folklor/edebiyat, cilt:19, sayı:73, 2013/1

"TÜRK ULUSU"NUN DANS YOLUYLA TEMSİLİ: DEVLET HALK DANSLARI TOPLULUĞU

Berna Kurt *

1975 yılında, devlet eliyle kurulan ilk profesyonel halk dansı grubu olan Devlet Halk Dansları Topluluğu (DHDT), Türkiye'de halk dansı sahnelemelerinin tarihselliği içinde önemli bir konuma sahiptir. Özellikle 80'li yıllarda birçok amatör halk oyunu derneğine model oluşturmuş ve dönemin sahneleme çalışmalarına etkide bulunmuştur. Bu makalede, topluluğun çalışmaları, sahneleme estetiği, temsil politikaları ile topluluğa yönelik yakın dönemli tartışmalar ele alınacak; 2010 ve 2012 yıllarında Ankara ve İstanbul'da sergilenen "Anadolu'dan Damlalar" ve "Türkler" gösterilerinin analizi yoluyla da, topluluğun tarihsel ve siyasal olarak üstlendiği homojenleştirilmiş bir "Türk ulusu"nu temsil etme misyonunu sürdürmekte olduğu ortaya konacaktır. Bu doğrultuda, halk dansı sahnelemelerinin siyasal arka planını analiz eden çeşitli çalışmalar; toplulukla ilgili metinler, internet siteleri, gazete haberleri; ilgili kişilerle yapılan görüşmeler ve gösteriler incelenecektir. Makalede, halk dansı sahnesiyle bağlantılı kısa bir tarihsel ve siyasal arka plan bölümünden sonra, topluluğa yönelik tarihsel bir çerçeve geliştirilmeye çalışılacak; son bölümde ise ağırlıklı olarak seyredilen iki gösteri üzerinden değerlendirmeler yapılacaktır.

* Dr., Dans tarihi, etnokoreoloji, toplumsal cinsiyet, performans çalışmaları, dans eleştirisi alanlarında çalışma yürütüyor.

Ulus-Devletin ve Milli Kültürün İnşası Sürecinde Halk Dansları:

Halk dansları, tarihsel olarak, siyasi iktidarların kültür politikalarını oluştururken başvurdukları alanlardan birisi olmuştur. Örneğin 80'li ve 90'lı yıllarda gerçekleştirilen milliyetçilik temalı analizler*, folklor çalışmalarının gelişiminin milliyetçilik hareketleriyle tarihsel olarak kesiştiğini ortaya koymuştur. Ulus-devletlerin inşa süreçleriyle birlikte halk danslarına yönelik ilgi artmış; geleneksel dans malzemesi iktidarların "geleneğin icadı"na yönelik çalışmalarında kullanılmıştır (Öztürkmen, 2010: 252). 20. yüzyılın ortalarında birçok ülkede kurulan ulusal halk dansı toplulukları da, ulusların ve geleneklerin inşa süreçlerine katkıda bulunmuştur.

Bu topluluklardan birisi de, Igor Moiseyev'in 1937 yılında, Sovyetler Birliği'nde kurduğu *Moiseyev Dans Topluluğu*'dur. Topluluğun öncülüğünü yaptığı sahneleme estetiği, diğer ülkelerdeki topluluklara model oluşturmuştur. Sovyetler Birliği, Meksika, Hırvatistan, Mısır, Yunanistan ve Türkiye'deki devlet halk dansları topluluklarını inceleyen Anthony Shay, 50'li yıllarda SSCB'nin Doğu Avrupa'daki siyasi hakimiyetinin etkisiyle çoğalan profesyonel dans gruplarının Moiseyev'in topluluğunu örnek aldığını belirtmektedir (Shay, 2002: 29). Shay'e göre, Türkiye'deki DHDT de bu büyük devlet topluluklarının sonuncusu –en yakın tarihte kurulanıdır (Shay, 2002: 193).

Moiseyev'in topluluğunun oluşturduğu sahneleme estetiğinin temelinde; stilize edilmiş geleneksel dans malzemesini, kusursuz bir senkronizasyonla yorumlayan kalabalık bir hareket korosu yer almaktadır. Bale eğitimli dansçıların oluşturduğu, ihtişamlı, tek vücutmuşçasına hareket eden bu topluluk; ülkenin farklı bölgelerinden halkların danslarını sunarak, siyasal düzeyde sosyalist cumhuriyetlerin "birliği"ni temsil etmiştir. Shay, SSCB'nin dağılması, Soğuk Savaş'ın ve dönemin siyasi propaganda stratejilerinin sona ermesiyle birlikte, bu tür toplulukların eski önemini kaybetmeye ve biçim değiştirmeye başladığını belirtmektedir (Shay, 1999: 36).

Moiseyev'in takipçilerinden biri olan DHDT'yi değerlendirmeden önce, Türkiye'de halk dansı sahnelemelerinin tarihsel gelişimine kısaca değinmek yerinde olacaktır. Çalışmalarıyla bu alana ciddi katkı sağlayan Arzu Öztürkmen, Türkiye'de halk oyunlarının 1920'lerden 1970'lere kadar gelen tarihsel süreç içinde "milli bir tür" olarak geliştirildiğini" belirtmektedir (Öztürkmen, 2003: 141). Bu sürecin ilk yıllarında, Osmanlı aydınları "milli raks" üzerine yazılar yazmış ve milli raks modelleri icat etmeye çalışmışlardır. 1932'de kurulan *Halkevleri* bünyesinde de halk oyunu çalışmaları yürütülmüş ve Halkevleri'nin resmi kutlama programları sayesinde, halk oyunu sergileme geleneği belirgin bir sunum şeklini almıştır. 1940'lı yıllarda, tek bir dans gösterisi içinde çeşitli yerel dansların art arda temsil edildiği (daha sonraki yıllarda "potpuri" olarak tanımlanacak ve DHDT tarafından da benimsenecek olan) gösteri formları ortaya çıkmıştır. Halkevleri 1951'de kapatıldığında, yerel oyunların "zengin milli kültür"ün bir parçası olarak temsili yerleşiklik kazanmış ve büyük şehirlerde, Cumhuriyet eliti arasında belli bir izleyici kitlesi oluşmuştur. (Öztürkmen, 2003: 148).

* Milliyetçiliği özcü bir anlayıştan çok, "inşacı" bir yaklaşımla ele alan örnek çalışmalar için bkz. Hobsbawm, 1993; Anderson, 1993.

Öztürkmen yerel oyun geleneğinin zamanla üç aşamadan geçerek katılımcı, kentli bir etkinliğe dönüştüğünü vurgulamaktadır. Birinci aşama, Halkevleri deneyiminin bir uzantısı olarak, yılda bir kez ulusal bir platformda farklı yerel grupları bir araya getirme geleneğinin artık özel sektöre geçmesidir. İkinci aşamayı, kendi yerellikleriyle sınırlı kalmayan, repertuvarlarını diğer yörelerin oyunlarıyla genişleten üniversite öğrencilerinin faaliyetleri oluşturmaktadır. Üçüncü aşama ise, kendi ekonomisiyle birlikte gelişen bir halk oyunları piyasasının yükselişidir (Öztürkmen, 2003: 148).

Oyunlarının zaman zaman "köy düğünü" ya da "hasat vakti" gibi temaları konu alan teatral kurgular ve dramatik yapılarla sunulduğunu belirten Öztürkmen'e göre, bu dönemde halk oyunları icrası, şehirli orta sınıf için "seyirlik bir popüler sanat türü" olarak yeniden icat edilmiştir (Öztürkmen, 1998: 266). Öztürkmen, dönemin en önde gelen kurumu olan DHDT'nin en uç noktalara kadar giden sahne düzenlemelerinin, halk oyunlarını stilize etmeyi "devlet nezdinde" meşrulaştırdığını ve o döneme kadar ortaya konmuş olan oyun repertuvarını bir kez daha pekiştirdiğini ifade etmektedir (Öztürkmen, 1998: 266).

Dünden Bugüne Devlet Halk Dansları Topluluğu:

DHDT Türkiye'de cumhuriyet rejiminin tesis edildiği dönemde başlayan sahneleme geleneğini sürdürmüştür. Moiseyev'in oluşturduğu sahne estetiğini yerelleştirmiş; siyasal düzeyde ise Moiseyev'in hareket korolarının temsil ettiği "birlik"i "Türk ulusu"nun temsiline dönüştürmüştür. Topluluğun kuruluş sürecinde görev alan kişilerin anlatımları incelendiğinde; kuruluş öncesinde, özellikle Moiseyev Dans Topluluğu'nu model alan sosyalist ülkelerden etkilenildiği ortaya çıkmaktadır. Örneğin Türk Folklor Kurumu'nun kurucularından biri olan Fatin Eren'in ifadeleri şu şekildedir:

TÜFEM'i kurmuştum*. Beni çağırdılar dış işler bakanlığından, kültür genel müdürlüğünden… Bulgaristan'da sosyalistlerin 30. yıl kutlamaları var. Bir temsilci istediler ve beni oraya gönderdiler… DHDT için bir araştırma yap dediler. Büyükelçi heyetiyle birlikte güzel bir çalışma yaptım. Bir dosya hazırladım… Bunun üzerine Türk Devlet Halk Dansları kurma çalışmaları başladı (Eren, 2004: 37).

Kuruluş yıllarında topluluğa dans çalıştırıcısı olarak katılan, eski genel sanat yönetmeni Mustafa Turan da, kuruluş sürecindeki toplantı öncesinde, kendisinin sosyalist ülkelerdeki topluluklardaki gibi bir devlet halk dansları topluluğunun kurulmasına yönelik teklif sunduğunu belirtmektedir (kişisel görüşme, 4 Şubat 2011).

Topluluğun resmi internet sitesindeki anlatıma göre, iki buçuk seneye yayılan süreçte, Turizm ve Tanıtma Bakanlığı'nın çağrısıyla düzenlenen toplantılar kritik bir önem taşımaktadır (http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44311/tarihce.html). 1973'te bilim insanları, ilgili kuruluş yetkilileri ve folklor uzmanları bir araya gelmiş ve 5 günlük bir çalışma yapmıştır. Çalışma sonucunda, halk danslarına yüksek bir sanat düzeyi kazandırmak amacıyla, diğer ülkelerdeki gibi bir "DHDT"nin kurulması önerilmiştir.** Topluluk 17 Mart 1975 tarihinde

* TÜFEM (Turizm Folklor Eğitim Merkezi Gençlik ve Spor Kulübü Derneği), 5 Eylül 1971'de Ankara'da kurulan amatör bir halk oyunları derneğidir. (http://www.tufem.org/hakkimizda.php?menu=hakkimizda, [01.05.2012].

** Metin And, karar verme sürecinde, çıkar çatışması yüzünden ihtilaflar çıktığını ifade etmektedir: "*Herşey iki yıl önce tasarlanmıştı (1974) […] Turizm ve Tanıtma Bakanlığı Müsteşar Yardımcısı Kemal Baytaş […] konuya*

resmen kurulmuş; 19 Mart 1975 tarihinde yapılan bir sınavla stajyer dansçılar alınmış ve çalışmalara başlanmıştır. Bu süreçte etkin isimlerden biri olan Metin And (1977) topluluğun ilk çalışmalarını şöyle aktarmaktadır:

Çeşitli ülkelerde ve iki ay da Rusya'da yaptığım incelemelerin ışığında dansçıların seçimi, fizik olanaklar, hazırlık, eğitim ve bunların sahneye uyarlanmasında üç aşamayı belirleyen ayrıntılı bir rapor hazırladım. Önce çalışma yerleri bulundu, araç ve gereçler ve bölge oyunlarını olduğu gibi en doğru öğretecek öğretmenler sağlandı. Bir sınav açıldı, yüzlerce genç kilo, boy ve yaş gibi fizik nitelikleri yanında, dansa ve kulağının müziğe yatkınlığı gibi noktalardan elenerek eğitim görmek üzere seçildi. Bu gençlerin büyük bir çoğunluğu ömründe bir tek dans adımı atmamıştı… Kısa sürede ve her gün çalışarak yedi, sekiz bölgenin danslarını en azından bu bölge insanları gibi dans edecek düzeye geldiler… Bedenlerini yumuşatmak, denetim altına alınabilen bir araç durumuna getirecek temrinler yaptılar, bunun yanı sıra kendilerine müzik ve tartım öğretimi de yapıldı. Bu yedi, sekiz bölgenin danslarını en iyi biçimde öğrendiklerinden kuşku kalmayınca Devlet Balesi'nden Duygu Aykal, Oytun Turfanda, Oya Aruoba, Duygu Varlıer gibi koreografi deneyimi olan bale sanatçıları… sahne için düzenlemeler yaptılar. Ancak buna girişilmeden önce kendilerinden bale sözlük ve ilkelerini çalışmalara başlamadan kapının dışında bırakmaları ve ilk aşamada danslarda büyük değişiklikler yapmamaları istendi. Böylece bir yıldan az bir zamanda 7 Mayıs 1976'da verdikleri temsili en yetkin bir biçimde hazırladılar. Danslar sahne üzerine çıkarken sahne estetiği, dekor ve giysiler ve ışıklandırma için Devlet Tiyatrosu'ndan Cüneyt Gökçer, Refik Eren, Hale Eren ve Nuri Özakyol'un önemli çaba ve katkıları oldu. (And, 1977:13-15).

Topluluk, kurulduğu ilk yıllarda, bir devlet kurumu olarak yurtiçinde ve yurtdışında Türkiye'yi "temsil" etmiş; 1988 yılında da Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlanmış ve yaklaşık 80 kişiyi kadrosuna almıştır.* Topluluğun ilk dansçılarından biri olan ve halen Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'nde Sanat Koordinatörü olarak görev yapan Orhan Şinasi Pala, 1977'ye kadar istihdam edilen dansçıların o zamanki adıyla Turizm Bankası'ndan iaşe ibade karşılığı bir ücretle istihdam edildiğini belirtmekte ve sonraki statülerini şöyle aktarmaktadır: "1977 Kasım'ından itibaren 657'ye tâbi 4B statüsü diye, bir yıllık sözleşmelerle istihdam edildi. 1987'de de Tanıtma Genel Müdürlüğü Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar'a bağlanarak, bugünkü, devlet sanatçılığı veya devlette sanatçı statüsü ile 2595'e kavuştu" (kişisel görüşme, 3 Şubat 2011).

Topluluğun bu yıllardaki gösterilerinde sunduğu repertuvar 80'li yıllarda daha da genişlemiştir. Özellikle Oya Aruoba'nın düzenlediği *Köçekçe* ile Duygu Aykal'ın 1983 yılında repertuvara dahil ettiği *Çiftetelli*, dönemin önde gelen koreografileridir. Orhan Şinasi Pala, bu dönemde Duygu Aykal'la birlikte yürüttükleri çalışmaları şöyle aktarmaktadır:

Duygu Aykal, İngiliz Kraliyet Akademisi'nde de ihtisas yapmış ve Türk milli balesinin

el atmak istiyordu. Önce halk danslarımızla ilgisi bulunan çeşitli kişilerden oluşacak bir danışma kurulunda konuyu tartışmaya karar verdik. Bu kurulda çoğunluk, danslarımızı gerek yerli ya da birkaç bölgenin danslarını sunabilen kentli gönüllü toplulukların yöneticilerinde idi. Bakanlık bu toplulukların giderlerini karşılayarak gerek yurtdışında gerek yurtiçinde gösteriler vermesini sağlıyordu. Böyle bir profesyonel topluluk kurulursa artık kendi topluluklarına ilgi ve yardım yapılmayacağı düşüncesiyle bu tasarıma karşı çıktılar. Tartışmalar saatlerce sürdü, sonunda oybirliğiyle benimsendi." (And, 1977: 13.)

* "Halk Dansları Topluluğu Bakanlığa Bağlandı" (11 Haziran 1988) *Cumhuriyet*, (aktaran Şendil, 1999).

olması için çok kafa yoran biriydi… Önce biz de çok karşı düşüncedeydik; çünkü geldiğimiz noktalar dernekler… O önce bizleri, sonra kamuoyunu ve çevreyi kazandı… Yapılan işlemde figürler, ister adım, ister giysi, ister müzikal olarak hiçbir deformasyona uğramıyor, bunu görmekte çok güçlük çektiler… Hatta Duygu Hanım'ın o özelliğini de söylemek isterim; halkın anonim olarak kurguladığı düzeni bile bozmamıştır. Yani adımın içindeki bir cümleyi veya bir motifi, o kendi hiyerarşik sırasından alıp bir başka yere de koymamıştır… Açıp bakın, o yılların giysileri var. Bakınca anımsatıyor diyemezsiniz, bu direkt Gaziantep giysisi dersiniz. Hatta bunu o kadar iddialı söylüyorum ki, biz bıkmıştık giyip çıkarmaktan (kişisel görüşme, 3 Şubat 2011).

Pala'nın "halkın anonim olarak kurguladığı düzenin bozulmadığına" yönelik ifadeleri, 70'li yıllarda başlayan ve 80'li yıllardaki yoğunlaşan otantiklik tartışmalarıyla bağlantılıdır. Bu dönemde halk oyunu dernekleri arasındaki rekabet artmış, sahnelemeye yönelik yeniliklerin sınırları, nesnel kriterlere dayanmayan ve kişisel iktidar mücadeleleriyle şekillenen "otantiklik" tanımları doğrultusunda belirlenmeye çalışılmıştır. 80'li ve 90'lı yıllarda TRT'de yayınlanan gösterileriyle çok sayıda izleyiciye ulaşan DHDT de; "aslına uygun" olmayan hareket tavırları ve sahne düzenlemeleri nedeniyle eleştirilmiş; stilize dans sahneleri yüzünden yöresel dansların "bozulduğu" iddia edilmiştir.* Topluluğun resmi internet sitesi incelendiğinde de, bu tür eleştirilere cevap niteliğindeki ifadeler ortaya çıkmaktadır. Örneğin sitede, topluluğun geleneksel dansları, "özünü ve biçimsel formlarını bozmadan" çağdaş bir yorumla düzenlediği; "öze bağlı kalarak", çağdaş teknik ve imkânlardan da yararlanarak yeni bir sahne düzeni ve anlayışı içinde biçimlendirerek sergilediği ifade edilmektedir.

2000'li yıllara gelindiğinde, topluluk Ankara Atatürk Kültür Merkezi'nin çalışma salonundaki provalarına devam etmektedir. 2000 yılında topluluğun provaları ile gösterilerini izleyen ve dönemin genel sanat yönetmeni Mustafa Turan'la görüşen Anthony Shay, geçmişteki otantiklik tartışmalarıyla bağlantılı bir meselenin altını çizmektedir: halk danslarına yönelik yetmiş seneyi aşan devlet müdahalesi artık "doğallaştığı" için, seyirciler sahnelenen dans, müzik ve kostümlerin "otantik" olduğunu varsaymaktadur (Shay, 2002: 216). Mustafa Turan da, Shay'e çok ciddi alan araştırmaları yaptıklarını, dansçıların doğru tavırları öğrenebilmesi için köylerin en iyi dansçılarını getirttiklerini vurgulamaktadır. Topluluğun koreografileri hazırlarken, yöresel dans tavırlarına, hareketlere ve adımlara çok dikkat ettiğini belirten Shay'e göre de, bu tür ayrıntı çalışmaları sonucunda, seyirci nezdinde bir çeşit "gerçeğe uygunluk" hissi yaratılmaktadır.

Topluluğun herhangi bir yörenin farklı adım, hareket ve danslarının sanatsal geçişlerle birbirine bağlandığı "suit" formunda koreografiler yaptığını belirten Shay (2002: 195), repertuvarda bulunan ve düzenli olarak sergilenen gösterilerden birini seyretmiştir. Bu gösteride 75 dansçı, topluluğun daire şeklindeki logosunun önünde dans etmektedir. Erkeklerin Trabzon dansı, topluluğun geleneksel repertuvarının tipik bir örneğidir; 9 erkek çizgiyi hiç bozmadan dans etmekte ve farklı hareket çeşitlemeleri sergilemektedir. Kadınların çiftetelli koreografisinde ise, adım çeşitlemelerinden çok geometrik şekillere dayanan bir düzenleme hakimdir. İlerleyen iki dairenin ortasında konumlanan, farklı renkli kostüm giyen solo

* Bu tür eleştiriler için bkz. (Türk Halk Oyunlarının Sergilenmesinde Yaşanan Problemler Sempozyumu Bildirileri, 1998: 58, 60, 134, 168, 171, 175). Ayrıca eleştirilere yönelik bir eleştiri için bkz. age, 66.

dansçı, sahnenin merkezinde dans etmektedir. Shay'e göre, sahnedeki "gerçek" bir göbek dansı değildir; çiftetellinin stilize ve baletik bir yorumu icra edilmektedir. Solo dans parmak ucunda icra edilmekte; bacaklar çok daha yükseklere kaldırılmaktadır. Orkestra tempoyu ve melodiyi sürekli değiştirmektedir. Shay, çok sayıda kadın dansçının, hoş ve oryantalist kostümler içerisinde icra ettiği bu "edepli" çiftetelli koreografisinin, Kemalist ilkeler çerçevesinde, tarihsel/Osmanlı kökenlerinden kopartılarak sergilendiğini ifade etmektedir. Ayrıca, Anadolu'nun yöresel danslarının tanıtıldığı program dergisinde de, çiftetellinin koreografik ve müzikal bir tür olarak yöre danslarından farklı konumlandırıldığını belirtmektedir. Shay genel olarak topluluğun program dergilerinde, Kürt ya da Osmanlı kimliğinden kesinlikle bahsedilmediğini de vurgulamaktadır (Shay, 2002: 223).

Topluluğun görsel ve metinsel sunumlarında Osmanlı geçmişi ile Türkler dışındaki etnik kimliklerin varlığına dair izlerin bulunmaması; cumhuriyetin ilk yıllarındaki sekülerleşme ve homojen bir Türk kimliği kurgulama çabalarıyla bağlantılıdır. Topluluğun, bir devlet kurumu olarak sahiplendiği, homojenleştirilmiş bir "Türk kimliği"ni "temsil etme" misyonunu ortaya koymaktadır. Topluluk, Öztürkmen'in (2003) yukarıda vurguladığı gibi, halk danslarının cumhuriyet döneminde edindiği bir misyonu -dansları "zengin milli kültür"ün bir parçası olarak temsil etme misyonunu- geleceğe taşımıştır.

Anthony Shay, yine Osmanlı geçmişiyle bağlantılı olarak, Mustafa Turan'a, topluluğun eski şehir danslarını yeniden yorumlanmasının mümkün olup olmadığını; şayet bu gerçekleşirse, hükümetin nasıl tavır göstereceğini sormuş; Turan da şöyle cevap vermiştir: "Herkes kötü işleri unutmak ister; ama kimse annesini, babasını unutmaz. Bizim cumhuriyetimizin atası da Osmanlılardır. Osmanlı geçmişini unutmuyorum" (Shay, 2002: 220). Turan ayrıca çiftetelli koreografisinin de bu yönde bir adım olduğunu ifade eder. Shay'in kolay bir deneme olmadığını, yöresel danslara dayanan suit'lerden oldukça farklı olduğunu vurguladığı bu koreografiyi, çoğu seyirci beğenmiştir ama topluluk çok ciddi eleştiriler de almıştır. Araştırmacı Melissa Cefkin'in belirttiği gibi, bazı halk dansı araştırmacıları ile sadelik taraftarları koreografinin "yabancıların oryantalist imgelerine hitap ettiğini" söylemişlerdir. Şerif Baykurt ise topluluğun arabesk bir dans yorumu geliştirdiğini ifade etmiştir (Cefkin, 1993: 220).

Shay'in çalışmasını yürüttüğü 2000 yılı itibarıyla DHDT'nin repertuvarında yirmi adet yöresel dans suit'i yer almaktadır.* Bu repertuvar, cumhuriyetin kuruluş yıllarından bu yana düzenlenen yarışmaların ve festivallerin biçimlendirdiği halk oyunu geleneğinin içinden çıkmıştır (Shay, 2002: 218). Repertuarda yer alan ve en çok sergilenen yöresel danslar; barlar, halaylar, horonlar, horo'lar, kaşıklı oyunlar, bıçaklı oyunlar, kılıç-kalkan, zeybekler, çiftetelli ve karşılamalar, tekli ve çiftli Kafkas danslarıdır (Shay, 2002: 212). Ayrıca repertuarı geliştirmek için; düğünler, sünnet törenleri, hasat kutlamaları gibi gelenekleri işleyen tematik koreografiler hazırlanmakta ve "potpuri" olarak tanımlanan koreografiler de oluşturulmaktadır

* 2012 yılı itibarıyla, topluluğun resmi internet sitesinde, repertuvarda bu tür yöre danslarının yanı sıra, değişik yörelerden derlenerek hazırlanan folklorik eserlerin de bulunduğu belirtilmektedir Bunların isimleri *Anadolu'dan Esintiler*, *Kına Gecesi*, *Aşık-Maşuk* ve *Bağ Bozumu*'dur. Ayrıca 20 değişik dünya ülkesinin halk dansları ve halk şarkıları da repertuvarda tutulmaktadır. (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü resmi internet sitesi, 2 Mayıs 2012 tarihinde http://www.guzelsanatlar.gov.tr/TR,2311/tarihce.html adresinden erişilmiştir.) Repertuvarda farklı ülkelerin dans ve müziklerinin bulundurulması, hem Moiseyev Dans Topluluğu'nun, hem de daha sonraki yıllarda Anadolu Ateşi topluluğuna Moiseyev'le birlikte model oluşturacak olan *Riverdance* gösterisinin ortak özelliğidir.

(Shay, 2002: 220). Çalışmalar ve provalar ise; parke zemini, aynalı duvarları ve barları olan; geniş ve altyapısı sağlam bir mekânda yürütülmektedir (Shay, 2002: 193).

Shay, ağırlıklı olarak otantik enstrümanların kullanıldığı gösterilerde, yöresel tavırlara hakim olan 16 müzisyenin, birden fazla enstrüman çaldığını aktarmaktadır. Danslarda olduğu gibi kostümlerde de şaşırtıcı bir tekbiçimliliğin bulunduğunu belirtmekte ve bu kostümleri köylülerin şenliklerde ya da başka etkinliklerde giydiği kıyafetlerden çok, üniformalara benzetmektedir. Kostümlerin de danslar gibi Kemalist toplumsal mühendislik sürecinin ürünü olduğunu ve "Türklüğün" doğru temsilini sağlayacak şekilde düzenlendiğini belirten Shay, topluluğun sanatsal üretiminin her türlü boyutunun hükümet denetimi ve müdahalesinin doğrudan ya da dolaylı bir sonucu olduğuna dikkat çekmektedir (Shay, 2002: 216). Bu bağlamda topluluğun, dünyada sahneleme pratikleri ile milliyetçi ideolojilerin bağlantısını en belirgin biçimde sergileyen devlet halk dansı topluluklarından biri olduğunu vurgulamaktadır. Shay'in toplulukla ilgili bu yorumu; Türkiye'de halk oyunlarının 1920'lerden 1970'lere kadar gelen tarihsel süreç içinde "milli bir tür" olarak geliştirildiğini ifade eden Öztürkmen'in (2003) ifadeleriyle birleştirildiğinde; Türkiye'de milliyetçiliğin halk dansı sahnelemeleri üzerindeki etkisinin sürekliliğini ortaya koymaktadır.

"Türk milleti"ni sahnede temsil etme misyonunu sürdüren topluluk, yakın dönemde yurtdışı turneleri ya da sanatsal başarılarından çok, kadro sorunlarıyla gündeme gelmektedir. Toplulukta 2000 yılı itibarıyla 90 kişi istihdam edilmektedir; bunları 60'ı dansçı, 16'sı müzisyen, geri kalanı da koreograf, kostümcü, kostüm arşivcisi ve destek hizmetlisidir (Shay, 2002: 216). 2008'de ise bu sayı 98'e yükselmiştir ve dansçılar 40'lı yaşlara gelmiştir.* 2595 sayılı yasanın ek geçici 16. maddesine göre sözleşmeli personel statüsünde istihdam edilen dansçıların sahne performansı düştüğü için, başta köy seyirlik oyunlar olmak üzere, daha düşük performansla sergilenebilecek projeler üzerinde çalışılmaktadır. Ayrıca kadronun gençleştirilmesi için de formüller aramaktadır. Topluluğun bakanlık bünyesinden çıkartılması; yerel yönetimlere, büyükşehir belediye başkanlıklarına ya da il özel idarelerine bağlanması tartışılmaktadır.

Topluluğun eski koreograf ve yöneticilerinden biri olan Suat İnce, geçmişte bu tür kadro sorunlarını öngördüklerini ve istihdamın devamlılığını sağlamak için çeşitli çalışmalar yaptıklarını ifade etmektedir (kişisel görüşme, 4 Şubat 2011). Örneğin Sovyetler Birliği'ni model alarak, belli bir yaşın üstündeki dansçılara müzik eğitimi vermek, koreograf kadrosu çıkarmak gibi formüller geliştirmişler; ancak çeşitli itirazlar yüzünden bunları hiçbir zaman hayata geçirememişlerdir. Sovyetler Birliği'nin dağılması öncesinde, bu ülke dışında hiçbir ülkede devletin sanat topluluğunun ve devlet sanatçısı kadrosunun kalmadığını belirten İnce; hükümetlerin ancak çerçevesi ve bütçesi ortaya çıkan projeleri fonlarla desteklediğini belirtmektedir. Avrupa Birliği yasalarına imza atan hükümetlerin 1986 yılından itibaren bu tür toplulukları devlet bünyesinden çıkarması gerektiğini, doğrusunun da bu olduğunu ifade etmektedir. Dansçılığın en geç 35 yaşında bittiğini vurgulayan İnce, 65 yaşına kadar istihdam edilen topluluk üyelerinin sabit maaş almaya devam ettiğini, topluluk içinde rekabet ve

* Bkz. Erbil, Ö. (30 Ocak 2008). Devlet halk dansları topluluğu kadrosunu gençleştirmek için formül arıyor. *Milliyet*, (22 Şubat 2010 tarihinde http://folklor55.blogcu.com/devlet-halk-danslari-toplulugu-kadrosunu-genclestirmek-icin-form/2923817 adresinden erişildi.)

üretkenliğin kalmadığını, yeni kadronun da açılamadığını belirtmektedir. İnce, günümüzde topluluğun çoğu amatör derneğin gerisinde kaldığını ve artık misyonunu tamamladığını da vurgulamaktadır.

Topluluğun eski genel sanat yönetmeni Mustafa Turan da benzer bir görüş ortaya koymaktadır. Topluluğun kuruluş yılı olan 1975'in Türk kültür tarihinde bir milad olduğunu ifade eden Turan; topluluğun sahne tekniği, estetiği ve uygulaması anlamında yöresel topluluklar ile derneklerin ufkunu açtığını ifade etmekte; ancak artık bu misyonunu tamamladığını belirtmektedir (kişisel görüşme, 4 Şubat 2011).

Halk kültürü araştırmacısı ve yazar Ahmet Şenol da, topluluğun kuruluş amacının gerisinde kaldığını ifade etmektedir. Şenol, sanatsal olarak herhangi bir komple derneğin seviyesinde, hatta daha da aşağısında olduğunu belirttiği topluluğun son çalışmalarını beğenmediğini ifade etmektedir:

Sultans görkemli, dans pratiğini çok daha üstlere taşıyabiliyorsa, bu kadar imkâna sahip olan DHDT'nin bunu haydi haydi yapması lazım. Hem devletten maaş alacaksın hem de başarılı olmayacaksın. Saat 17.00'de iş biter, devlet memurluğu zihniyetiyle sanat olmaz… Bazı bakanların döneminde sünnet düğünlerine gider hale geldiler. Bu tabii onların değil, yönetimin hatası (kişisel görüşme, 3 Şubat 2011).

Topluluğun son yıllarda çok az ve özel durumlarda gösteri yaptığını ifade eden Şenol; devletin 70'li yıllarda bir ihtiyaç olan örnek topluluk kurma aşamasını çoktan tamamladığını vurgulamaktadır. Topluluğun yerel yönetimlere bağlanması gerektiğini belirten Şenol'a göre, Batılı ülkelerde olduğu gibi çeşitli fonlar verilmeli, belediyeler de bu fonları sanat topluluklarına dağıtmalıdır.

Anadolu'dan Damlalar ve *Türkler* Gösterileri: Temsil ve Estetik Üzerine Değerlendirmeler

1975 yılında, devlet tarafından ülkeyi -özellikle yurtdışında- temsil etmek üzere kurulan, bir dönemin amatör halk oyunu derneklerine sanatsal model oluşturan ve sahnede homojenleştirilmiş bir "Türk ulusu"nu temsil eden topluluk, günümüzde yaşadığı kadro sorunlarını çözmeye yönelik çalışmalar yapmaktadır. Örneğin kadroyu gençleştirmek için 2008 yılında topluluğa bağlı *Amatör Gençlik Halk Dansları Topluluğu* kurulmuş ve stajyer dansçılar alınmıştır. Bu bölümde incelenecek olan gösterilerden ilki olan *Anadolu'dan Damlalar* adlı dans tiyatrosu gösterisi de, bu tür sorunlara çözüm geliştirmek üzere hazırlanmıştır.

19 Şubat 2010 tarihinde Ankara'da, Gençlik Parkı'nda seyrettiğim bu gösteri, topluluk bünyesindeki "Anadolu Dans Tiyatrosu" grubunun bir prodüksiyonudur. Bu grup, DHDT'nin tecrübeli dansçıları ile yine kuruma bağlı *Amatör Gençlik Halk Dansları Topluluğu*'nun dansçılarından oluşmaktadır. Proje, dansçıların 30-35 yaşlarına geldiklerinde mesleklerini icra edecekleri bir topluluk kurma fikrinden yola çıkmıştır.*

* Daha ayrıntılı bilgi için bkz. "Anadolu'dan Damlalar", http://www.ilgazetesi.com.tr/2010/01/01/%E2%80%9Canadolu%E2%80%99dan-damlalar%E2%80%9D/, (1 Ocak 2010, İl Gazetesi, Ankara), [04.03. 2010] ve Öcbe-Sevim, 2009.

Yaklaşık 50 dakika süren gösteride, sırasıyla İzmir'in *Kızıl Buğday*, Elazığ'ın *Çayda Çıra* ve Ağrı'nın *Çoban* oyunlarının hikâyeleri dans tiyatrosu formunda sahnelenmektedir. Bu üç yöreye ayrılmış olan üç ayrı sahnede, yöresel oyunlar teatral jestler ve koreografik düzenlemelerle sunulmakta; toplu, ikili ve solo danslar art arda sahnelenmektedir. Sahnedeki dansçılardan bağımsız hareket eden, sahnenin sol ön tarafta konumlanan üç oyuncu ise, siperdeki askerleri canlandırmakta ve hikâyeler anlatarak dans sahnelerini birbirine bağlamaktadır. Üçüncü ve son oyundan sonra, oyuncular "Anadolu'da acısız düğün olmadığını, askerlerin her gün bu topraklarda düğün olsun diye savaştığını" söyler ve final sahnesine geçilir. Bu savaş sahnesinde, çatışma devam etmekteyken, arka fona hiç beklenmedik bir şekilde Mustafa Kemal Atatürk'ün Kocatepe'deki ünlü pozu yansıtılır ve gösteri alkışlarla sona erer.

Yöresel oyunların hikâyelerini seyirciyle paylaşan bu yarı eğitsel oyunun, kurguya eklektik bir biçimde eklenen bu final sahnesiyle, beklenmedik bir şekilde sonlanmasını yalnızca sanatsal boyutuyla değerlendirmek mümkün değildir. Halk danslarının Türkiye'deki tarihsel gelişiminde belirleyici unsur "milli kültür"ün devlet eliyle inşası olduğu için, bu alanı biçimlendiren milliyetçi kurgular daha sonraki yıllarda da sürdürülmüştür. Teatral bir kurgu oluşturmak hedeflenildiğinde başvurulan temel strateji; savaş, çatışma, şehit düşme, kahramanlık, ağıt yakma gibi temaları işlemektir. Özellikle sanatsal yaratıcılığın sınırlı olduğu durumlarda başvurulan bir klişeye dönüşen bu sahneleme stratejisi, halk danslarını "milli kültür"ün temsili vasıtasıyla ortak bir bilinç yaratma aracı olarak görme alışkanlığıyla da bağlantılıdır. Bu bağlamda, halk danslarının hangi yaşanmışlıklar ve duygular üzerinden ortaya çıktığını gösteren "Anadolu'dan Damlalar" gösterisi; bilgilendirmek kadar, seyircide ortak bir duygulanım yaratarak "milli bilinç" gelişimine katkıda bulunmayı da hedeflemektedir.

Gösterinin, kadro tazelemek, kuşaklar arasında deneyim paylaşımını gerçekleştirmek, böylelikle de kurumsallığın devamını sağlamak doğrultusunda belli katkılar sağladığını söylemek mümkündür. İcralar söz konusu olduğunda, özellikle deneyimli kuşakların yöresel dans tavırlarını titizlikle sergilediği görülmektedir. Bununla birlikte, ağıt sahneleri gibi bazı sahnelerde, fazla dışa dönük, mekanik ve abartılı oyunculuk yorumları da göze çarpmaktadır. Yerel danslardan yola çıkılarak deneysel sahneler oluşturma çabaları ise oldukça sınırlı kalmış ve sahne üzerinde ciddi bir sanatsal etki oluşturamamıştır. Sahnelerin titizlikle çalışılmış geçişlerle birbirine bağlandığı gösteride, asker rolündeki oyuncular hikâyelerin seyirciye aktarılmasını kolaylaştırıcı bir işlev görmüştür.

Bu bölümde değerlendirilecek olan ikinci gösteri ise, "Anadolu'dan Damlalar"ın sergilendiği tarihlerde çalışması süren "Türkler"dir. Gösteri, "Türklerin tarih sahnesine ilk çıkışlarından başlayarak Hunlar, Göktürkler, Uygurlar, diğer Türk boyları ve devletleri, Büyük Selçuklular, Osmanlılar ve genç Türkiye Cumhuriyeti'nin sahip olduğu mirasın yol haritasını anlatmaktadır"*. 26 Mayıs 2012'de, Eyüp Devlet Hastanesi'nin 60. kuruluş yıldönümü etkinlikleri çerçevesinde İstanbul'daki Haliç Kongre Merkezi'nde seyrettiğim bu 75 dakikalık gösteri de, halk dansları sahnesindeki milliyetçi kurguların bir başka örneği olarak yorumlanabilir. Gösteride, tarih, gelenek ve milli motifler yüklü dans sahneleri ile fotoğrafçı bir erkek ile onun takip ettiği gizemli bir kadının ilişkisini tarihi mekânlar eşliğinde sunan çağdaş

* Besimoğlu, S. (18 Temmuz 2010). Türkler: muhteşem gösteri, *Türkiye'de Yeniçağ*, 1 Mayıs 2012 tarihinde http://www.yg.yenicaggazetesi.com.tr/yazargoster.php?haber=14126 adresinden erişildi.

video görüntüleri herhangi bir bütünsellik gözetilmeden, art arda sunulmaktadır. Görüntülerden bağımsız olarak dans akışını oluşturan ana unsur ise, alışılageldik bir tarihsel anlatıdır: Türklerin tarih sahnesine çıktığı farz edilen Orta Asya'nın danslarıyla başlayan gösteride, çizgisel bir tarih anlayışı sürdürülerek Anadolu'ya ve günümüze kadar gelinmektedir. Türk göçleri, at üstünde yolculuk, büyük otağlar, eski Türk devletlerinin bayrakları gibi motiflerin art arda sunulduğu gösteride kullanılan hareket malzemesi de oldukça çeşitlidir. *Anadolu'dan Damlalar* gösterisi ile karşılaştırıldığında, tümü genç yaşlardaki icracıların fiziksel kapasitelerin çok daha fazla zorlandığı rahatlıkla söylenebilir. Bununla birlikte, gösteride hareket korosu ile solo dansçılar arasındaki ayrım oldukça keskindir. Az sayıdaki solo dansçı, akrobatik ve baletik sololar icra etmekte; yaklaşık 40 kişilik hareket korosu ise halaylar, Teke yöresi oyunları, Kafkas dansları, zeybekler, horonlar, karşılamalar, çiftetetellilerle birlikte sema ve semah dansları sergilemektedir. Özellikle erkek dansçıların deneyimsizliğinin dikkat çektiği gösteride, göze batan bir başka husus da kadın kostümlerine yönelik uygulamalardır: belleri ten rengi taytlarla kapatılan dansçılara, bacakların daha çok kaldırıldığı sahnelerde etek ve elbise altına uzun taytlar giydirilmiştir. Bu "edepli" gösterinin en çarpıcı sahnesi ise, final bölümüdür: sahne zeminini kaplayacak şekilde aşama aşama büyüyerek ve yükseltilerek dalgalandırılan Türk bayrağıyla eş zamanlı olarak, arka fona bir Atatürk fotoğrafı yansıtılmıştır. *Anadolu'dan Damlalar* ile *Türkler* gösterilerinin en önemli ortak noktası da, özellikle bu tür ajit-prop final sahneleri yoluyla seyircide ortak bir duygulanım yaratarak "milli bilinç" gelişimine katkıda bulunma çabasıdır. Bir kamu kuruluşu olan DHDT, böylelikle tarihsel ve siyasal misyonunu sürdürme çabasını ortaya koymaktadır.

"Türkler" gösterisinde, Türkiye sınırları içinde -ve "Türki devletler" olarak tanımlanan diğer devletlerde- icra edilen danslar sergilenmekte; bütün bu dans gelenekleri de "Türkler"e ait olarak sunulmakta ve "Türk" tarihinin bir parçası olarak temsil edilmektedir. Kültürel çoğulculuğun, çok kimlikliliğin, farklılıklarla bir arada yaşama söylemlerinin ön plana çıktığı 2000'li yıllarda sergilenen bu gösteri, aslında geçmiş yüzyılda kaldığı farz edilen ve eleştiriye uğrayan homojenleştirici ulus-devlet paradigmasını yansıtmaktadır. Melissa Cefkin'in de ifade ettiği gibi, homojenleştirici bir sahneleme anlayışı sunan ve yurtdışında devletin resmi temsilcisi gibi hareket eden topluluk (Cefkin, 1993: 218); bu tespitten yaklaşık yirmi yıl sonra da aynı konumu sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

DHDT'nin gösterilerinin yanı sıra, tanıtım metinlerinde de "Türk kimliği" vurgusuna rastlamak mümkündür. Örneğin topluluğun bağlı bulunduğu Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü'nün resmi internet sitesinde, "Türk" kültür ve sanatının "öz" değerlerinin çağdaş sanat anlayışıyla yorumlandığı, kültürel ve folklorik değerlerin tanıtıldığı vurgulanmakta ve "dünyada ülkemizin bir bayrak gibi temsil edildiği" ifade edilmektedir.

Anthony Shay, "ulusu temsil etmek" için halk danslarından faydalanma fikrinin temelinde; kostüm, müzik ve dansların tarih öncesi dönemlerden kaldığı, dansların milletlerin en saf değerlerini yansıttığı gibi varsayımların olduğunu belirtmekte; yüksek bir politik ideal ve kültürel bir misyon olarak ulusal temsiliyetin özcü bir bütünselleştiricilikle gerçekleştirildiğini ifade etmektedir (Shay, 1999: 35). Gösterilerdeki temsilin görsel ve metinsel olarak iki düzlemde gerçekleştiğini belirten Shay, koreografi gibi sanatsal unsurlarla birlikte; program dergileri, tanıtım yazıları, basın bildirileri gibi metinlerin de farklı temsil katmanları ortaya

çıkardığını ifade etmektedir (Shay, 1999: 37). Estetik ve politik bağlamlarda temsilin, ulus-devlet dahilindeki gruplara hitap ettiğini; katılım, dahiliyet ve aidiyet kanalları oluşturduğunu belirtmektedir. Dünyadaki devlet halk dansları topluluklarının, iddia edildiği gibi ulus-devletlerin bütün halklarını temsil etmediğini vurgulayan Shay, temsil söz konusu olduğunda tercihlerin yapıldığını, belli gruplar içerisinden halkın "saf ve asil" ruhunu temsil edecek olanların seçildiğini ifade etmektedir (Shay, 1999: 40). Shay'in ifadeleri, DHDT özelinde düşünüldüğünde, temsil edilen kimliğin homojenleştirilmiş bir "Türk" kimliği olduğu rahatlıkla söylenebilir. Bugünkü Türkiye sınırları içinde yaşayan çeşitli halkların paylaştığı dans gelenekleri, tektipleştirici ve homojenleştirici bir paradigmayla "Türk" halk oyunu olarak tanımlanmıştır. Shay'in (2002) yukarıda belirttiği gibi, tanıtım metinlerinde ya da program dergilerinde oyunlar hakkında bilgi verilirken Türk kimliği dışındaki etnik kimliklere ya da Osmanlı geleneğine yer verilmemesi, seküler ulus-devlet projesinin Osmanlı geçmişi ile farklı etnisitelerin inkârına dayanan politikalarını yansıtmaktadır.

DHDT sanatsal anlamda da, geleneksel danslar, akrobasi ve Batılı dans formlarının birleştirilerek sunulmasıyla ortaya çıkan melez dans estetiğinin Türkiye'deki öncüsü konumundadır. Cumhuriyet döneminin, geleneksel kültür malzemelerinin Batılı üsluplarla yorumlanmasını temel alan kültür politikasını sürdüren topluluk; çeşitli gösterilerinde, ilk kez 1941 yılındaki bir milli bayram kutlamasında sergilenen ve "potpuri" olarak tanımlanan koreografi formunu da yeniden üretmiştir. Farklı yöre oyunlarının bir arada sunulduğu potpuri formu, yerellikten ulusallığa doğru genişleyen bir temsiliyet kanalı oluşturmakta, bu yüzden de özellikle yurtdışı tanıtımlarında işlevsellik kazanmaktadır. 2000'li yıllarla birlikte yurtdışındaki pazarlara açılan *Anadolu Ateşi* ve *Shaman Dans Tiyatrosu* gibi özel profesyonel dans toplulukları da potpuri formu ile melez dans estetiğinden beslenmiş ve bu sahneleme geleneğine süreklilik kazandırmıştır.

DHDT'nin Moiseyev Dans Topluluğu'ndan devraldığı, 2000'li yıllarda kurulan *Anadolu Ateşi* ve *Shaman Dans Tiyatrosu* gibi profesyonel grupların da benimsediği sahne estetiğinin temelinde; stilize edilmiş halk danslarını senkronize bir biçimde yorumlayan bir hareket korosu yer almaktadır. Dansların sunumunda ise çoğu zaman; virtüözite, tekbiçimlilik, etkisi güçlendirilmiş hareketler, seyirciye açık mizansenler, çizgisel kompozisyonlar, gösterişli sunumlar ve çokkatmanlılık ön plana çıkmaktadır. Bahsi geçen bu son kriterleri, çerçeve sahne ile bale geleneğinin özellikleri olarak tanımlayan etnokoreolog Andriy Nahachewsky (2000), bu tür estetik stratejilerin gösterilerin cazibesini artırdığını belirtmektedir. Nahachewsky'ye göre bu durumunun bir nedeni, güçlü bir geleneğe ve dünya çapında yaygınlığa sahip olan bale estetiğinin, seyirciye yabancı gelen bir hareket kültürünü "tercüme etme" işlevi görmesidir. Halk danslarını sunarken seçkin bir sanat geleneği olan baleden faydalanmak, sanatsal niteliğin artırılmasını da sağlamaktadır. Bale gibi farklı bir dans geleneğini kullanarak geleneksel ve yerel dans malzemesine müdahale serbestliği kazanan koreograflar; siyasal, kültürel ya da eğitsel mesajlarını iletme imkânı da elde etmektedir (Nahachewsky, 2000). Yukarıda incelenen iki gösteri, DHDT'nin günümüzde de, bu estetik strateji vasıtasıyla eğitsel ve/veya siyasal mesajlarını kitlelere ulaştırmaya devam ettiğini göstermektedir.

DHDT; cumhuriyet döneminde gerçekleşen ilk halk dansı sunumları ile 2000'li yıllarda kurulan özel profesyonel dans toplulukları arasındaki tarihsel geçiş dönemini temsil

etmektedir. Bir devlet kurumu olarak, Türk ulusunu yurtdışında temsil etmek ve yurtiçindeki sahnelemelere etkide bulunacak estetik/sanatsal bir model oluşturmak gibi tarihsel misyonlar yüklenmiş olan topluluk, günümüzde kadro sorunları başta olmak üzere, kurumsal sürekliliğiyle bağlantılı meselelerle gündeme gelmektedir. Topluluğun kendi ihtiyaçlarına yönelik çözümler geliştirip geliştiremeyeceği, kurumsal yapısının ne şekilde devam edeceği zamanla ortaya çıkacaktır. Halk dansı sahnelemelerine yönelik sanatsal arayışların yaygınlaştığı 80'li ve 90'lı yıllarla ve DHDT gibi dönemin önde gelen topluluklarıyla ilgili araştırmalar, günümüzün halk dansları sahnesine yönelik değerlendirmelere de katkıda bulunacaktır. Bu alan, meraklı araştırmacıların ufuk açıcı çalışmalar üretebileceği, verimli bir çalışma alanı olarak değerlendirilmelidir.

Kaynakça

And, M. (1977). Halk danslarımız ilk kez sahneye çıktı, *Sanat Dünyamız* 9. 13-19.

Anderson, B. (1993). *Hayali cemaatler*, *milliyetçiliğin kökenleri ve yayılması.* İstanbul: Metis Yayınları.

Besimoğlu, S. (18 Temmuz 2010). Türkler: muhteşem gösteri, *Türkiye'de Yeniçağ*, 1 Mayıs 2012 tarihinde http://www.yg.yenicaggazetesi.com.tr/yazargoster.php?haber=14126 adresinden erişildi.

Cefkin, M. (1993). *Choreographing folklore: dance, folklore and the politics of identity in Turkey*. Yayınlanmamış doktora tezi, Rice University.

Erbil, Ö. (30 Ocak 2008). Devlet halk dansları topluluğu kadrosunu gençleştirmek için formül arıyor. *Milliyet*, 22 Şubat 2010 tarihinde http://folklor55.blogcu.com/devlet-halk-dansları-toplulugu-kadrosunu-genclestirmek-icin-form/2923817 adresinden erişildi.

Hobsbawm, E. (1993). *Milletler ve milliyetçilik*, *1780'den günümüze program, mit ve gerçeklik,* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi. (1998). *Türk Halk Oyunlarının Sergilenmesinde Yaşanan Problemler Sempozyumu Bildirileri*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Nahachewsky, A. (2000). *Strategies for theatricalizing folk dance*. 25. Uluslararası Geleneksel Müzik Konseyi (ICTM) Sempozyumu'nda sunulan bildiri. Korcula, Hırvatistan (DVD: ICTM International Council for Traditional Music, Study Group on Ethnochoreology, Proceedings 1998-2008).

Öcbe, Ö., Sevim, E. (2009) Anadolu dans tiyatrosu. 4 Mart 2010 tarhinde http://www.artilya.com/icerik.php?id=301 adresinden erişildi.

Önder N., Ergen N., Şamal G., İvecen M. (Nisan 2004). Neden folklor kurumu?: Fatin Eren, *Folklor/Halkbilim*, 56 (6) 35-39.

Öztürkmen, A. (1998). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürkmen, A. (2003). Folklor oynuyorum. D. Kandiyoti, A. Saktanber (yay.) *Kültür Fragmanları/Türkiye'de Gündelik Hayat*, içinde, (ss. 141-158) İstanbul: Metis Yayınları.

Öztürkmen, Arzu (2010). Folklorla oynamak: yerellik, milliyetçilik ve ötekilerimiz. H. Millas (yay.), *Sözde Masum Milliyetçilik* içinde, (ss. 251-286) İstanbul: Kitap Yayınevi.

Shay, A. (Bahar 1999). Parallel traditions: state folk dance ensembles and folk dance in the field, *Dance Research Journal* 31 (1) 29-56.

Shay, A. (2002). *Choreographic Politics: State Folk Dance Companies, Representation and Power*, Middletown: Wesleyan University Press.

(1998) *Türk Halk Oyunlarının Sergilenmesinde Yaşanan Problemler Sempozyumu Bildirileri*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

(11 Haziran 1988) Halk Dansları Topluluğu Bakanlığa Bağlandı, *Cumhuriyet*, sf. 4'ten aktaran Şendil S. (1999). *1987-1991 Yılları Arasında cumhuriyet Gazetesinde Folklor Konulu Yayınlar*. yayınlanmamış bitirme tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikîsi Devlet Konservatuarı Türk Halk Oyunları Bölümü.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğü resmi internet sitesi. 3 Mart 2010 tarihinde http://www.guzelsanatlar.gov.tr/belge/1-44311/tarihce.html adresinden erişildi.

Yanardağ, V. (30 Ocak 2008) Devlet Halk Dansları Topluluğu Tarih Oluyor, *Akşam*. 22 Şubat 2010 tarihinde http://www.haber3.com/devlet-halk-danslari-toplulugu-tarih-oluyor-332835h.htm adresinden erişildi.

(1 Ocak 2010) Anadolu'dan damlalar, *İl Gazetesi* 4 Mart 2010'da http://www.ilgazetesi.com.tr/2010/01/01/%E2%80%9Canadolu%E2%80%99dan-damlalar%E2%80%9D/'den alındı.

Özet

"Türk Ulusu"nun Dans Yoluyla Temsili: Devlet Halk Dansları Topluluğu

1975 yılında, devlet eliyle kurulan ilk profesyonel halk dansı grubu olan Devlet Halk Dansları Topluluğu, 80'li yıllarda Türkiye'de estetik bir model oluşturmuş ve dönemin halk dansı sahnelemelerini derinden etkilemiştir. Topluluk, ulus inşa sürecinde, *Halkevleri* bünyesinde gerçekleşen ilk sahneleme çalışmaları ile 2000'li yıllarda kurulacak olan *Anadolu Ateşi*, *Shaman Dans Tiyatrosu* gibi özel profesyonel topluluklar arasında bir geçiş dönemini temsil etmektedir.

Topluluk, 1937 yılında Sovyetler Birliği'nde Igor Moiseyev'in kurduğu *Moiseyev Dans Topluluğu*'nun geleneksel dansların stilize ve senkronize yorumunu merkeze alan sahne estetiğini yerelleştirmiştir. Moiseyev'in tek vücutmuşçasına dans eden bale eğitimli icracılarının oluşturduğu ihtişamlı hareket korosu, ülkenin farklı bölgelerinden halkların danslarını sunarak, sosyalist cumhuriyetlerin "birliği"ni temsil ederken; Devlet Halk Dansları Topluluğu da "Türk ulusu"nu temsil eden koreografiler sahnelemiştir. 80'li yıllarda devlet opera ve bale topluluğu koreograflarının çalışmalarıyla stilize dans repertuvarını genişleten topluluk, Tür-

kiyeli seyircilerin hafızasına TRT'de yayınlanan gösterileriyle yerleşmiştir.

Bir devlet kurumu olarak, Türk ulusunu yurtdışında temsil etmek ve yurtiçindeki sahneleme çalışmalarına yönelik estetik/sanatsal bir model oluşturmak gibi tarihsel misyonlarını tamamlamış olan topluluk; günümüzde sanatsal başarılarından çok, kadro sorunları gibi kurumsal sürekliliğiyle bağlantılı meselelerle gündeme gelmektedir. Birçok kişi topluluğun sanatsal misyonunu tamamladığını ifade etmekte ve devlet bünyesinden çıkarılmasını önermektedir. Bu bağlamda, sahnelenen yakın tarihli iki gösteri, "Anadolu'dan Damlalar" ile "Türkler", topluluğun günümüzdeki sanatsal düzeyini ve kurumsal sürekliliği koruma çabasını ortaya koymaktadır. Gösteriler ayrıca, homojenleştirilmiş bir "Türk ulusu"nun temsili vasıtasıyla, topluluğun dans sahnesindeki tarihsel ve siyasal misyonunu sürdürme çabasını gözler önüne sermektedir.

Anahtar Sözcükler: temsil, ulusal kültürün inşası, estetik, sahneleme, otantiklik

Abstract

Representation of "Turkish Nation"

Through Dance: State Folk Dance Ensemble

Turkish State Folk Dance Ensemble, the first professional folk dance ensemble formed by the state in 1975, represents a landmark in the historical development of folk dance staging in Turkey. Creating an aesthetic model in the 80's, it represents a transitional phase from the first stage presentations by *People's Houses* to the formation of professional dance groups like *Fire of Anatolia* and *Shaman Dance Theatre* in 2000's.

The Ensemble localized the USSR based *Moiseyev Dance Ensemble*'s aesthetic model which is based on the huge movement choir's synchronized performance of stylized folk dances. Whereas Moiseyev's ballet trained dancers' glorious collective body was representing the dances of the peoples of the Soviet "Union"; the Turkish equivalent's was representing those of the "Turkish nation". The ensemble renewed its repertoire in 80's, staging new choreographies of the artists from the state opera and ballet institutions. The state TV channel (Turkish Radio Television) broadcasted the ensemble's performances and made them so popular that Turkish audiences still keep those days' performances in their visual memory.

Currently, many people argue that the ensemble accomplished its historical missions of representing Turkish state and nation abroad and building an artistic model for amateur folk dance groups in Turkey. The problems connected with its institutional continuity and its very aged permanent staff's performative capabilities come into question -rather than its artistic achievements. Many people in artistic circles argue that it should be privatised like former state folk dance ensembles in other countries. In such a context, two of their last performances, "Drops from Anatolia" and "The Turks", reveal both the ensemble'e current artistic level and its institutional status. They also demonstrate their will to sustain the historical and political mission of representing a homogenized "Turkish nation" on stage.

Keywords: representation, construction of national culture, aesthetics, staging, authenticity