

Kültürel Zenginliği Sahnelemek

Berna Kurt Kemaloğlu¹

ÖZET

1980'li yıllardan sonra dünyada ve Türkiye'de kimlik politikalarının yükselişi, baskı altına alınan aidiyet biçimlerinin kamusal alana çıkmasını sağlamıştır. Bu gelişmelerden etkilenen halk dansları sahnesinde de, hem kimlik temelli yeni topluluklar kurulmakta hem de çoklu dans geleneklerini temsil eden gösterilerin içinde ya da gösteri dramaturjilerine dair ifadelerde 'mozaik', 'ebru' gibi metaforlar ile 'kültürel çoğulculuk' gibi kavramlar kullanılmaktadır.

Bu çalışmada, öncelikle 1980 darbesi sonra şekillenen toplumsal, siyasal, kültürel ortam ve 'kimlik patlaması'nın dans sahnesine yansımalarına odaklanılacaktır. Ardından, çeşitli gösterilerde temsil edilen kimlikleri, renkleri ya da aidiyet biçimlerini tanımlarken kullanılan mozaik ve ebru metaforları ile kültürel çoğulculuk kavramı karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Kimlik Politikaları, Halk Dansları, Mozaik, Ebru, Kültürel Çoğulculuk

Representing the 'Cultural Richness' on Stage

ABSTRACT

The rise of identity politics after 1980's in Turkey and in the world gave rise to the visibility of the oppressed groups in public space. Accordingly, new identity-based folk dance groups have been established and performances representing multiple dance traditions on stage used and /or have been defined with 'mosaic' and 'ebru' metaphors and 'cultural pluralism' discourse.

This article will firstly focus on the social, political, cultural background after the last coup d'état in Turkey and the influence of the 'explosion of identities' on the folk dance scene. Afterwards, the 'mosaic' and 'ebru' metaphors along with the discourse of 'cultural pluralism', -all defining the multiple identities, colours or belongings on the stage- will be comparatively discussed.

Keywords: Identity Politics, Folk Dances, Mosaic, Ebru, Cultural Pluralism

¹ (Doç. Dr.), Berna Kurt Kemaloğlu, İstanbul Aydın Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sanat Yönetimi Bölümü, bernakurt@aydin.edu.tr.

Türkiye’de yaşanan 1980 askeri darbesi sonrasında siyasal, toplumsal, ekonomik ve kültürel ortam yeniden biçimlenmiş; siyasal yaşamı durma noktasına getiren darbe ile onun ürünü olan 1982 anayasası, uzun yıllar gündelik yaşama damgasını vurmuştur. Ayşe Saraçgil’in ifade ettiği gibi, bu yıllarda geleneksel iktidar ilişkileri değişmeye başlamakta, himaye edici kimlik arayışları ön plana çıkmaktadır (Saraçgil, 2005: 363).

Suavi Aydın’ göre, kimlik kavramının referansı 19. yüzyılın siyasal süreçlerinde belirlenmiş ‘ulusal sınırlar’ olmaktan çıkmaktadır. Artık cemaatlere, halklara, dil gruplarına ya da tarihi hatıra ortaklıklarına, hatta cinsel gruplaşmalara, kurgusal ya da somut küçük gruplara doğru boyut küçültmekte, yani çoğullaşmaktadır. Ulus-devletleşme sürecinin tek kültür yönünde gerdiği kültürler / cemaatler / kimlikler arası ilişkiler, bu yeni sürece uyum sağlamaya çalışan mekanizmalar içinde gevşemektedir (Aydın, 2009: 14).

Kimlik, 1980’li yıllardan itibaren, siyaset programının bir parçası olmaktan çıkarak bu programın öznesi haline gelmiştir. Ancak değişen konjonktürün etkisiyle kimliği sorunsallaştıranlar, kimlik politikasının yegâne sahibi olan iktidar sahipleri değil, bu politikanın mağdurlarıdır. Siyasallaşma ve siyaset bu çoklu kimlikler üzerinden yapılmakta, kimlikler siyasetin öznesi haline gelmektedir. Artık kimliği iktidar olmak amacı çerçevesinde araçsallaştıran anlayışın yerini, kimlik temelinde var olma biçimi almaya başlamıştır. Kimlik ulus-devletlerin dayattığı birer verili gerçeklik olmaktan çıkıp, sorgulanan ve çoğullaşan, o ölçüde de siyaset alanının temel konusu haline gelen bir gerçekliğe dönüşmektedir (Aydın, 2009: 21).

‘Kimlik Patlaması’ ve Bastırılan Kültürlerin İfşası

Tanıl Bora, 1980’li yıllarda Türkiye kapitalizmi ve modernliğinin, Cumhuriyet tarihi boyunca ‘modernleşmek için bastırılan şeyler’in siyaset dolayımı olmaksızın, doğrudan fâş edilebilmesine uygun bir kıvama geldiğini belirtmektedir. Ülkenin periferisinin (çevresinin) gerçekliği ile –merkezde de– içselleşmiş yerlilik unsurları keşfedilmiş; Nurdan Gürbilek’in ifade ettiği gibi “*bastırılan geri dönmüştür*” (Akt. Bora 1995: 71). Resmîyet kasnağı gevşemiş; toplum “*dillenmiş*”, argo ve pop müzik yükselmiş; gerçek anlamda bir kitle kültürü teşekkül etmiş; Can Kozanoğlu’nun ifadesiyle bir tür “*kimlik patlaması*” (Akt. Bora 1995: 71) gerçekleşmiştir (Bora, 1995: 71).

1980’deki askeri darbe sonrasında kimlik temeli hareketlerin yükselişi halk dansları alanını da etkilemiş; hakim Sünni ve Türk kimliklerinin dışında konumlanan ve önceki dönemlerin iktidarları tarafından baskı altına alınan kimlikler kamusal alanda temsil edilmeye başlanmıştır. Mevcut kültürel çeşitliliği yansıtacak bir hareketlilik oluşmuş; belli bir etnik, dinsel vd. kimliğin kültürel temsilini öncelik olarak belirleyen topluluklar kurulmuştur.

Alevilerin 1980’li yıllardan itibaren kamusal alanda sergilemeye başladıkları cem törenleri ile bu törenlerde sahne alan semah ekipleri bu canlanmanın en belirgin örneklerinden birisidir. Fahriye Dinçer, 1950’li yıllardan itibaren büyük şehirlere göç eden Türkiye Alevilerinin dinsel pratikleri ve cemaat yapıları ile kimlik algılarının radikal bir değişim geçirdiğini belirtmektedir.

Alevi folkloruna ve dinsel pratiklerine yönelik ilgi canlanmış; 1989'dan itibaren kurulan yüzlerce cemevinde çok sayıda semah ekibi oluşturulmuştur (Dinçer, 1998: 33). İlk semah ekiplerine öncülük eden Durmuş Genç, Arzu Öztürkmen'e göre, bir tür 'geleneği icat etmiştir'. 1960'larda Şebinkarahisar'dan İstanbul'a göç edip Boğaziçi Üniversitesi'nin erkek yurdunda çalışmaya başlayan Genç, 1970'lerin başlarında Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü'ndeki (BÜFK) öğrencilerin çağrısıyla semah eğitimini başlatmıştır. Böylelikle ilk kez semahlar Alevi olmayan icracılar tarafından öğrenilmiş ve sahnelenmiştir. Genç emekli olduktan sonra çalışmalarını İstanbul'daki Karacaahmet Sultan Türbesini Onarma-Tanıtma ve Yaşatma Derneği bünyesinde yürütmüştür (Öztürkmen, 2005: 253-254).

İstanbul'da, 1991 yılında Kürt kimliği ve kültürünü merkeze alarak kurulan Mezopotamya Kültür Merkezi'nde de (MKM) müzik, sinema, halk dansları, tiyatro gibi alanlarda Kürt sanatı üzerine çalışmalar yürütülmektedir. 2005 yılında bu kültür merkezi bünyesinde *Mezopotamya Dans* adlı bir modern dans topluluğu da kurulmuş; topluluk *Mem û Zîn* ve *Demirci Kawa* gibi Kürt destanları ile *Jenosit*, *4 Kapı 40 Makam* ve *Leyla* gibi gösteriler sahnelemiştir. 1980'li ve 1990'lı yıllarda, yine İstanbul'da, Ermeni kültürünü tanıtmayı ve yaygınlaştırmayı hedefleyen topluluklar da ortaya çıkmıştır. Ermeni cemaati üyeleri tarafından 1980 yılında kurulan *Maral Müzik ve Dans Topluluğu*, Anadolu ve Ermeni halk danslarını orkestra ve çoksesli koro eşliğinde sahnelemek üzere kurulmuştur. 1997'de kurulan *Talar Müzik ve Dans Topluluğu* da halen çalışmalarını sürdüren bu tür topluluklar arasındadır.

Çalışmalarını Türkiye Hahambaşılığı ile İstanbul Yahudi cemaatinin destekleriyle sürdüren *Şemeş Karmiel Dans Takımı* da 2004 yılında kurulmuştur. Bu topluluk ve *Maral Müzik ve Dans Topluluğu* 2009 yılında, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetmeliği'nin projeleri çerçevesinde *Shaman Dans Tiyatrosu* ile birlikte sahne almıştır. *Sürgün* adlı bu gösteride, Sefarad Yahudilerinin İspanya'dan İstanbul'a zorunlu göçü canlandırılmış ve İstanbul'da birlikte yaşamın getirdiği güzellikler dans diliyle anlatılmıştır. (<http://www.salom.com.tr/news/detail/17657-Shaman-Dans-Tiyatrosu-ve-Semes-Karmienden-yurekleri-isitan-bir-dans.aspx>, [01.10.2011]).

Yukarıdaki topluluklar daha çok sahnelemeye yönelik çalışma yürütürken; Rumlar ve Çerkeslerin kurduğu dans ekipleri, sahne üretiminden çok cemaat içi bağları güçlendirecek nitelikteki dans etkinliklerine önem vermişlerdir. Bu toplulukların dansla kurduğu yakın ilişki, etnik ve kültürel kimliğin sahiplenilmesi, grup aidiyetinin oluşması, sürdürülmesi ve ifşası için vazgeçilmez bir durum olarak yaşanmaktadır. Bu temelde kurulan dans gruplarının sayısı da gün geçtikçe artmaktadır.

Türkiye genelinde çok sayıda yerel dernekte Gürcü, Laz, Çingene / Roman, Süryani, Arap vd. dansları üzerine çalışmalar yürütülmektedir. Yukarıda dans alanındaki bazı örneklerine değinilen "kimlik patlaması", bahsi geçen etnik ve dinsel aidiyetlerle sınırlanamayacak kadar geniş kapsamlıdır. Bastırılmış kimlikler sahne üzerinde temsil edildikçe, bu temsil biçimlerine dair farklı söylemler de inşa edilmektedir.

Kültürel Zenginliğe Dair Söylemsel Temsiller: Mozaik, Ebru ve Kültürel Çoğulculuk

Halk dansları sahnesi, her zaman için kültürler arası bir geçiş bölgesi olan Anadolu'nun kültürel zenginliğinin vurgulandığı bir alan olmuştur. 1940'lı yılların başlarında Halkevleri'nde çalışma yürüten Zehra Alagöz, farklı bölgelerin danslarını bir araya getirerek ilk "potpuri" düzenlemesini sahnelemiş ve günümüze kadar gelen bir sahneleme formunun öncülüğünü yapmıştır. Bu tarihten sonra, *Devlet Halk Dansları Topluluğu*, *Anadolu Ateşi* gibi büyük toplulukların, öğrenci kulüplerinin, derneklerin vb. birçok gösterisinde bu form farklı sahneleme teknikleriyle yeniden üretilmiştir.

Anadolu'nun farklı kültürlerinin halay, horon, karşılama, bar vd. formlardaki dans gelenekleri bir arada sergilenmiştir.² Bu tür gösterilerde Anadolu bir "kültür mozaığı" olarak tanımlanmış ve bu tanım sürekli yeniden üretilerek yerleşiklik kazanmıştır. Böylelikle, aynı topraklarda, farklı ya da eş zamansallıklarda yaşamış çeşitli kültürlerin bir aradalığı vurgulanmıştır.³

'Mozaik'ten 'Ebru'ya:

Yakın dönemde, "mozaik" metaforunun yanı sıra, kimlikler ve kültürler arasındaki alışverişi, geçişkenliği, kaynaşmayı, iç içe geçmeyi ya da melezleşmeyi ön plana çıkaran "ebru" metaforu da sanat alanında kullanılmaya başlamıştır. Attila Durak'ın "Ebru" adlı fotoğraf sergisinin kitabını yayına hazırlayan akademisyen Ayşe Gül Al

tınay, projenin çıkış noktasını "Türkiye'deki kültürel çeşitliliği görünür ve anlaşılır kılacak yeni bir dil arayışı" olarak tanımlamaktadır. Ebru ve mozaik metaforlarını karşılaştırmalı olarak ele alan Altınay'a göre, özelleştirici bir kültür ve kimlik anlayışını pekiştiren mozaik çokkültürcülüğü; kültürel homojenlik, sınırların keskinliği ve kopukluk çağrışımları yaratmaktadır. Mozaığın farklı "renkleri", etkileşim imkânı bırakmayan kesin sınırlarla birbirinden ayrılmıştır. Sert yüzeyiyle, değişmez bir "kimlik" duygusuna işaret etmekte; tarihin ve tarihsel dönüşümlerin unutulması tehlikesini beraberinde getirmektedir. Altınay "ebru"yu "mozaik"e bir alternatif olarak önermektedir:

"Bir metafor olarak 'ebru', 21. yüzyıl başlarında kültürel politikanın yeni ve eski ikilemleri üzerinde düşünmek için sıkça kullanılan 'mozaik' gibi metaforlardan çok daha anlamlı bir alternatif olabilir. 'Kültür' ve 'kimlik'leri hapsedmeden, fosilleştirmeden kültürel çeşitliliği tartışmanın yollarını bulabilir miyiz? Milliyetçi, etnisist, dinsel ve

diğer 'özcülüklerin' ötesine nasıl geçebiliriz? Tarihte ve bugün yaşanan şiddeti sorunsallaştırırken etkileşim, diyalog ve bir arada yaşama gibi dinamiklere gözlerimizi kapatmamayı nasıl başarabiliriz? Hem kayıpların üzüntüsünü ve acısını yaşayıp hem de nostaljik bir saflık ve masumiyet duygusu yaratmaktan kaçınabilir miyiz? Bugünü ve gele-

² Örneğin Anadolu Ateşi projesinin "hemen hemen her yöreden derlenmiş 3000 halk dansı figürü ve halk müziğini içinde barındırdığı" ifade edilmektedir. Anadolu Ateşi web sitesi, "Anadolu Ateşi / Hakkında", http://www.anadoluatesi.com/hakkinda_3_17, [20 Ocak 2016].

³ MHP eski lideri Alparslan Türkeş'in 1996 tarihli bir ifadesi, bu söyleme bir karşı çıkış olarak tarihe geçmiştir. Türkeş, Can Dündar'ın sunuculuğunu yaptığı Çapraz Ateş isimli bir tartışma programında dönemin SHP milletvekili Orhan Doğan'ın "Türkiye bir mozaiktir" sözlerine sinirlenip şu cümleyle cevap vermişti: "Ne mozaığı ulan! Mermer, mermer!" Bkz. "Ne Mozaığı Ulan, Mermer!", http://candundar.com.tr/_v3/index.php#!#Did=15903, [20.07.2015].

ceği sessizliğe gömmeden, geçmişi yeniden düşünmek için hangi araçlara sahibiz?

Bir metafor ve görsel-metinsel bir yolculuk olarak Ebru [...] asimilasyon ve bir tür çokkültürcülüğün benzer biçimlerde önümüzü kapatan çerçevelerine alternatif bir arayışı temsil ediyor.” (http://www.ebruproject.com/TR/Yazarlar/ayse_gul_altinay.asp, [29.03.2012])

Bahsi geçen fotoğraf sergisinin çerçevesini oluşturan ebru metaforu, yakın dönemde dans sahnesinde de kullanılmaya başlamıştır. Ancak Durak'ın projesinde etnik, dinsel vb. kimlikler açık bir şekilde telaffuz edilmektedir. Aşağıdaki örneklerde ise, farklı kimlikler yalnızca birer 'renk'e indirgenmiş, soyut varlıklar olarak temsil edilmektedir. Ebru sanatının yakın dönemde kazandığı popülerliğe yaslanarak meşruiyet kazanan bu söylemlerde dikkat çeken nokta; Türkçe dışındaki dillerin kullanılmaması, net bir şekilde tanımlanmayan kimliklerin belirsiz 'renk'ler olarak ortaya konmasıdır. Ebru metaforunun dans alanındaki kullanımına yönelik ilk örnek, gösterilerini *“medeniyetler buluşması konseptiyle”* küresel alana taşıdığı vurgulanan *Anadolu Ateşi* topluluğunun gösterisidir.

(<http://www.anadoluatesi.com/MainPage>, [30.09.2011]. Topluluk, 2011 yılında Erzurum'da düzenlenen Üniversiteler Kış Oyunları'nda sergilediği *Doğu'nun Kapıları* projesinin tanıtım metninde ebru metaforunu kullanmaktadır:

“Bir Ebru tuvalindeki suyun sonsuzluğunda birbirine karışarak çoğalan, birbirinden ayırlamaz bir biçimde oluşan o çok renkli ahengin temel renklerini de görürüz Erzurum'da. Ebru

misali çok renkli bir memleketin bir arada ve iç içe yarattığı bu renk armonisi içindeki renklerden de bağımsızlaşarak ortaya muhteşem bir sanat eseri çıkarır; işte bu Türkiye'nin rengidir... İzleyeceğimiz kültür programı bu olağanüstü çok renkli bütünselliğin masalını anlatmaktadır.” (http://www.anadoluatesi.com/hakkinda_3_2261, [30.09.2011])

Uyum içinde kaynaşarak çoğalan çok renkli bir bütüne, *“içindeki renklerden de bağımsızlaşan”* bir *“Türkiye rengi”*ne referans veren bu örneğin bir benzeri de *Shaman Dans Tiyatrosu*'nun *Buluşma* adlı gösterisinde ortaya çıkmaktadır. *Buluşma*, hem farklı renk ve kültürlerin hem de gösteride hikâyesi anlatılan âşıkların buluşmasıdır. Anadolu Ateşi'nden sonra kurulan gruplar arasında varlığını bugüne dek sürdürebilen tek özel dans topluluğu olan *Shaman Dans Tiyatrosu*'nun bu gösterisinde de, bütün renklerin *“beyaz”*da buluşması -ya da başka bir bakışla, beyaz içinde erimesi- fikri öne çıkarmaktadır.

Gösterinin son bölümünde; farklı renklerde, uzun elbiseler giyen dansçıların çok hızlı bir jestiyle, rengârenk kostümlerin hepsi beyaza dönüşmektedir. Bu esnada kayıttan verilen replik ise şu şekildedir:

“Bir nefes kadar uzun, bir ömür kadar kısa zamanların ritmiyle, geçmişi bilen ve tanıyan, geleceği gören ve anlayan bir bilgeliğin peşinden koşar gibi şarkılar söyleyerek, “Kim olursan ol, gel” diyen bir ışığa doğru uçar gibidir dans etmek. Bütün renkler buluşur, beyaz olur...” (<http://www.shamangrup.com/?lang=tr&w=gosteriler>, [14.10.2011].)

Topluluğun aynı replikleri kullandığı bir başka gösteri de, İstanbul'daki Ermeni cemaati

üyeleri tarafından kurulan *Maral Müzik ve Dans Topluluğu* ile birlikte sergiledikleri *İstanbululluys'tur*. İsmi *İstanbul* ile Ermenice'de "ışık" anlamına gelen "luys" sözcüklerinin birleşiminden alan bu gösteri, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Sahne ve Gösteri Sanatları Yönetmenliği'nin projelerinden biri olarak sergilenmiştir. "*Kurulduğu günden bu yana Türkiye'nin kültürel çeşitliliğini tüm dünyaya tanıtmayı hedefleyen*" topluluk aynı proje çerçevesinde, *Şemeş Karmiel Dans Takımı* ile birlikte–yukarıda bahsi geçen- *Sürgün* gösterisini sahnelemiş; ayrıca *Lozan Mübadilleri Derneği* ile birlikte dans atölyesi de yürütmüştür. (<http://www.shamangrup.com/?lang=tr&w=hakkimizda&m=tarihce>, [25.10.2011])

Devlet kurumlarının desteğiyle, İstanbul'daki yarı profesyonel⁴ bir dans topluluğu ile "azınlık" olarak kabul edilen cemaatlerin amatör dans topluluklarının birlikte sahne alması, 2000'li yılların dans sahnesi açısından dikkate değer bir gelişmedir. Küreselleşmeyle birlikte artı değer kazanan kültürel geleneklerin temsil imkânları genişlemekte; kimlik politikalarının yükselişiyle eş zamanlı şekilde, geçmişte baskı altına alınan kültürlerin kamusal görünürlüğü artmaktadır. Bu bağlamda, farklı kültürler arasındaki etkileşim ve alışverişi ön plana çıkaran söylemler ile üretimlerin artık "normalleşmiş" olduğunu söylemek mümkündür.⁵

Kültürel Çoğulculuk:

Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü (BÜFK) ile kültürel, sanatsal ve politik formasyonunu bu yapıda edinmiş kişilerin 1994 yılında kurduğu *Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu* da (BGST) dans sahnesinde *kültürler* arasındaki alışverişi vurgulayan topluluklar arasındadır. Altınay'ın yukarıda özetlediği "ebru" metaforuyla ortaklıklar içeren "kültürel çoğulculuk" yaklaşımları, 1990'lı yılların ortalarından itibaren şekillenmeye başlamıştır.

Boğaziçi Üniversitesi Folklor Kulübü 1970'li yıllardan itibaren folklor alanını biçimlendirmiş olan milliyetçi paradigmaya yönelik eleştirel bir yaklaşım geliştirmiş, 1990'lı yılların başında da alternatif bir söylem geliştirmek için adımlar atmaya başlamıştır.⁶ Taner Koçak, bu süreçte; tek etnisiteyi esas alan, milli birlik beraberlik / milli kimlik ülkesüne dayalı uluslaşma süreci ve bu sürecin folklor alanında yaptığı tahrifatı ve kafa karışıklığını aşma çabasının öne çıktığını belirtmektedir. Bu alanı kültürel çoğulcu bir bakış açısıyla tekrar tarif etme çabasının BÜFK'ün müzik biriminin 1993'te hazırladığı *Kardeş Türküler* konseri ile pratiğe geçirildiğini ifade etmektedir. Halkların bir arada, yan yana, barış içinde yaşayabileceği fikri, projenin diğer geleneksel halk müziği konserlerinden çok farklı bir noktaya ulaşmasını sağlamıştır. BÜFK'ün 1995 yılında sahnelediği *Karola* isimli dans-müzik gös-

⁴ 'Yarı profesyonel' tanımı, topluluğun kurucusu ve genel sanat yönetmeni olan Murat Uygun'a aittir. (Murat Uygun ile kişisel görüşme, 10 Ocak 2013, İstanbul).

⁵ Günümüzde ekonomik ihtiyaçlar, yaşanan şiddet olaylarının etkinliklerin iptal edilmesine yol açması vb. sonucunda farklı gruplar birlikte sahneye çıkabiliyor. Özellikle ortak konserler çok yaygınlaşmış durumda. Bu tür birliktelikleri değerlendirebilmek için, ortak çalışma ve prova süreçlerindeki karşılıklı etkileşim düzeyi, kurulan sahne estetiği, seyirciyle kurulan ilişki, performans sonrası ortak değerlendirme vb. süreçlerin analiz edilmesi gerekiyor.

⁶ Kulüp üyelerinin yayımladığı *Folklorla Doğru* dergisinin özellikle 1987 tarihli 56. sayısında, alternatif söylem geliştirmeye yönelik çalışmaların sonuçlarını içeren yazılar bulunmaktadır. Örneğin kulübe 1980'li yılların ortalarında katılan Taner Koçak'ın 1990 tarihli bir yazısı, hem dönemin halk oyunları ortamına hem de kulübün bu ortam içindeki konumlanışına yönelik ipuçları vermektedir: Taner Koçak, "Halkoyunları Piyasası: Geçmiş ve Bugünü Üzerine Notlar", *Folklorla Doğru*, s. 59, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1990): 33-39.

terisi de ileriki yıllarda bazı Kardeş Türküler konserlerinin danslı sahneler içermesinin de yolunu açacaktır. (http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=3&bn=1&righthtml=kt_dans, [25.09.2010]).

*Karola'da temel hedef "etnik çeşitliliğin tek-
tipleştirilmeye çalışıldığı, farklı kültürlerin
yok olmaya yüz tuttuğu bir ortamda, bu kül-
türlerin dans ve müziklerini çeşitlilikleriyle ve
farklılıklarıyla sergilemek"* tir (Gökçen, 1996:
387). BÜFK'ün *kültürel çoğulcu* bir anlayışla
yürüttüğü çalışmalar, "*geleneksel formların
esas alındığı deneysel bir sahneleme arayışı*"
olarak nitelendirilebilir. İlk aşamada kuramsal
ve pratik araştırmalar yürütülerek farklı
kültür ve bölgelerin danslarıyla tanışıklık
kazanılmakta; daha sonra da danslar, üretil-
dikleri ve tüketildikleri koşullar göz önüne
alınarak yeniden yorumlanmaktadır. Bu es-
nada edinilen her tür bilgi, -aktaran kişinin
ideolojik süzgecinden geçmiş olacağı göz
önünde bulundurularak- eleştirel bir gözle
yeniden değerlendirilmektedir. Modernist,
milliyetçi ya da cinsiyetçi yaklaşımlara uzak
durarak, söz konusu kültürle ve o kültürü
oluşturan öğelerle tanışıklık sağlamak ve
böylece kültüre "*içeriden*" bir bakış geliştire-
bilmek hedeflenmektedir (Gökçen, 2008:
132). Türkiye'de ve dünyada geleneksel
dansları temel alan hakim koreografi anla-
yışlarına da eleştirel bir mesafeyle yaklaşılmak-
tadır (Gökçen, 2008: 139-141).

1990'lı yılların sonlarında, Avrupa Birliği
üyelik süreciyle bağlantılı şekilde kültürel
haklar alanında sınırlı ilerlemelerin yaşandığı,
devletin kültürel-etnik gruplara yönelik
baskısının göreceli olarak hafiflediği bir or-
tamda, baskı altındaki aidiyet biçimlerinin

kamusal görünürlüğü artmakta; bu kültür-
ler dans ve müzik sahnesinde eskisine göre
daha fazla temsil edilmektedir. Bu dönem-
de, bu iki yapıda bu dönüşümle bağlantılı
olarak farklı çokkültürcülük perspektifleri
üzerine okumalar yapılmış; bu çalışmanın
sonuçları *Folklor Doğru* dergisinin 2006 ta-
rihli 66. sayısına ve sanatsal süreçlerine de
yansımıştır.⁷

Benimsenen bu alternatif ve demokratik
çok kültürcülük ya da kültürel çoğulculuk
perspektifinin temelinde, sahnede dans ve
müzikleri sergilenen kültürleri birer "*renk*"
olarak ele alan homojenleştirici bakışı ya
da "*altkültürcü*" eğilimi reddetmek bulun-
maktadır. Farklı aidiyet biçimlerini gerçek-
liklerinden kopararak, hayali bir üst kimlik
çerçevesinde eriten bu hakim yaklaşım
eleştirilmekte; kültürler arasındaki hiyerar-
şi ile üst kimlikler dışarıda bırakılmaktadır.
(Şenkardeşler, 2006: 389-393). BÜFK'ün bu
tartışmalar sonrasında sergilediği *Yedi Diyar*
dans-müzik gösterisinde, farklı kültürleri
daha yakından tanımak üzere alan araş-
tırmaları yürütülmüştür. Sahneler dans ve
müziklerin icra edildikleri ortamlardan yola
çıkarak kurgulanmış; karakteristik özellikleri
daha iyi yansıtabilmek için, bölgelere ait
ses ve görüntü kayıtları ile fotoğraflardan
yararlanılmıştır. Seyirciye dağıtılan prog-
ram dergisinde, gösterinin hazırlık süreci ve
dramaturjik yönelimine, araştırılan bölgele-
re, şarkıların kaynaklarına, şarkı sözlerinin
yerel dil ve alfabelerine ayrıntılı olarak yer
verilmeye başlanmıştır (Şenkardeşler, 2006:
390-392). Yakın dönemde de, dans ve mü-
zikleri çalışılan etnik, dinsel, sınıfsal, cinsel
vd. aidiyet gruplarının "*gerçekliğine*", gün-
cel sorunlarına değinen sahnelere ağırlık

⁷ Bkz. "Çokkültürcülük Dosyası", *Folklor Doğru*, s. 66, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006): 67-165 ve Ahmet Şenkardeşler, Gülben Yılmaz, "Yedi Diyar Deneyimi", *Folklor Doğru*, s. 66, (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2006): 389-393.

verildiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda, örneğin Karadeniz dans-müzikleri, bölgede yaşanan –hidroelektrik (HES), termik ve nükleer santraller gibi- çevre sorunları işlenerek sergilenmiştir. Ayrıca ifade ve inanç özgürlükleriyle bağlantılı sorunlara, Ortadoğu'daki demokrasi taleplerine, kadına yönelik şiddete, emek eksenli sorunlara, kentsel dönüşümle bağlantılı yerinden etme / zorla iskân vb. meselere değinen dans-müzik sahneleri sergilenmiştir.

Sonuç Yerine:

1980'li yıllardan itibaren kimlik siyasetinin merkeze yerleşmesiyle birlikte, farklı aidiyet biçimlerinin kültürel temsili öncelik olarak belirleyen dans toplulukları kurulmuş ve birlikte yaşayan farklı kültürler içinde yürütülen; grup aidiyeti oluşturma, bunu sürdürme ve kamusal alanda temsil etmeye yönelik dans çalışmaları, kimlik temelinde var olma biçimine dönüşmüş

tür. Yakın dönemde sergilenen ve farklı dans geleneklerinin bir arada sunulduğu "potpuri" formundaki gösterilerde, kültürler arası ilişkilerin temsili "mozaik", "ebru" gibi metaforlar ya da "kültürel çoğulculuk" gibi kavramlar çerçevesinde ifade edilmektedir. Bazen gösterilerin dramaturjik yönelimini ifade etmek için basılı metinlerde kullanılan, bazen de bizzat gösterinin içinde telaffuz edilen bu kavramlar, farklı yaklaşımları temsil etmektedir. Mozaik çokkültürcülüğü; homojen oldukları varsayılan kimlikleri / renkleri birbirinden keskin sınırlarla ayırarak, kültürel iletişimi sınırlayan bir çerçeve sunmakta; özcü ve statik bir kimlik anlayışını ortaya koymaktadır. Ebru metaforu ile kültürel çoğulculuk yaklaşımı ise; etkileşim, diyalog ve bir arada yaşama gibi dinamiklere referans yapmaktadır.

Bahsi geçen çerçeveler değerlendirilirken, kültürler arası iletişimin ne şekilde ele alındığı belirleyici olmaktadır. Örneğin sahne de temsil edilen kimlikler birleştirici bir üst kimliğin içinde eritildiğinde ya da tarihsel, toplumsal vd. gerçeklikleri göz ardı edilerek hayali birer "renk"e indirildiğinde, hiyerarşik bir ilişki biçimi ortaya konmaktadır. Farklı aidiyet topluluklarının bir arada yürüttüğü sanatsal çalışmalarda da; kültürel etkileşimin niteliği, çalışma ve prova süreçlerinin yürütülüş biçimi vb. önem kazanmaktadır. Sanatsal değerlendirme yapılırken, söylem analizinin dışında, sahne estetiği ve seyirciyle ilişki gibi unsurların da incelenmesi gerekmektedir. Zengin bir kültürel çeşitliliğe sahip olan halk dansları sahnesi, bu tür araştırmalar için de oldukça geniş bir zemin ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Altınay, A. G. "Sudaki Yansımalar", http://www.ebruproject.com/TR/Yazarlar/ayse_gul_altinay.asp, [29 Mart 2012]. (Web sitesinde, şu kitap-
tan alındığı not düşülmüştür: Ebru:
Kültürel Çeşitlilik Üzerine Yansımalar,
Haz. Ayşe Gül Altınay (İstanbul: Metis
Yayınları, 2007).

Anadolu Ateşi resmi internet sitesi,
"Mustafa Erdoğan: "Anadolu Ateşi'nin
temel konsepti medeniyetler buluş-
masıdır." <http://www.anadoluatesi.com/MainPage.>, [30 Eylül 2011].

Anadolu Ateşi resmi internet sitesi,
"Anadolu Ateşi / Hakkında",
http://www.anadoluatesi.com/hakkında_3_17, [20 Ocak 2016].

Anadolu Ateşi resmi internet sitesi,
"Doğu'nun Kapıları / Hakkında",
http://www.anadoluatesi.com/hakkında_3_2261, [30 Eylül 2011].

Aydın, S. (2009). *Terzinin Biçtiği Bedene Uymazsa: Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine*, Özgür Üniversite Kitaplığı: 81, Ankara: Maki Basın Yayın, 1. Basım. Bora, Tanıl (1995). *Milliyetçiliğin Kara Baharı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Dinçer, F. (1998) Alevi Semahs in Historical Perspective, 20. *International Council for Traditional Music (ICTM) Sempozyumu Bildirileri / Folklor Doğu* özel sayı, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2000: 33.

Gökçen, G., Saral, S., Uncu, Ü. (1996). Karola, *Folklor Doğu* (62) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 387.

Gökçen, G., Soy, L. (2008). Kardeş Türküler, Kardeş Danslar, *Kardeş Türküler: 15 Yılın Öyküsü*, (İstanbul: BGST Yayınları, Haziran 2008): 132.

Koçak, T. (1990). Halkoyunları Piyasası: Geçmişi ve Bugünü Üzerine Notlar, *Folklor Doğu* (59), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 33-39.

Koçak, T. Kardeş Türküler Projesinde Yer Alan Danslı Sahnelerin Arkaplanı: Geleneksel Danslar Alanında Kültürel Çoğulcu Bir Paradigmanın Kısa Tarihçesi, http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=3&bn=1&righthtml=kt_dans, [25.09.2010].

Öztürkmen, A. (2005). Stating a Ritual Dance Out of its Context, The Role of an Individual Artist in Transforming the Alevi Semah, *Asian Folklore Studies*, (64): 247-260.

Saraçgil, A. (2005). *Bukalemun Erkek*, İstanbul: İletişim Yayınları: 363.

Shaman Dans Tiyatrosu resmi internet sitesi, "Buluşma", <http://www.shamangrup.com/?langs=tr&w=gosteriler>, [14 Ekim 2011].

Shaman Dans Tiyatrosu resmi internet sitesi, "Hakkımızda", "Tarihçe", <http://www.shamangrup.com/?langs=tr&w=hakkimizda&m=tarihce>, [25. 10. 2011].

Şalom Gazetesi, <http://www.salom.com.tr/news/detail/17657-Shaman-Dans-Tiyatrosu-ve-Semes-Karmienden-yurekleri-isitan-bir-dans.aspx>, [01.10.2011]).

Şenkardeşler, A., Yılmaz, G. (2006). Yedi Diyar Deneyimi, *Folklor Doğru*, s. 66, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 389-393.

Türkeş, A. Ne mozaiđi ulan! Mermer, mermer!, http://candundar.com.tr/_v3/index.php#!#Did=15903, [20 Temmuz 2015].

Uygun, M. (2013). Shaman Dans Tiyatrosu Genel Sanat Yönetmeni Murat Uygun ile kişisel görüşme, İstanbul: 10 Ocak 2013.

(2006). Çokkültürcülük Dosyası. *Folklor Doğru* (66), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: 67-165