsiyalnost, 17.00.01, Teatralnoe iskusstvo, İnstitut iskussvoznaniye im. Hamzi Hakim-zade Niyazi.

Jaques-Dalcroze, E. (1920) Le Rythme, La Musique Et L'Éducation, Librairie Fischbacher Rouart, Lerolle & Cie Rue de Seine, 33.

Jarvinen, H. (2010) Failed Impressions; Diaghilev's Ballets Russes in America, 1916. "*Dance Research Journal*", Volume 42, Issue 2, Winter 2010, 77-108, Cambridge University Press.

Kaeppler, A.L. (1992) Dance, Folklore, Cultural Performances, and popular Entertainments, A Communications-centered Handbook, Editor: Richard Bauman, 196-203, Oxford University Press.

Kealiinohomoku, J.W. (1979) Culture Change: Functional and Dysfunctional Expressions of Dance. "*The Performing Arts: Music and Dance*", Vol: 10, Editor: John Blacking and Joann W. Kealiinohomoku, 47-64, Walter de Gruyter, Mouton Publishers.

Kinney, T. & Kinney, M.W. (1914) The dance, its place in art and life, Frederick A. Stokes Company.

Kirstein, L. (1969) Dance; a short history of classic theatrical dancing. A Dance Horizons Book, Publishers Princeton Book Company.

Koçkar, M.T. (1989) Çağlar Boyunca İletişim Sanatı Olarak Dans ve Halkdansları. Bağırgan Yayınevi, Sporsal Uygulama Dizisi 10.

Koroleva, Ė.A. (1977) Rannie Formı Tantsa, Otvetstvennıy redaktor kandidat iskusstvovedeniя M.Y. Livşits, İzdatelstvo «ŞTİİNTSA».

Koudela, P. & Yoo, J. (2016) Music and Musicians in Kut, The Korean Shamanic Ritual. "*Revista Deetnografieşi Folclor*", Journal Of Ethnography And Folklore, Other Exotic Topoi And Touches, New Series, 1–2, 87–106.

Kraus, R. (1969) History of the dance in art and education. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs.

Krisankov, T.G. (2021) K problemnım voprosam filosofii tansa: semiotiçeskiy i ontologiçeskiy aspektı tansevalnıh dvijeniy. "*Vestnik Permskogo Universiteta. Filosofiya. Psihologiya. Sosiologiya*", Vıpusk 4, 604-612, UDK 111.1+793.3.

Krishnaswamy, S. (1971) Musical Instruments Of India, Publications Division, Ministry Of Information And Broadcasting Government Of India.

Kudayev, M. (1984), Karaçaevo-Balkarskie Narodnıe Tantsı. Retsenzent: Zaslujennıe artist RSFSR i KBASSR, H.H. Daşuev, İzdatelsvo Elbrus.

Kudayev, M. (1997), Drevnıye tantsı Balkartsev i Karaçayevtsev, Eks Libris Tatarshin, İzdatelsvo Elbrus

Kuhn, T.S. (1996) The structure of scientific revolutions. The University of Chicago Press.

Kurath, G.P. (1960) Panorama of dance ethnology. "*Current Anthropology*", Vol. 1, No. 3 (May, 1960), 233-254, University of Chicago Press on behalf of Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research Stable.

Kurt, B. (2015) Dans Tarihçiliği Üzerine Notlar (1), https://www.mimesis-dergi.org/2015/01/dans-tarihciligi-uzerine-notlar-1/ (erişim: 1 Haziran 2021)

Laban, R. (1920) Die Welt Des Tänzers, Fünf Gedankenreigen. Verlag Von Walter Seifert.

Laban, R. & Lawrence, F.C., (1947) Effort. Printed in Great Britain, Macdonald & Evans Ltd.

Langer, S. (1953) Feeling and Form, A Theory of Art. Developed from Philosophy in a New Key, Charles Scribner's Sons.

Langer, S. (1976) The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance. "*Journal Salmagundi*", No. 33/34, Dance (Spring-Summer 1976), 76-82, Published By: Skidmore College, Saratoga Springs.

Layson, J. (1994) Historical Perspectives in the Study of Dance, "*Dance History An Introduction*", Ed. Janet Adshead-Lansdale and June Layson, pp, 3-17, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Lee, J.Y. (1981) Korean Shamanistic Rituals, Religion and Society 12, University of North Dakota, Mouton Publishers.

Lewis, T.H. (1990) The medicine men: Oglala Sioux ceremony and healing, Published by University of Nebraska Press, In cooperation with American Indian Studies Research Institute.

Liu, S. (2016) Routledge Handbook of Asian Theatre, Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Lomax, A & Bartenieff, I. & Paulay, F. (2017) Dance Style and Culture. "*Folk Song Style and Culture*", 222-247, American Association for the Advancement of Science, Routledge, Taylor & Francis Croup.

Losev, A.F. (1990) İz rannih proizvedeniy «Filosofiya imeni», «Muzıka kak predmet logiki» i «Dialektika mifa», Prilojenie k Jurnalu «*Voprosı filosofii*» SSSR, İzdatelstvo «Pravda».

Lugovaya, E.K. (2008) Filosofiya Tantsa, İzdatelstvo: SPBGU Peterburgskogo universiteta, Fakultet filosofii i politologii.

Marwick, A. (2001) The New Nature of History, Knowledge, Evidence, Language, Palgrave, Houndmills.

McFee, G. (1999a) Introduction: Thinking Through Dance Studies. "*Dance, Education and Philosophy*", Editor: Graham McFee, Chelsea School Research Centre Edition, Volume 7, 1-11, By Meyer & Meyer Sport (UK) Ltd.

McFee, G. (1999b) Technicality, Philosophy and Dance-Study. "*Dance, Education and Philosophy*", Editor: Graham McFee, Chelsea School Research Centre Edition, Volume 7, 155-188, By Meyer & Meyer Sport (UK) Ltd.

McN (1936) Symphonies and Ballets. "*The Musical Times*", Vol. 77, No. 1122 (Aug., 1936), 746-748, Published by: Musical Times Publications Ltd. Peter S. Phillips.

Menil, F. de (1905) Histoire de la danse travers les ages, Librairie d'Education nationale, Editeur Alcide Ricard & Kaan, Bibliothèque De L'enseignement Des Beaux-Arts Publiée Sous La Direction De M. Jules Comte.

Miller, A.V. (2004) Hegel's Philosophy of Nature, Being Part Two Of The Encyclopaedia Of The Philosophical Sciences (1830), Translated From Nicolin And Pöggeler's Edition And From The Zusätze In Michelet's Text (1847), Oxford At The Clarendon Press.

Mihaylovskiy, V.M. (1892) Şamanstvo, Sravnitelno-Etnografiçekiye Oçerki. "*İzvestiya İmperatorskogo Obşestva*", Vıpusk 1, 2, Lubiteley Estetstvoznaniya, Antropolofii i Etnografii, Tom LXXV.

Montero, B.G. (2013) The Artist as Critic: Dance Training, Neuroscience, and Aesthetic Evaluation. "*The Journal of Aesthetics and Art Criticism*", 71:2 Spring 2013, 169–175. The American Society for Aesthetics, Temple University.

Montero, B.G. (2016) Thought in action, Expertise and the conscious mind. Oxford University Press, University of Oxford.

Mustan Dönmez, B. (2013) Türk İnançsal Halk Danslarının Figürlerine Göstergebilimsel Bir Bakış: Alevi Semah Figürlerinin Anlamları. "*Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*", Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Cilt 4, Sayı 7, 75-79.

Nietzsche, F.W. (1995) The birth of Tragedy. Translated by Clifton P. Fadiman, Dover Publications, Inc.

Nietzsche, F.W. (2011) Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu. Almancadan Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları.

Noverre, J.G. (1770) Briefe über die Tanzkunst und über die Ballette. Aus dem Französischen übersetzt 1769, Johann Hinrich Cramer.

Noverre, J.G. (1803) Lettres sur la danse, et sur les ballets, Sur Les Ballets Et Les Arts. Tome Premier, Imprime chez Jean Charles Schnoor.

Oberlies, R.I. (1926) The Chinese Theatre, Boston University Graduate School (Thesis), In partial fulfilment of requirements for the degree of Master of Arts.

Odabaşı, G. (2016) Alevi Geleneğinde Cem İbadeti, T.C. Adnan Menderes Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2016-YL-057, Tez Danışmanı: Doç. Dr. Caner Işık.

Oesterley, W.O.E. (1923) The Sacred Dance A Study In Comparative Folklore, Cambridge At The University Press.

Pantusov, N.N. (1907) İgrı tarançinskih detey i mujçin (tarançinskiy tekst russkaya transkriptsiya i russkiy perevod). "*Materialı k izuçeniü nareçiya Tarançey*", İliyskogo okruga, [Predisl. i primeç. N. Katanova]. Vıp. 1-9 1849-1909.

Peter, F-M. & Stamm, R. (2002) Die Sacharoffs; zwei Tänzer aus dem Umkreis des Blauen Reiters. Gesamtherstellung Wienand Verlag & Medien.

Pierce, K. (1998) Dance notation systems in late 17th-century France. "*Early Music*" Journal, Vol. 26, No. 2 (May, 1998), 286-299, Oxford University Press.

Plato (1926) Laws, With An English Translation: R.G. Bury, Lm. D. Formerly Scholar Of Trinity College, Cambridge, In Two Volumes, Volume II, Publisher William Heinemann.

Ponzo, P.M. (2019) Dance of Exile; The Sakharoffs' Visual Performances in Montevideo (1935–1948), A Master's thesis submitted to the Graduate Faculty in Liberal Studies in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, The City University of New York.

Proca, V. (1956) Despre Notarea Dansului Popular Rominesc. "*Revista de Folclor*", Anul 1, nr. 1-2, 135-171, Publicată de Institutul De Folclor.

Proca, V. (1957) Despre Notarea Dansului Popular Rominesc. "*Revista de Folclor*", Anul 2, nr. 1-2, 65-92, Publicată de Institutul De Folclor.

Quiviger, F. (2002) Renaissance Art Theories. "*A Companion to Art Theory (Blackwell Companions in Cultural Studies)*", Editors: Paul Smith and Carolyn Wilde, 49-60, Blackwell Publishers Ltd.

Ramirez, F. & Castillo, P. & Zamorano, V. (2010) La Roca De Los Moros. Los Danzantes De Cogul, Patrimonio Historico Español Del Juego y Del Deporte, Museo Del Juego S.L.

Roose-Evans, J. (1999) Experimental theatre, from Stranislavsky to Peter Brook, Routletge & Kegan Paul.

Rouget, G. & Biebuyck, B. (1984) Music and Trance A Theory of the Relations between Music and Possession, The University of Chicago Press.

Royce, A. P. (1977) The anthropology of dance. Publisher Indiana University Press.

Rumi, M.C. (2014) Mesnevi. 6. Cilt, Nazmen Tercüme: Ahmet Metin Şahin, Kaynak Yayınları.

Sachs, C. (1937) World History Of The Dance, George Allen & Unwin Ltd.

Saint-Léon, C.A. (1852) La sténochorégraphie, ou L'art d'écrire promptement la danse. Dedie a sa Majeste, Nicolas 1, Chez L'auteur, Rue Des Martyrs, 58.

Sakharoff, A. (1943) Réflexions sur la Danse et La Musique. Published by Buenos Aires, Editorial Viau, S.R.L.

Saygun, A.A. (1975) Anadolu Dansları ve Bunların Ayinsel Niteliği Üstüne. "*Folklora Doğru Dergisi*", Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (BÜFK), Sayı 39.

Scarpetta, G. (1985) L'impurete (Figures). Published Grasset.

Sernikli, G. (1976) Türkiye'de Oyun "Raks" Konusunda Yayınlanan İlk Yazı. "*Halkbilimi Dergisi*", Sayı 18, ODTÜ Türk Halk Bilimi Topluluğu (THBT) yayını, Ünal Matbaası.

Sheets, M. & Sheets, M. (1966) The Phenomenology of Dance. Published by The University of Wisconsin Press.

Sheets-Johnstone, M. (2014) Animation: Analyses, Elaborations, and Implications. "*Husserl Studies*", (2014) Vol. 30, No:3, 247–268, Published online: 17 July 2014, DOI 10.1007/s10743-014-9156-y. Springer Science+Business Media Dordrecht.

Sheets-Johnstone, M. (2015) The Phenomenology of Dance. Foreword by Merce Cunningham, Temple University Press.

Sparshott, F. (2004) The Philosophy of Dance: Bodies in Motion, Bodies at Rest. In "*The Blackwell Guide to Aesthetics*", Edited by Peter Kivy, Blackwell Publishing Ltd.

Stanford, T. (1966) A Lingustic Analysis of Music and Dance Terms from Three Sixteen-Century Dictionaries of Mexican Indian Languages. "*Institute of Latin American Studies Offprint Series*" No: 76, Anuario, Vol. 2 (1966), 101-159, The University of Texas Press.

Stearns, M.W. & Stearns, J.B. (1994) Jazz dance; the Story of American Vernacular Dance. De Capo Press, A member of the Perseus Books Group.

Stepanov, V.I. (1892) Alphabet Des Mouvements Du Corps Humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes Musicaux, Librairie Paul Vigot.

Stepin, V.S. (2010) Filosofiya. "*Novaya filosofskaya entsiklopediya*". Tom 4, 195-200, Eds. Vyaçeslav S. Stepin ve Gennady Yu. Semigin, İzdatelstvo «Mısl», 117071.

Teber, S. (1978) Davranışlarımızın Kökeni, Sorun Yayınları.

Thomson, G. (1987) İnsanın Özü, Çeviri: Celal Üster, Payel yayınları.

Thomson, G. (2021) Tragedyanın Kökeni, Aiskhylos ve Atina. İngilizceden Çeviren: Mehmet H. Doğan, Yordam Kitap.

Thornton, S. (1971) A movement perspective of Rudolf Laban. MacDonald & Evans LTD. Printed by Unwin Brothers Limited.

Titchener, E.B. (1928) A Text-Book Of Psychology. The Macmillan Company, Printed In The United States Of America By The Berwick & Smith Co.

Tomlinson, K. (1735) The art of dancing explained by reading and figures. Printed for the author, M.DCC.XXXV.

Vett, C. (2017) Dervişler Arasında İki Hafta, Çevirmen: Prof. Dr. Ethem Cebecioğlu, Kaknüs Yayınları.

Vischer, R. (1873) Ueber das optische Fromgefühl; Ein Beitrag zur Aesthetik. Hermann Credner.

Voloşin, M.A. (1911) O smısle tantsa. Gazete "*Utro Rossii*", 1911. 29 marta. N° 71, 2.

Vuillier, G. (1898) A history of dancing from the earliest ages to our own times, William Heinemann Pulishing.

Wait, N. (2023) Improvised dance (In) Corporeal Knowledges. Routledge is an imprint of the Taylor & Francis Group.

Walter, M.N. & Neumann-Fridman, E.J. (2004) Shamanism An Encyclopedia of World Beliefs, Practices, and Culture, Publised ABC-CLIO, Inc. Santa Barbara.

Ware, J. (1991) The Use of Muga in Korean Shaman Kuts, A Case Study for the Application of Performative, Language Theory in Cross Culture Hermeneutics, Austin College, Jurnal Intercultural Communication Studies I:2:1991, 137-146.

Waters, F. (1977) The Book of the Hopi, Drawings and source material recorded by Oswald White Bear Fredericks, Penguin Books, R.R. Donnelley & Sons Company.

Weaver, J. (1712) An essay towards an history of dancing, in which the whole art and its various excellencies are in some Measure expaine'd. Printed for Jacob Tomson Shakespear's Head.

Wıgman, M. (1966) The Language of Dance. Wesleyan University, Publisher Ernst Battenberg Verlag.

Wulff, H. (2015) Dance, Anthropology off. "*International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*", Editor-in-chief: James D. Wright, 2nd edition, Vol 5. Oxford: Elsevier. 666–670.

Yazıksız, N.A. (2008) Bektaşi İlmihali.: "*KSÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*", Yay. Haz.: Prof. Dr. M. Kemal Atik, 11 (2008), 155-178.

Zehou, L. (2010) The Chinese Aesthetic Tradition, Translated by Maija Bell Samei, University of Hawai Press.

Zorn, F.A. (1905) Grammar of the art of dancing. Theoretical And Practical Lessons in the Arts of Dancing and Dance Writing (Choregraphy), Edited by Alfonso Josephs Sheafe, The Heint-zemann Press.

6.2. İnternet Sayfaları

http://cavepaintingspinturasrupestres.blogspot.com/2012/05/ (Erişim: 12.07. 2019)

http://music.africamuseum.be/instruments/english/rwanda/rwanda.html (Erişim: 10.08.2018)

http://nevsedoma.com.ua/index.php?newsid=380231 (Erişim: 08.08.2018)

http://whc.unesco.org/en/list/874 (Erişim: 11.07. 2019)

http://wjwyw.com (Erişim: 11.07. 2019)

http://www.danel.com.hr/Anatolia.html (Erişim: 08.07. 2019)

http://www.latinamericanstudies.org/quipu.htm (Erişim: 11.08. 2019)

http://www.realhistoryww.com/world_history/ancient/Anatolia_Turkey.htm (Erişim: 11.06. 2021)

https://conquista.arts.ubc.ca/dance.html (Erişim: 09.07. 2019)

https://dalcrozeusa.org/about-dalcroze/what-is-dalcroze (Erişim: 10.06. 2018)

https://dedanzasperuanas.blogspot.com/2018/09/danza-chaku-de-vicunas-junin.html (Erişim: 11.06. 2018)

https://donsmaps.com/troisfreres.html (Erişim: 17.07. 2019)

https://es.wikipedia.org/wiki/Dancing_Pallbearers (Erişim: 15.07. 2019)

https://factsanddetails.com/world/cat56/sub365/entry-6140.html (Erişim: 17.07. 2019)

https://fitzmuseum.cam.ac.uk/er/bibliography/bibliography_data.html (Erişim: 16.07. 2019)

https://ich.unesco.org/en/RL/tchopa-sacrificial-dance-of-the-lhomwe-people-of-southern-malawi-00999 (Erişim: 14.07. 2019)

https://kinopultik.ru/rock-paintings-are-animals-petroglyphs-in-europe.html (Erişim: 21.07. 2019)

https://ko.wikipedia.org/wiki/무속신앙 (Erişim: 14.07. 2019)

https://pictorialindiandance.wordpress.com (Erişim: 14.07. 2019)

https://samorez-shop.ru/tr/interesting-about-the-mushrooms/gobustanskii-nacionalnyi-istoriko-hudozhestvennyi-zapovednik-qobustan-d-vl-t (Erişim: 18.07. 2019)

https://shamanism.sgarrigues.net (Erişim: 28.08. 2019)

https://stihi-rus.ru/1/Voloshin/tanec.htm (Erişim: 01.04.2023)

https://tarlton.law.utexas.edu/aztec-and-maya-law/aztec-family-law (Erişim: 11.08. 2019)

https://volshebnayakofeinya.blogspot.com/2020/12/naskalnye-risunki-v-peshchere-bhimbetka-indiya.html (Erişim: 08.08. 2019)

https://whc.unesco.org (Erişim: 21.07. 2019)

https://worldrockart.ru/risunki/bhimbetka-indiya (Erişim: 10.07. 2019)

https://worldrockart.ru/risunki/bhimbetka-indiya (Erişim: 17.07. 2019)

https://www.alevihaber.com/semah-nedir-42134h.htm (Erişim: 09.07. 2019)

https://www.arkeolojikhaber.com/haber-arkeolojik-bulgulara-gore-anadoluda-samanlar-onbin-yildir-dans-ediyor-22279 (Erişim: 09.07. 2019)

https://www.bradshawfoundation.com/index.php (Erişim: 14.07. 2019)

https://www.britishmuseum.org (Erişim: 10.07. 2019)

https://www.hermitagemuseum.org (Erişim: 11.07. 2019)

https://www.italymagazine.com/featured-story/romans-marriage-and-weddings (Erişim: 14.07. 2019)

https://www.kulturelpanorama.com/azerbaycan-gobustan-kaya-resimleri (Erişim: 14.07. 2019)

https://www.loc.gov (Erişim: 14.07. 2019)

https://www.metmuseum.org (Erişim: 11.07. 2019)

https://www.mimesis-dergi.org (Erişim: 16.07. 2019)

https://www.nmhistorymuseum.org/collections/photo-archives/digital-collections.html (Erişim: 08.07. 2019)

https://www.quanxue.cn/ls_zhengshi/yuanshi/yuanshi68.html (Erişim: 08.07. 2019)

https://www.sciencemag.org/news/2019/12/dancing-chimpanzees-may-reveal-how-humans-started-boogie (Erişim: 07.06. 2019)

https://www.the-noh.com (Erişim: 16.07. 2019)

https://www.uyghurcongress.org/en/uyghur-music (Erişim: 08.07. 2019)

6.3. Tablolar

Tablo 1: Layson, 1994: 5

Tablo 2: Layson, 1994: 5

Tablo 3: Layson, 1994: 7

Tablo 4: Layson, 1994: 8

Tablo 5: Layson, 1994: 10

Tablo 6: Peirce, 1982

Tablo 7: Van Gennep, 1960: 9

Tablo 8: Van Gennep, 1960: 11

6.4. Fotoğraflar

Fotoğraf 1: Peter ve Stamm, 2002: 2,3 121

Fotoğraf 2: Daly, 1995: 52-58

Fotoğraf 3: https://www.facebook.com/TamalpaInstitute (Erişim: 30.03.2024)

Fotoğraf 4: https://danceinteractive.jacobspillow.org/themes-essays/women-in-dance/crystal-pite (Erişim: 30.3.2024)

Fotoğraf 5: https://www.akramkhancompany.net/productions/chotto-desh-2015/ (Erişim: 30.03.2024)

Fotoğraf 6: Arbeau, 1596: 69

Fotoğraf 7: Feuillet, 1701: 3, 7,10

Fotoğraf 8: Tomlinson, 1735: 200-2002

Fotoğraf 9: Saint-Léon, 1852: 32, 60

Fotoğraf 10: Zorn, 1905: 69, 95, 152

Fotoğraf 11: Stepanov, 1892: 57, 64

Fotoğraf 12: Morris, 1928: 102, 103

Fotoğraf 13: Thornton, 1971: 61

Fotoğraf 14: Hutchinson Guest, 1984: 84

Fotoğraf 15: Benesh, 1969: 13,14; Benesh, 1983: 19-20

Fotoğraf 16: Benesh, 1983: 24, 26, 31

Fotoğraf 17: Benesh, 1983: 36

Fotoğraf 18: https://volshebnayakofeinya.blogspot.com/2020/12/naskalnye-risunki-v-peshchere-bhimbet-ka-indiy-a.html (Erişim: 21.03.2019)

Fotoğraf 19: https://whc.unesco.org/en/list/179/ (Fotoğraf: Patrick Gruban) (Erişim: 30.06.2019)

Fotoğraf 20: http://www.danel.com.hr/Anatolia.html (Erişim: 27.03.2017)

Fotoğraf 21: Dünya Miras Listesinde Bir Neolitik Kent, Çatalhöyük, www.konya.bel.tr (Erişim: 11.02.2020)

Fotoğraf 22: Aktaş, 2012: 13

Fotoğraf 23: https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Ancient_Azerbaijan_4.jpg (Erişim: 11.02.2020)

Fotoğraf 24: https://es.wikipedia.org/wiki/Roca_de_los_Moros (Erişim: 11.01.2020)

Fotoğraf 25: https://holy-matriarchy.livejournal.com/16025.html (Erişim: 24.03.2020)

Fotoğraf 26: Bégouën vd, 2014: 14

Fotoğraf 27: https://donsmaps.com/troisfreres.html (Erişim: 24.03.2020)

Fotoğraf 28: https://norbertcasteret.net (Erişim: 24.03.2020)

Fotoğraf 29: http://cavepaintingspinturasrupestres.blogspot.com/2012/05/ (Erişim: 24.03.2020)

Fotoğraf 30: Okladnikov, 1967: 64

Fotoğraf 31: Aliyev, 2020: 36

Fotoğraf 32: Koroleva, 1977: 41

Fotoğraf 33: Spencer ve Gillen, 1904: 274-277

Fotoğraf 34: Spencer ve Gillen, 1904: 185

Fotoğraf 35: Bourke, 1884: 374

Fotoğraf 36: https://www.loc.gov/item/2006677519/ (Snake Dance, copyright by Gerhard Sisters, St. Louis, 1904)

Fotoğraf 37: http://hakkindabilgial.com/efes-artemis-heykeli (Erişim: 20.02.2020)

Fotoğraf 38: https://www.alainawilsondance.com/dryads-dithyramb (Erişim: 20.02.2020)

Fotoğraf 39: Koroleva, 1977: 60

Fotoğraf 40: Koroleva, 1977: 66

Fotoğraf 41: Makarevich, 1960: 295

Fotoğraf 42: https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1971-1101-1 (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 43: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254843 (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 44: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254843 (Erişim: 21.03.2020)

Fotoğraf 45: https://www.italymagazine.com/featured-story/romans-marriage-and-weddings (Erişim: 18.02.2020)

Fotoğraf 46: Berdan ve Anawalt, 1997: 167 (folio 61r)

Fotoğraf 47: https://en.wikipedia.org/wiki/Bonampak (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 48: https://www.loc.gov/item/2017658704/ (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 49: Koroleva, 1977: 81

Fotoğraf 50: https://www.metmuseum.org (Erişim: 23.02.2020)

Fotoğraf 51: https://www.osirisnet.net/mastabas/watetkhethor/e_watetkhethor_01.htm (Erişim: 25.02-.2020)

Fotoğraf 52: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Undertakers_02.jpg (Erişim: 17.02.2020)

Fotoğraf 53: https://landioustravel.com/egypt/festivals-ancient-egypt/sed-festival/ (Erişim: 20.02.2020)

Fotoğraf 54: https://ich.unesco.org/en/RL/tchopa-sacrificial-dance-of-the-lhomwe-people-of-southern-ma-lawi-00999 (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 55: https://www.prokerala.com/news//photos/deodhani-festival-celebration-160727.html (Erişim: 20.02.2020)

Fotoğraf 56: Roginskaya, 1950: 30

Fotoğraf 57: Koroleva, 1977: 102

Fotoğraf 58: https://press-files.anu.edu.au/downloads/press/n3991/html/ch06.xhtml?referer=&page=11 (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 59: http://nevsedoma.com.ua/index.php?newsid=380231 (Erişim: 17.02.2020)

Fotoğraf 60: http://music.africamuseum.be/instruments/english/rwanda/rwanda.html (Erişim: 17.02.2020)

Fotoğraf 61: https://www.dreamstime.com/search.php?srh_field=fresco+sword (Erişim: 19.02.2020)

Fotoğraf 62: Ratner-Şternberr, 1916: 123

Fotoğraf 63: https://www.rumbosdelperu.com/cultura/05-09-2019/huancavelica-chaccu-de-vicunas (E-rişim: 20.02.2020)

Fotoğraf 64: https://www.facebook.com/Suri-Sicuri-Quillacollo-345344516181397/photos/3829040957-58772 (Erişim: 23.02.2020)

Fotoğraf 65: Tuganov., 2012: 28

Fotoğraf 66: Tuganov, 2012: 27

Fotoğraf 67: Rubinson, 2012: 16, 17

Fotoğraf 68: http://miristina.ee/balet-suhishvili (Erişim: 25.02.2020)

Fotoğraf 69: https://www.sensmusic.md/ru/portofoliu/turneul-baletul-na-ional-georgian-sukhishvili (Eri-şim: 25.02.2020)

Fotoğraf 70: https://www.stinpoli.com/matrakci-nasuh-minyaturleri (Erişim: 22.02.2020)

Fotoğraf 71: https://www.lotussculpture.com/dancing-brass-shiva-many-arms.html (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 72: https://zaimka.ru/klitsenko-shamanism (Erişim: 24.02.2020)

Fotoğraf 73: Narodı Rossii, 1877: 551

Fotoğraf 74: https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=12sungbok&log (E-rişim: 24.02.2020)

Fotoğraf 75: https://fanasia.ru/news/ot_aktera_do_shamana/2022-10-29-917 (Erişim: 22.02.2020)

Fotoğraf 76: https://en.wikipedia.org/wiki/Korean_shamanism#/media/File:Hamilton_-_En_Cor%C3%A-9e_-_p305.png (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 77: Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution, 1880

Fotoğraf 78: https://www.loc.gov (Erişim: 24.02.2020)

Fotoğraf 79: https://en.wikipedia.org/wiki/Kiva#/media/File:Kiva.jpg (Erişim: 24.02.2020)

Fotoğraf 80: https://www.wikiwand.com/en/Sufism (Erişim: 26.02.2020)

Fotoğraf 81: https://www.alevihaber.com/semah-nedir-42134h.htm (Erişim: 26.02.2020)

Fotoğraf 82: https://magazeta.com/dvenadtsat-mukamov (Erişim: 26.02.2020)

Fotoğraf 83: https://www.flickr.com/photos/104988646@N07/18990499962/in/photostream (Erişim: 21.02.2020)

Fotoğraf 84: https://adyg-museum.ru

Fotoğraf 85: https://www.dailysabah.com/life/religion/ancient-tradition-of-exorcism-healing-music-egyp-ts-zarri-tual (Erişim: 21.02.2020)

6.5. QD Kodları

QR Code 01: https://www.youtube.com/watch?v=MOsZhZIQ-6Q (Erişim: 25.07.2023)

QR Code 02: https://www.youtube.com/watch?v=epZaBdPUpBc (Erişim: 25.07.2023)

QR Code 03: https://www.youtube.com/watch?v=ymBiQu7v1W4 (Erişim: 27.07.2023)

QR Code 04: https://www.youtube.com/watch?v=h-6-vamOMxY (Erişim: 29.07.2023)

QR Code 05: https://www.youtube.com/watch?v=P64AuCIKOh4 (Erişim: 30.07.2023)

QR Code 06: https://www.youtube.com/watch?v=tEg9K_tiH-Q (Erişim: 03.08.2023)

QR Code 07: https://www.youtube.com/watch?v=HS_XoqW99m0 (Erişim: 05.08.2023)

QR Code 08: https://www.youtube.com/watch?v=RVZQ7dxuutk (Erişim: 07.09.2023)

QR Code 09: https://www.youtube.com/watch?v=EroOICwfD3g (Erişim: 08.09.2023)

QR Code 10: https://www.youtube.com/watch?v=rUnAjMsGYgo (Erişim: 08.09.2023)

QR Code 11: https://www.youtube.com/watch?v=BA33pzac7xo (Erişim: 08.09.2023)

QR Code 12: https://www.youtube.com/watch?v=iWh-13e1Xwk (Erişim: 11.09.2023)

QR Code 13: https://www.youtube.com/watch?v=DCW6WIKc3uE

QR Code 14: https://www.youtube.com/watch?v=ro0cy4gh4bo

QR Code 15: https://www.youtube.com/watch?v=1bxpZfGBGDM

QR Code 16: https://www.youtube.com/watch?v=ExX-pC4aMA8

QR Code 17: https://www.youtube.com/watch?v=fO4FojnCE6Y

QR Code 18: https://www.youtube.com/watch?v=rrqqILTCs1U

QR Code 19: https://www.youtube.com/watch?v=7aijbxag0t8

QR Code 20: https://www.youtube.com/watch?v=uaUOPEYvQCc

QR Code 21: https://www.youtube.com/watch?v=2ZlOPkIbR50

QR Code 22: https://www.youtube.com/watch?v=XEVNyLtcRuI

QR Code 23: https://www.loc.gov/item/mp76000109/

QR Code 24: https://www.youtube.com/watch?v=oF0bRj1rKIY

QR Code 25: https://www.youtube.com/watch?v=MNVszuYmS8k

QR Code 26: https://www.youtube.com/watch?v=e2zsCoNnfg8

QR Code 27: https://www.youtube.com/watch?v=CJCLrO-t1xQ

QR Code 28: https://www.youtube.com/watch?v=T7neFKWJnTw

QR Code 29: https://www.youtube.com/watch?v=1p8rrbOutXY



ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI