Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı

# KİMLİK VE PERFORMANS İLİŞKİSİ: KIBRIS'TA HALK DANSLARI

Melek KAPTANOĞLU

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

# KİMLİK VE PERFORMANS İLİŞKİSİ: KIBRIS'TA HALK DANSLARI

Melek KAPTANOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Kültürel Çalışmalar ve Medya Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

# ÖZET

KAPTANOĞLU Melek, *Kimlik ve Performans İlişkisi: Kıbrıs'ta Halk Dansları*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara 2021.

Bu çalışma kimlik ve performans arasındaki ilişkiyi halk dansları etrafında ve etnografik bir bakışla incelemeyi amaçlar. Sosyal ve kültürel olarak inşa edilen kimlik kavramı sabit değil, dönemsel ve durumsal olarak yeniden üretilen bir kavrayıştır. Kimlik kimi zaman iktidarlar eliyle kimi zaman kültürel yaşamın olağan akışı içinde kendiliğinden değişir.

Performans kavramıysa, iki çift gözün karşılıklı olarak birbirini izlediği her türden ortamda meydana gelen sosyal, kültürel ve iletişimsel edimlerin tümüdür. Performans, görece gölgede kalmış bir konu olsa da kültürel yapıp etmelerin merkezinde yer alır; kültürel yaşam, benlik sunumları ve performanslarla inşa edilir.

Kimlik ve performans kavramları çalışmanın teorik arka planını oluşturmaktadır. Bu bağlamda kimliğin performatif bir kavram olduğu ve halk danslarının kimlik performansları sunan bir etkinlik olduğu fikrinden yola çıkılmıştır. Bu yönüyle halk dansları uluslaşma süreçlerinde de ulus-kimliğin vitrinini oluşturmuştur.

Bu araştırmada halk danslarının, Kıbrıs adasındaki kimlik inşalarında nasıl konumlandığı, kimlik performanslarının aracı olarak nasıl işe koşulduğu araştırılmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler**

Halk Dansları, Kıbrıs, Kimlik, Performans, Performans Antropolojisi

# ABSTRACT

KAPTANOĞLU, Melek. *Relation Between İdentitiy and Performance: Folk Dances in Cyprus,* Master's Thesis, Ankara, 2021.

This study aims to examine the relationship between identity and performance by an ethnographic perspective, around folk dances. The social and culturally constructed concept of identity is not fixed, but a periodically and situationally reproduced conception. Identity changes spontaneously, sometimes by the hand of rulers, and sometimes in the nature of cultural life.

The concept of performance, on the other hand, is all of the social, cultural and communicative actions that take place in any contexts where two pairs of eyes follow each other. Even though performance is a relatively neglected subject, it is at the center of cultural acts; cultural life is built through self-presentations and performances.

Identity and performance concepts constitute the theoretical background of the study. In this context, it is set out from the idea that identity is a performative concept and folk dances are activity that offers identity performances. In this respect, folk dances have also constituted the front stage of the nation-identity in the nationalization processes.

In this study, it has been tried to investigate how folk dances are positioned in identity constructions in the island of Cyprus and how they are used as a means of identity performances.

**Keywords**

Cyprus, Folk Dances, İdentity, Performance, The Anthropology of Performance

# İÇİNDEKİLER

**ÖZET** ..... **iv**

**ABSTRACT** ..... **v**

**İÇİNDEKİLER** ..... **vvi**

**ÖNSÖZ** ..... **viii**

**GİRİŞ** ..... **1**

**1. BÖLÜM: KİMLİK** ..... **5**

**1.1 KİMLİK NEDİR? NEDEN ÖNEMLİDİR?** ..... **5**

**1.2 ULUS-DEVLET VE KİMLİK** ..... **8**

**1.3 ULUS-DEVLET, KİMLİK VE KÜLTÜR** ..... **11**

**2. BÖLÜM: PERFORMANS** ..... **15**

**2.1 PERFORMANS ANTROPOLOJİSİ** ..... **16**

2.1.1. Johan Huizinga ..... 19

2.1.2 Milton Singer ..... 21

2.1.3 Clifford Geertz ..... 23

2.1.4 Victor Turner ..... 25

2.1.5 Erving Goffman ..... 28

2.1.6 Performans Çalışmaları ..... 32

2.1.7“Performans Sanatı”: Sanat Yaratısı Olarak Performans ..... 34

2.1.8 Performans Teori ..... 37

**2.2 PERFORMANS NEDİR?** ..... **38**

2.2.1 Dans ..... 42

2.2.2 Halk Dansları ..... 44
**3. BÖLÜM: İKTİDARLAR VE HALK DANSLARI ..... 47**
**3.1 HALK DANSLARI VE ULUS DEVLET ..... 47**
3.1.1. İnşa Edilen 'Halk' ve Dansları ..... 52
**3.2 MİLLİ OYUN VE DEVLET HALK DANSLARININ YAŞADIKLARI ..... 54**
3.2.1 Halk Danslarının İcadı ..... 56
**3.3 RESTORASYON VE ''OTANTİK''İ ARAYIŞ ..... 58**
**4. BÖLÜM: ALAN ÇALIŞMASI: KİMLİĞİ OYNAMAK ..... 65**
**4.1 ALANDA BİR 'FOLKLORCU' ..... 65**
**4.2 HALK DANSLARI TOPLULUKLARININ DİNAMİKLERİ ..... 70**
4.2.1 Dernek Kimliği ..... 72
4.2.2. Sahne İçin Oynamak ..... 74
4.2.3. 'İzletin Kendinizi' ..... 76
**4.3 KİMLİĞİ OYNAMAK ..... 77**
**4.4 *ÖTEKİ*YLE DANS ..... 79**
**4.5 DANSIN BÜYÜSÜ: COŞKU ..... 87**
**4.6 PERFORMANS MEKÂNI OLARAK KİLİSELER ..... 88**
4.6.1 HASDER-Ayluga Kilisesi ..... 92
4.6.2 GMB-Kızılbaş/Trakhonas Kilisesi ..... 94
4.6.3 DESDER-Ayia Marina Kilisesi ..... 97
**SONUÇ ..... 102**
**KAYNAKÇA ..... 108**

# ÖNSÖZ

Hayatımda tutkuyla yaptığım ilk iş; halk danslarıdır. İlkokul dördüncü sınıfta büyük bir hevesle başladığım halk dansları, hayatımın kırılma noktalarından biri olan Halkbilim bölümünü kazanıp Ankara'ya taşınmama kadar aralıksız olarak sürdürdüğüm bir faaliyetti. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi'nde okumaya başladıktan sonraysa devamlılık isteyen bir etkinlik olan halk danslarından zamanla koptum. Halkbilimde okurken, kimlik, ulus-devlet, etnisite, performans gibi kavramlarla tanıştım ancak her şeyin başında farkına vardığım ilk şey, 'folklor'un benim o zamana kadar zannettiğim şey olmadığıydı. Yıllarca halk danslarıyla uğraşan ve iyi de oynayan eski bir 'foklörcü' olarak halk danslarına folklorun yani halkbilimin penceresinden bakmaya başladım.

Kimlik üzerine düşünmeye, okumaya başladıktan sonra aklımı, halk dansları ve kimlik arasındaki ilişki kurcalamaya başladı. Benim için halk dansları çok uzun süre, kendi Kıbrıslılık kimliğimle ilişkilendirdiğim bir faaliyet anlamına geldi; belki, her Kıbrıslı halk danslarıyla uğraşmak zorunda değildi ama halk danslarıyla uğraşmak kesinlikle Kıbrıslılığa hizmet eden, onunla ilişkilenen bir şeydi! Çocukluğum ve ilk gençlik yıllarım boyunca bütün halk dansları faaliyetlerime, o zamanlar bu şekilde adlandırmasam da kimliğimi ve Kıbrıslılığımı besleyen bir etkinlikmiş gibi titizlikle, ciddiyetle ve tutkuyla bağlanmıştım. Halk dansları faaliyetlerinin hepsini; çalışmayı, gösteriyi, festivali, dernek binasının temizlenmesini, kostümlerimi yıkayıp ütülemeyi, maniler ezberlemeyi ve diğer her şeyi aynı titizlik ve sevgiyle sürdürdüm. Zamanla bu hissin sadece bana ait değil, halk dansları ortamlarının doğal atmosferinin bir parçası olduğunun farkına vardım. Yalnızca dans etmenin verdiği hazdan ya da sosyalleşmenin ötesinde, 'kültürümüzün bir parçası olan' şeyle uğraşmak, aslında tam da 'kimlik' dediğimiz meselenin can evine denk düşüyordu.

Hâlâ lisansta olduğum zamanlarda, yaz tatili için Kıbrıs'a döndüğümde Lefkoşa Folklor Derneği'nin (Folk-Der) bir gösterisini izlemeye gittim. Sahnenin arkasında beyaz bir pankart ve üzerinde şu sözler vardı: '*Kıbrıslı Türkler kendi öz kültürlerini yaşayıp yaşatabildikleri sürece kimliklerini koruyacak ve Kıbrıs'ta varlıklarını sürdürebilecektirler*'. Bunu görmek, yani bir halk dansları gösterisinin sahnesinde kimliğe böyle bir vurgu yapıldığını görmek zihnimde şimşekler çakmasına sebep oldu. Halihazırda halk dansları, kimlik ve performans arasındaki ilişkiye dair sorular kafamda

dönüp dolaşırken, bunlara cevaplar bulmaya çalışırken, bu olayla anlam, *demirlenmiş* oldu. Kimlik ve halk dansları arasında bir ilişki olmalıydı ve öyle görünüyordu ki bu, yalnızca bana ait bir duygu değildi.

Clifford Geertz, *Gerçeğin Ardından* adlı kitabında araştırmacının alan çalışmasından sonra asla aynı kişi olmayacağını belirtir. Nitekim her etnografik çalışma da etnografın kendine yolculuğudur aslında. Benim için halk dansları ve kimliğe dair bir araştırma yapmak on yedi yaşımın öncesinde biriktirdiğim kendi kimlik anlayışlarıma olan bakışımı ve halkbilimin kavramlarıyla tanıştıktan sonra algıladığım kimliğimi irdelemekti. Arkadaşlarımın bana 'hellim peyniri' dedikleri zaman öfkeli tepkiler verdiğimde ya da mikro milliyetçi olduğuma dair şakalar yaptıklarında kafamda dönen sorulara, artık cevaplar bulmam gerekiyordu. İyi bir halkbilimci, sosyal antropolog olmak gibi bir hayalim vardı ve bu hayal eteklerimde taşlarla, cevaplanmamış sorularla gerçekleştirebileceğim bir şey değildi. O yüzden önce kendi yamalarımın üstüne gitmek, kendi bam telime basmak için kendi kimlik meseleme meydan okumak ve anlamaya çalışmak istedim. Ve bunun gerçekleşmesi için tek yol, halk danslarına dair bir adım atmaktan geçiyordu. Bu çalışma böyle bir fikirler bütününden hareketle ortaya çıktı.

Araştırmanın şekillenmeye başladığı ilk günlerden son ana kadar bana destek olan birkaç kişiye teşekkür etmek isterim.

İlk olarak kıymetli tez danışmanım, sevgili hocam Suavi Aydın, değerli katkıları ve yol göstericiliğiyle hep yanımda oldu. 'Varlığı yeter' dedirten bir öğretmene sahip olduğum için çok şanslıyım. Kendisine en derin saygılarımla ve minnetle teşekkür ederim.

Alan çalışmamı sürdürdüğüm, Kıbrıs halk dansları camiasının kıymetli üyeleri; dansçılar, eğitmenler, izleyiciler, halk dansları dernekleri, kurum ve kuruluşları ve yetkililerinin her birine tek tek çok teşekkür ederim. Sohbetlerini, fikirlerini, danslarını, sofralarını, kahvelerini ve çok daha fazlasını samimiyetle benimle paylaştılar, ilgimi ve merakımı beslediler ve desteklediler. Onlar olmasaydı böyle bir tez oluşmazdı. Hepsine çok teşekkür ederim.

Sevgili hocam Melike Kaplan'a hem teze yaptığı değerli katkılar ve eleştiriler için hem de samimiyeti ve dostluğu için müteşekkirim. Kıymetli yorumlarıyla çalışmayı beslediği ve güzelleştirdiği için çok teşekkür ederim.

Değerli hocam Emel Uzun Avcı'nın katkıları çalışmanın ihtiyaç duyduğu can suyu oldu, bakış açımı genişletti. Kıymetli katkıları için kendisine içtenlikle teşekkür ederim.

Sevgili hocam İskender Yıldırım'ın anlattıklarının yolumu aydınlatmadığı bir gün bile olmadı. Öğrencisi olmakla hep gururlandım, ne zaman başım sıkışsa öğrettikleriyle çıkış yolunu buldum. Varlığı ve desteği için minnettarım.

Sevgili hocam Hasan Münüsoğlu, daha ilk adımı nasıl atacağımı bilmediğim zamanlarda bana fikir verdi ve yol gösterdi. Hocam ve dostum olduğu için, tüm yardımları için çok teşekkür ederim.

Değerli hocam Hasan Kaili, çok verimli ve öğretici olan derslerine misafir olmama, Yunancanın bambaşka dünyasına başımı uzatmama izin verdi. Kendisine nezaketi ve yardımları için çok teşekkür ederim.

Ailem ve dostlarım tez boyunca dertlerimi ve coşkularımı dinleyip ortak oldular. Her biri ayrı ayrı kalbimin parçasıdırlar, onlara sonsuz teşekkür ve minnet borçluyum.

Bu çalışmayı, her zaman en büyük dayanağım olan iki kişiye anneme ve sevdiğim adama adamak istiyorum:

Annem, hayat yolculuğumun her anında ışığım olan insandır. Hiçbir teşekkür yeterli gelmeyecek, bu yüzden çok şanslı olduğumu söylemekten başka bir şey diyemiyorum. Bu tezi öncelikle ona adıyorum.

Kendi kanatlarımla uçmayı, Cyrano'nun cesaretini, Wittgenstein'ı neden sevmek gerektiğini, Ernesto'nun Che olma yolculuğunu ve çok daha fazlasını bana öğreten sevgilim, yanımda olamadığında bile yanımda olduğunu hissettirdi. Teşekkürlerin yetmeyeceğini bildiğimden bütün sevgimle bu tezi ona adıyorum.

Melek Kaptanoğlu

Ankara-2021

# GİRİŞ

Bu araştırmanın hareket noktası, kimliğin performatif bir kavrayış olduğu ve halk danslarının bu performatifliği besleyen önemli bir araç olduğu yönündedir. Kimlik, her ne kadar sıklıkla doğuştan getirdiğimiz özelliklerimize (cinsiyet, kan bağı, ten rengi, doğduğumuz yer…vb) dayanarak kendini ve meşruiyetini ortaya koyan bir kavram olsa da aslında doğal değil sosyal ve kültürel olarak inşa edilen bir kavrayıştır. Bu inşa süreçleri içinde, 'benliğin sunumları' aracılığıyla kimlik performanslarının sergilendiğini görürüz.

Halk dansları, kimliğin performe edilmesinde önemli bir araçtır. Yalnızca aidiyetin pekiştireci olarak değil, aynı zamanda kimliği sunan, 'sahneleyen' ve güçlü bir motivasyon kaynağı yaratan bir unsurdur. Bu bağlamda farklı boyutlardaki kimlik türlerinin yeniden üretilmesine imkân sağlar. Bu tezin amacı, halk danslarını, kimlik ve performans ilişkisi etrafında incelemeye ve anlamaya çalışmaktır. Bu bağlamda: 'Halk dansları ve onun çevresinde gelişen faaliyetler nasıl bir kimlik performansı sunar? Bu süreçte kimlik nasıl yeniden üretilir? Halk dansları 'kimliği oynarken' bir performans aracı olarak nasıl iş görür?' gibi soruları cevaplamaya çalıştım.

Halk danslarını bu ilişki etrafında araştırabilmek için, Lefkoşa şehrindeki halk dansları topluluklarında etnografik alan çalışması gerçekleştirdim. Başlangıçta amacım, kuzey ve güney Lefkoşa'yı kapsayacak şekilde iki toplumlu (Kıbrıslı Rum ve Kıbrıslı Türk) bir araştırma yapmaktı. Ancak bu çeşitli sebeplerle mümkün olmadığından alan çalışmamı yalnızca Kuzey Kıbrıs'ta gerçekleştirebildim. Ön araştırmaya 2018 yılında başlayarak ilk temasları kurmaya ve alana girmeden önce hazırlıklarımı tamamlamaya uğraştım. 2019 yılının yaz aylarından itibaren yaklaşık 8 ay boyunca Lefkoşa'daki halk dansları toplulukları içindeki faaliyetleri yakinen takip etmeye, katılmaya, gözlemlemeye, sorular üretmeye ve cevaplar aramaya çabaladım. Alan araştırmamın, Koronavirüs (Covid-19) salgını sebebiyle alınan karantina önlemlerine denk gelmesi, çalışmanın planladığımdan daha erken bitmesine yol açtı.

Alanın bana hem avantaj hem de dezavantajlar yaşattığı zamanlar oldu, Kıbrıslı olmam ve eski bir halk dansçısı olmam beni 'içeride' bir yere konumlarken, artık aktif bir

dansçı olmayışım, belli bir derneğe bağlı olmayışım da kimi zaman beni ‘dışarıda’ bir yere konumluyordu.

Bir ‘halkın’ ‘dansı’, o halk mefhumunun içinde köklenen kimliğe dair atıfları barındır; *bize* ait, *bize* dair, *bizim* kültürümüz denen o muğlak kavrayışın; görünür, duyulur, icra edilir, oynanır, yansıtılır, izlenir, alkışlanarak paylaşılır ve çoğaltılır haline işaret eder. Bu yönüyle halk dansını diğer danslardan ayıran en önemli özelliği, kimlikle kurduğu doğrudan ilişkidir. Yalnızca halk dansını sahnelemek, icra etmek değil, halk danslarının ‘sürdürülmesi, yaşatılması’ gibi motivasyonlarla faaliyetlerde bulunmak, bu bağlamda bir dernek ya da kuruluş içinde var olmak, çoğu zaman kimlikle ilişkili bir yere hizmet eder. Bu sebeple halk danslarıyla ilgili çeşitli faaliyetlerin bir parçası olmak, kimlik performansları sergilemek yoluyla kimliği yeniden üretmek anlamına gelir.

Metin boyunca, öncelikle kimlik ve performansa dair temel bir kuramsal çerçeve çizmeye çalışacağım. Çok boyutlu bir kavram olan kimliğin ana hatlarından, etnisite, ulus-devlet, milliyetçilik gibi, kimlik meselesiyle ilişkilenen bazı önemli kavramlardan bahsetmeye çalışacağım. Kimliğin neden önemli bir kavram olduğunu, kültür ve kimlik arasındaki karşılıklı ilişkiyi ve bu bağlamda halk danslarının önemini aktaracağım. Kimlik literatürü içinde fazlaca yer tutan uluslaşma süreçlerine, iktidar sahiplerinin, ulus-devletlerin kimliği nasıl ele aldığına ve bu süreçlerde ‘kimlik performansı’ üretmeninin nereye denk düştüğüne değineceğim. Metnin devamında görülebileceği gibi ulus-devletler, çeşitli ritüeller, törenler gibi kamusal etkinlikler aracılığıyla ulus kimliği sunar ve yeniden üretirler. Bu açıdan halk dansları gibi performanslar, kimliğin gösterilmesini ve kimlik algısının pekiştirilmesini sağlarlar.

Daha sonra, görece gölgede kalmış bir kavram olan performansın, başta performans antropolojisi olmak üzere farklı alanlardan nasıl anlaşıldığını aktaracağım. Bu aşamada performans antropolojisi kavramının sosyal antropoloji içinde nasıl görünürlük kazandığından ve konunun genişlemesine katkı sağlayan önemli isimlerden bahsetmek gerecek. Kavramın kapsamının genişlemesine katkıda bulunan Victor Turner, Johan Huizinga, Milton Singer, Clifford Geertz, Erving Goffman, Richard Schechner, John L. Austin gibi çeşitli araştırmacıların çalışmalarında performans kavramının ne anlama geldiğini ve nasıl ele alındığını göstermeye çalışacağım. Bunun beraberinde çok geniş bir ilgiye açık olan kavramın performans çalışmaları ve performans teori gibi

yaklaşımlardan ve performans sanatı gibi sanatsal yaklaşımlar içinde nasıl konumlandığını aktaracağım. Görülebildiği gibi performans kavramı, disiplinler arası ilgiye çok açık bir kavram. Bu durum bir yandan zenginlik yaratırken bir yandan da karmaşaya sebep olabiliyor. Dolayısıyla kavramın kapsamlı bir tanımlamasını yaparak performansı, bu çalışmada nasıl ele aldığımı aktaracağım.

Ardından halk danslarının ulus-devlet meselesi içinde nasıl konumlandığını hem dünyadaki çeşitli örneklerinden hem de alan verilerinden hareketle açıklayacağım. Bu bağlamda halk danslarının, ulus-devlet için, 'kimliğin gösteri aracı' olarak nasıl işe koşulduğunu aktaracağım. Böylelikle halk danslarının, kimlik ve kültürle şekillenerek sunduğu görsel ve işitsel vitrinin, uluslaşma süreçleri içindeki işlevselliği göz önüne serilmiş olacak. Aynı zamanda bu gösteri aracının sadece ulus-devlet için değil, kültürün taşıyıcıları için de kimliğin sunumlarının bir parçası olduğunu aktaracağım. Bu ilişki çerçevesinde, alan çalışmasında sıklıkla karşıma çıkan ve muğlak yapısı sebebiyle kafa karışıkları yaratan *otantik* kavramını bu bölümde tartışacağım. Halk dansları ve otantiklik arasındaki ilişkiden bahsederken bir yandan kavramın doğasına dair oluşan kafa karışıklarını gidermek mümkün olacak. Diğer yandan halk dansları kapsamında otantiğin neden değerli sayıldığını, bunu meşrulaştıran etkenleri, alandan hareketle tartışacağım.

Akabinde, alan verilerinden hareketle halk danslarının farklı kimlik türlerinin, aidiyetin, *öteki*yle kurulan ilişkinin yeniden üretilmesi ve sunulmasında nasıl işe koşulduğunu göstereceğim. Bu noktada Kıbrıslı Rum ve Türkleri içerecek şekilde iki toplumlu etkinliklerden örnekler sunarak, yalnızca sahne gösterisi anlamındaki halk danslarının değil, halk dansları olgusu çevresinde şekillenen pek çok şeyin performatifliğine odaklanmaya çalışacağım. Halk danslarının kimlik sunumları için ne denli önemli olduğunu görmek bu bölümde mümkün olacak.

Son olarak halk dansları derneklerinin bazılarının dernek binası olarak kullandıkları kiliseleri birer performans mekânı olmaları fikrinden hareketle tartışacağım. Burada esas mesele performans kavramının mekândan bağımsız düşünülemeyecek olması. Her ne kadar bu araştırma, mekân ve yer antropolojisine odaklanmıyor olsa da performans konusunun temel meselelerinden biri olan mekânla ilişkisine değinmek önem arz ediyor. Zira mekân, kimi zaman bir sahne, kimi zaman performansın nesnesi olmakla

birlikte performansın sınırlılıklarını belirleyen en önemli etmenlerden. ‘Her zaman bir yer içinde’ olmamız, yapıp etmelerimizin tümünün belirli bir alan içinde gerçekleşmesi, bu ilişkinin göz ardı edilemeyeceğini gösterir. Bu bağlamda alan verilerinden hareketle performans ve mekân arasındaki ilişkiyi tartışmaya çalışacağım.

Bu çalışmada halk danslarını, tür, biçim, figür gibi konular etrafında değil, kimlik performanslarının yaratıldığı bir alan, kültürel bir yapıp etme biçimi olarak ele almaya çalışıyorum. Bu bağlamda metin boyunca aktaramaya çalışacağım üzere performatif addettiklerim, yalnızca sahne gösterileri değil, her türden ‘sahnede’ gerçekleşen icraları ifade edecek. Söz gelimi; semboller, dilsel ifadeler, mekânlar, halk dansları zemininde gerçekleşen tüm faaliyetleri…bu anlamda ele almaya çalışacağım.

# 1. BÖLÜM: KİMLİK

Çalışmanın kuramsal arka planını oluşturan iki temel konudan biri, insan yaşamı için çok önemli olan kimlik konusudur. Kimlik, sadece bireysel değil toplumsal ve kültürel olarak da hayati bir konu olarak, varoluşumuzun içinde belirleyici bir yere sahiptir. Meşruiyetini, sıklıkla doğuştan gelen niteliklerle kursa da aslında kimlik doğal olarak verili değil, sosyal ve kültürel kodlarla donanmış bir biçimde, sonradan üretilir. Bu bölümde, temelde kimliğin ne olduğu, nasıl kavrandığı ve nasıl ele alınabileceğine dair birkaç noktaya değineceğim. Öte yandan kimlik meselesiyle fazlaca ilişkilenen milliyetçi akımlar ve beraberinde gelen ulus-devletlerin içinde, kimliğin nasıl konumlandığını aktarmaya çalışacağım. Bu bağlamda, kimlik konusunu; etnisite, kültür, *geleneğin icadı* gibi bazı kavramlarla iç içe geçmiş olarak tartışacağım.

## 1.1 KİMLİK NEDİR? NEDEN ÖNEMLİDİR?

En temelde insanın kendini tanımlaması, anlamlandırması için önemlidir. Sadece kendimizi değil içine doğduğumuz çevreyi anlamlandırırken de kimlik değerli bir konudur. Yalnızca bireysel bir kavram olmanın ötesinde toplumsal ve kültürel olarak yapılanan kimlik, çok boyutlu ve dinamik bir kavrayıştır. Anthony D. Smith çoklu kimliklerden bahsederken cinsiyet, mekân ya da ülke/toprak (yerel ve bölgesel kimlikler), sosyo-ekonomik toplumsal sınıf, dini ve etnik kimlik gibi belirli çoklu kimlik kategorilerinden bahseder (Smith, 1994, s.16-23). Bu bağlamda kimlik çeşitli kavrayış ve faktörlerle ilişkili olarak belirlenir.

*Antropoloji Sözlüğü*'nde; 'insana özgü bir kavram olan kimlik temelde iki temel bileşene sahiptir: bunlardan ilki tanımlama ve tanınma diğeriyse aidiyettir. Kendini tanımlama ve toplum içinde belli bir sıfatla, toplumsal olarak tanınma hem insana özgüdür hem de bir insani ihtiyaçtır' şeklinde tanımlanır (Emiroğlu & Aydın, 2003). Kimlik, yüzeysel olarak, kısaca, kişilerin ve çeşitli büyüklük ve nitelikteki toplumsal grupların "kimsiniz, kimlerdensiniz?" sorusuna verdikleri cevaplardır (Güvenç 1993'ten akt. Aydın, 2009). Dolayısıyla kimlik temel insan varlığının idamesi için gereken zorunlu ihtiyaçlar kadar zorunlu ve temel insan varlığının bizatihi kendisi olan bir meseledir (Aydın, 2009). Bu sebeple kimlik konusu, içerisinde hem başkaları tarafından

tanınmayı hem de ait olmayı barındıran insani bir mefhumdur. Bu tanımlar kimliğin 'biz' ve 'öteki' arasındaki ilişkiden hareketle şekillendiğini hatırlamamızı sağlar.

Kimlik meselesinin temelinde *öteki*yle kurduğumuz ilişkiyi net bir biçimde görürüz. Hasan Münüsoğlu'nun da belirttiği gibi; '"kimlik" olgusu "ben ve öteki" ile başlayıp genişleyen bir skalaya sahip "dikotomiler/karşıtlıklar" sistemidir' (Münüsoğlu, 2019). *Biz* ve *öteki* arasındaki ilişki, bu mevzuda hayati bir yerde durur zira, 'ayna gibi olan *öteki*yi kendimize tuttuğumuzda, kendimizi görürüz'. '*Öteki*; 'bizden' olmayandır ve ırk, etnisite, din, mezhep, hemşehrilik, aşiret, akrabalık, cinsiyet gibi etkenlere göre durumsal olarak belirlenir' (Emiroğlu ve Aydın, 2003).

Dolayısıyla kimliğin, *biz* ve *öteki* arasındaki dinamiklerden, sosyal ve kültürel çok sayıda faktörden etkilendiğini görürüz. Bütün bunlarla birlikte kimliğin, insana ait olduğunu ve insanların, hayvanlardan ayırt edici bir yön olan dile sahip oluşunun kimlik üzerindeki etkisini söylemek gerekir çünkü kimlik ve kültür yaratımında insanın ayırt edici niteliklerinden en önemlisi, dildir. Dil hem kimliğin insan yaratısı olduğunu hem de değişken bir yapısı olduğunu kavrayabilmek açısından önemli bir faktördür. Suavi Aydın, insani anlamda tanınmanın; hayvan dünyasındaki biyolojik tanınmadan farklı olarak 'toplumsal tanınmanın', yani bir 'toplumsal kimliğin' en temel aracının öncelikle konuşma dili, ardından da yazılı bir dil ve bir 'kültürel eda' olduğunu söyler (Aydın, 2009, s.15). Dolayısıyla dilin insan yaşamının ve kimliğinin inşa edilmesinde önemli bir yerde durduğunu görürüz. Stuart Hall, *Ethnicity: Identity and Difference* adlı metninde Saussure'un linguistik modelinden hareketle, dille olan ilişkimize vurgu yaparak, *her zaman bir dil içinde*[1] olduğumuzu söyler. Yeni bir şey söylemek, eskisinin tüm anlamlarını yerinden etmek demek olacaktır yani tüm anlam sistemiyle savaşmak demektir. Buna örnek olarak S. Hall *'Siyah/Black'* sözcüğünün yeni biçiminde söylenmesini örnek gösterir; '*Siyah, güzeldir/Black is beautiful'*. *Siyah*ın yeni anlamıyla kullanımı sözcüğün genellikle kastettiği her şeye savaş açmaktır, yani çağrıştırdığı anlamlara, tüm negatif ve pozitif biçimlerine ve örneğin Hristiyan düşünüşündeki tüm metaforik yapısına. Buradan hareketle yazar belirli bir dil sistemi içinde, onunla birlikte ya da onun karşısında konumlanmanın aslında kimlik konseptimizin de nasıl kavrandığını etkilediğine dikkat çeker (Hall, 1996).

[1] Vurgu bana ait.

Hall'un yaklaşımı sadece dilin kimlik meselesi içindeki hayati önemini vurgulamakla kalmaz aynı zamanda, kimlikle kurulan ilişki ve kavrayışın da dille birlikte/dil içinde dönüştüğünü gösterir. Böylece kimliğin sabitlenemez doğası karşımıza çıkarak hem dinamik bir sürece işaret ettiğini hem de dil mefhumu içinde ve kültürle ilişkili olarak sürekli yeniden oluştuğunu bize gösterir. Vardığı noktada Hall, kimliğin yeniden kavramsallaştırılması gerektiğini belirterek kimliğin tek bir an değil, bir *kimlikleme süreci (*process of identification) olduğuna işaret eder (Hall, 1996). Jorge Larrain'in de E. Laclau ve C. Mouffe'dan (1985) hareketle söylediği şu sözleri Hall'ün fikirleriyle paralellik gösterir:

> 'Söylem dışında tanımlanabilecek hiçbir özne, hiçbir sabit kimlik, hiçbir mutlak çıkar, hiçbir belirleyici koşul, hiçbir çelişki ve mücadele ve hiçbir zorunlu ilişki yoktur. Toplumdaki her şey sonsuz derecede değişken ve rastlantısaldır, çünkü söyleme dayalı olarak oluşur ve bir söylemde yalnızca kısmi ve geçici anlam kesinliği oluşabilir' (Larrain, 1995:42).

Kimlik, dille birlikte şekillenen, kültürel bir kavramdır, bu bağlamda kimliği algılayabilmek için onun kültür içindeki anlamının da farkında olmak gerekir. Tıpkı kültürün sabitlenemez doğası gibi kimlik de kültürel bir akış içinde değişkenlik gösterir. Aydın; insanın toplumsallığına ve diğer canlılar içinde onu farklı kılanın kültür yaratıcısı olması olduğuna vurgu yaptıktan sonra şunları söyler:

> 'Ancak, bilineceği gibi, insan farklı çevresel etkenlerin yarattığı farklı gerilimlerle çevrilidir ve bu gerilimlerin üstesinden gelebilmesini sağlayacak uyarlanma süreçleri farklı kültürlerin oluşmasına yol açmıştır. İnsanı toplumsallaştıran, içine doğduğu kültürün onu doğuşundan itibaren biçimlendirmesidir. Toplumsallaşan insanın diğer insanlarla bağını kuran, işte onlarla paylaştığı bu kültür olmaktadır ve bu birliktelik algısı, aynı kültürü paylaşan insanlar arasındaki bu 'uyum', 'kimlik' dediğimiz bir tutunum unsuru ile sağlanmaktadır. Kimlik, bu bakımdan, kültüre bitişiktir; ondan ayrı değildir' (Aydın, 2009:17-18).

Dolayısıyla kimlik meselesi, tek başına, ayrık bir konu değil sosyal ve kültürel olgularla iç içe geçerek şekillenen, değişen ve dönüşen bir oluşma sürecine işaret eder. Kimlik süreçlerinin sabit olmayışı, *öteki*nin kavrayışının ve *öteki*yle nasıl ilişki kurulacağının da sabit olmadığını görmemizi sağlar. Bu ilişki durumsal olarak değişir. Çalışma boyunca da öne süreceğim gibi hem kimliğin kendisi hem de *biz* ve *öteki* arasındaki dinamiklerin belirlenişi, yansıtılması ve sunulmasını kavramaya çalışırken performans kavramı yarar sağlar. Çünkü kimlik de diğer pek çok şey gibi performe edilen bir kavrayıştır, bunun en güzel örneklerinden birini Judith Butler, *Cinsiyet Belası* adlı çalışmasıyla ortaya koyar.

Butler, toplumsal cinsiyetin doğal olarak verili değil performatif olarak inşa edilen bir kavrayış olduğunu açıklar ve böylelikle cinsiyet kimliğinin de performanslarla inşa edilen kültürel bir yaratım olduğunu görmemizi sağlar (Butler, 2014). Toparlamak gerekirse, kimlik mefhumu, çok boyutlu olarak, değişik faktörlerden etkilenerek ortaya çıkan bir olgudur. Bu olgunun başrolü oynadığı önemli meselelerden biri de ulus-devletlerle ilişkili olarak yeniden kurulan (ulusal) kimlik mevzusudur.

## 1.2 ULUS-DEVLET VE KİMLİK

Ulus-devletlerin inşa sürecini işaret eden ulusçuluk meselesi kimliğe dair yazılıp çizilenler içinde çokça yer tutar. İmparatorlukların yıkılması, sanayi devrimi gibi önemli gelişmelerin gerçekleşmesinin beraberinde, ulus-devletlerin ortaya çıkması, farklı kimlik kavrayışlarının da ortaya çıkmasını sağladı. Öyle ki bu kavrayışlar kimi zaman en doğal ve mutlak olan buymuş gibi kabul edildi.

Ernest Gellner, bir ulusa ait olma fikrinin ebedi ve ezeliymişçesine kabul edilen bir algılayış halini aldığını, söyler (Gellner, 1992). Ancak genel kabule göre ulusçuluk, moderniteyle birlikte ortaya çıkan bir durumdur. Bununla birlikte uluslaşma ve kimlik arasında inkâr edilemez bir ilişki mevcuttur. Aydın'ın da belirttiği üzere: 'ulus-devletleşme sürecinin aracı olan ulusal kimliğin oluşumu, modern çağın/endüstri devriminin ürünüdür. Daha doğru bir ifadeyle, bu süreçte devletin kimliği ile devleti oluşturan yurttaşların varsayımsal kimliği örtüşmüştür' (Aydın, 2009:27). Dolayısıyla ne ulus-devletler ve uluslaşma süreçleri ne de ulusla kimlik arasında kurduğumuz ilişki ezeli ve ebedi değil, tersine sanayi devriminden bu yana gelen uluslaşma süreçlerinin bir mirası olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan, Benedict Anderson'ın da söylediği gibi 'milliyetçilik kadar milliyet de *özel bir kültürel yapım türüdür'* [2] (Anderson, 1995:18). Bu bağlamda hem kimliğin ulus-devletler için işlevsel bir araç olduğunu hem de bir insan edimi olduğunu görürüz. Bu süreci anlamaya çalışırken kimlik, etnisite, ulus, devlet, milliyetçilik gibi anahtar kelimelerin birbirleriyle olan ilişkilerini göz önünde bulundurmak konuyu daha rahat anlamaya yardımcı olacaktır.

[2] Vurgu bana ait.

Öncelikle, Benedict Anderson ulusu*; hayal edilmiş* siyasal topluluk olarak tanımlar. Anderson'a göre ulus; 'kendisine aynı zamanda hem egemenlik hem de sınırlılık içkin olacak şekilde *hayal edilmiş bir cemaattir*. Hayal edilmiştir, çünkü en küçük ulusun üyeleri bile diğer üyeleri tanımayacak, onlarla tanışmayacak, çoğu hakkında hiçbir şey işitmeyecektir ama yine de her birinin zihninde toplamlarının hayali yaşamaya devam eder' (Anderson, 1995:20). Anderson'ın bu tanımı bir ulusun üyeleri olarak, zihinlerimizde ulusun varlığına, yapısına ve anlamına dair nasıl bir algılayış oluşabileceğine dair önemli bir farkındalık geliştirir. Bir ulusa ait hissetmek, bu hissi paylaştığımız binlerce belki milyonlarca insanla romantik bir ortaklık geliştirmek anlamına gelir. Ulus olmak, ulus olmanın gerektirdiği ulusal aidiyet bağını hissetmek, kimlerden oluştuğunu bile bilmediğimiz bir bütünün parçası olarak, birliktelik ve bağlılık hissettiğimiz, güçlü bir motivasyonu paylaşmamıza neden olur. Bu motivasyonun yeniden üretilmesinin bir aracı olarak bu çalışmanın devamında halk danslarının güçlü bir kolektif coşku yarattığını öne süreceğim. Anderson açıklamalarına şu şekilde devam eder:

> 'Ulus sınırlı olarak hayal edilir, çünkü belki de bir milyar insanı kapsayan en büyüğünün bile, ötesinde başka uluslara mensup insanların yaşadığı, esnek de olsa sonlu sınırları vardır. Hiçbir ulus kendisini insanlığın tümü ile örtüşüyor olarak hayal etmez. …Ulus egemen hayal edilir, çünkü kavram, Aydınlanma ve Devrim'in ilahi olarak buyrulmuş, hiyerarşik hanedanlık mülklerinin meşruiyetini aşındırmakta olduğu bir çağda doğmuştu. …Ulus bir topluluk, bir cemaat olarak hayal edilir, çünkü her ulusta fiilen geçerli olan eşitsizlik ve sömürü ilişkileri ne olursa olsun, ulus daima derin ve yatay bir yoldaşlık olarak tasarlanır' (Anderson, 1995:21-22).

Kimliğimizi tarif ederken nereli olduğumuz, hangi ulusa ait olduğumuz 'kimlerden' olduğumuz önem arz eder. Buralı, şuralı olmak aslında bu millete şu millete ait olmak demektir. Anthony D. Smith: 'Bir millet; tarihi bir toprağı/ülkeyi, ortak mitleri ve tarihi belleği, kitlevi bir kamu kültürünü, ortak bir ekonomiyi, ortak yasal hak ve görevleri paylaşan bir insan topluluğunun adıdır' der (Smith, 1994:32). Görüldüğü gibi bir millete mensup olmak pek çok açıdan ortak kimliksel atıfları da beraberinde getirir. Milletin paylaştığı ortak unsurlar arttıkça, aidiyet ve ortaklık hisleri de güçlenerek artacaktır. Bu atıfların içinde önemli olan kavramlardan biri de etnisitedir. Bu sebeple kimlik ve ulus konusundan bahsederken ulus-devletler kadar etnisiteye de değinmek gerekir. Zira Fredrik Barth'ın da belirttiği üzere: 'etnisite, kimliğin vazgeçilemeyen zorunlu bir bileşenidir'(Barth, 2001:20). *Ethnie* kökünden türeyen etniklik, etnisite gibi kavramlar,

köken olarak Yunanca *ethnos* sözcüğünden gelmektedir (Emiroğlu ve Aydın, 2003). Antropoloji Sözlüğü etnisiteyi şu şekilde tanımlıyor:

> ‘Belirli dinsel, dilsel, mekânsal ve/veya kültürel özellikler bakımından hem kendisini diğerlerinden "ayrı" gören hem de diğerleri tarafından "başka" sayılan, bütünlüklü bir kimliğe ve kendine özgü kültürleme sürecine sahip, içerden evlenmek suretiyle bu grup kimliğini koruyan ve grubun sürekliliğini sağlayan toplumsal/ kültürel ve bazen de siyasal oluşum. Etnisite olgusunda yukarıda sayılan öğelerin birisi, birkaçı veya tamamı önemli olabilir; zaman ve mekâna bağlı olarak değişebilir. Bu bakımdan etnisite, durumsal bir olgu olarak tanımlanır ve tarihsel süreçte aynı grubun etnik kimlikler bakımından değişkenliğine tanık olunabilir ya da bir etnik adın tarih içinde aynı kalmasına karşın, işaret ettiği şeyin değiştiği görülebilir’(Emiroğlu ve Aydın, 2003).

Smith; ‘etnik çekirdeğin ‘millet kimdir?’ ve ‘millet nerededir’ gibi soruları yanıtlamaya yardımcı olduğunu ve etnik çekirdeklerin milletlerin karakterleri ve biçimlenişleri hakkında pek çok şey anlatmakta olduğunu, söyler. Bir devletin etnik çekirdeği çoğunlukla o milletin karakter ve sınırlarını şekillendirir; zira devletler milletleri oluşturmak üzere çoğu zaman tam da böyle bir temel üzerinde birleşirler’ (Smith, 1994, s.70). Burada etnisite ve millet arasındaki ilişkinin sınırları akla gelir; her etnisite bir millet midir? Sorunun cevabı, hayırdır. Etnisite ve millet arasındaki farkı ve ilişkiyi Smith şu şekilde ortaya koyar:

> ‘Millet bir etnide olduğu gibi tanım gereği ortak mitleri ve anıları olan bir topluluktur. Aynı zamanda da teritoryal bir topluluktur. Ancak etnide, bir ülke ile olan bağ sadece tarihi ve sembolik kalabilirken, millette bu bağ fiziki ve fiilidir; milletlerin ülkeleri vardır. Başka bir deyişle milletler her zaman etnik ‘unsurları’ gereksinirler. Etnik topluluklar, bir milletin sahip olduğu pek çok nitelikten yoksundur. Etnilerin ‘kendi’ teritoryal memleketlerinde ikamet ediyor olmaları gerekmez. Ortak bir iş bölümü ya da ekonomik birlik de göstermeleri gerekemez, çoğu durumda da göstermezler zaten. Ne de herkes için geçerli hak ve görevler tayin eden ortak yasal kodlara ihtiyaç duyarlar’ (Smith, 1994: 70-71).

Smith’in ifadelerinden de anlayabileceğimiz gibi etnisite ve millet iç içe geçmiş kavramlar olsa da aralarında belirli ayrımlar vardır. Bu ayrımlar, ulusun ve ülkenin kapsamı bağlamında devletin faaliyetleri, varsayımları ve kabulleri doğrultusunda ortaya çıkar. Zira millet, devletten bağımsız düşünülemezken etnisitenin devlete bu anlamda bir bağlılığı ve gerekliliği yoktur. Thomas Hylland Eriksen, ‘başarılı bir milliyetçiliğin etnik bir ideoloji ile bir devlet aygıtının bağlantısını gerektirdiğini’ söyler (Eriksen, 2002:165). Dolayısıyla ‘iyi’ bir milliyetçilik, etnisite ve devletin bir aradalığından meydana gelecek bir kimlik politikasıyla oluşur.

Gellner ulusçuluğu: ‘etnik sınırların siyasal sınırların ötesine taşmamasını ve özellikle bir devletin içindeki etnik sınırların iktidar sahipleriyle yönetilenleri birbirinden ayırmamasını öngören bir siyasal meşruiyet kuramıdır’ şeklinde tanımlar (Gellner, 1992: 20). Bir tarafta bütün sürecin baş aktörü olan devletin rolü diğer tarafta mevzunun önemli bir bileşeni olan etnisite bulunur. Bu sebeple etnisite hem kimlik hem ulus meselesinde önemli bir kavramdır. Millet ‘yaratılırken’ belirli bir etnisite dayanak noktası haline gelebilir dolayısıyla burada etnisitelerin devletle kurduğu ilişki dikkate değerdir. Zira milleti oluşturan etnik çekirdek ‘biz’i oluştururken bunun dışında kalanlar ‘öteki’ne denk düşecektir. Dolayısıyla devletin etnisitelere karşı nasıl konumlandığı, etnisitenin millet ve devlet nezdinde ne anlama geldiği ideolojik olarak belirlenen bir konudur. Ancak devlet ve millet arasındaki mesele daha farklıdır. Devlet, vatandaşını milli bir kimlik algısı içinde bir bütün olarak algılama eğilimindedir. Micheal Billig'in söylediği gibi: ‘kimlik sıradan konuşmalarda insanların sahip oldukları ya da aradıkları şey olarak geçerken, 'milli kimlik' ise insanların gündelik hayatlarında yaşarken taşıdıkları bir psikolojik mekanizmadır. Bir cep telefonu gibi bu mekanizma da zamanın çoğunda sessiz bir şekilde yatar. Ta ki bir kriz ortaya çıkana ve başkan vatandaşı arayana kadar. Zil çalar, vatandaş cevap verir ve vatansever kimlik hattadır’ (Billig, 2002:17). Billig’in ifadelerinden anlaşılabildiği gibi ulus-devlet nezdindeki kimlik algısı, devletin vatandaşını ‘çağırma’ biçimiyle gün yüzüne çıkar. ‘Özetle ifade edecek olursak ulusal kimlik, kökeni itibariyle, milliyetçiliklerin tanımladığı bir kimlik biçimidir ve ulus devlet formunun yurttaşından istediği kimlik özdeşimini ve bilincini içerir’ (Aydın, 2009:58).

## 1.3 ULUS-DEVLET, KİMLİK VE KÜLTÜR

*‘İtalya’yı yarattık, şimdi de İtalyanları yaratmak zorundayız’*

*Massimo d'Azeglio*

Sanayileşmeyle birlikte gelen ulusçuluk çağı ulusçu zorunluluğu yerine getirmek için siyasal ve *kültürel sınırların*[3] ya da her ikisinin değişikliğe uğradığı çalkantılı bir yeniden intibak çağıdır (Gellner, 1992:80). Artık 'sahnede' uluslar ve ulusal kimlikler vardır. Ortak bir milli kimlik algısının yaratılıp milletçe paylaşılmasını sağlamak için ulus devletlerin 'kimlik işaretlerine'[4] ihtiyaçları vardır. Bu işaretler aranıp bulunacak, tozu kiri silinerek yeniden sunulacak, yetersiz kaldığı yerde de *icat edilecek*tir.

*Geleneğin icadı* kavramı, Hobsbawm tarafından 'alenen ya da zımnen kabul görmüş kurallarca yönlendirilen ve bir ritüel ya da sembolik bir özellik sergileyen, geçmişle doğal bir süreklilik anıştırır şekilde tekrarlara dayanarak belli değerler ve davranış normlarını aşılamaya çalışan bir pratikler kümesi' şeklinde tanımlar (Hobsbawn & Ranger, 2006:2). 'İcat edilmiş gelenekler', görece yeni bir tarihsel yenilik olan 'ulus'la, onunla ilintili milliyetçilik, ulus-devlet, ulusal semboller ve tarihler, vb. fenomenlerle yakından alakalıdır. Bütün bunlar, genellikle üzerinde düşünülmüş ve her zaman yenilikçi olan toplumsal mühendislikteki uygulamalara dayanmaktadır' (Hobsbawn ve Ranger, 2006:17). Tarihi aslında o kadar da eskilere dayanmayan ancak günlük hayatlarımızın içine çok kadim alışkanlarmışçasına sokulan bu *icatlar*, ulus-devletlerin amaçlarına hizmet edecek şekilde düzenlenmiş ya da var edilmiştirler.

Hobsbawm, *geleneklerin icadının* belirgin olarak ortaya çıktığı dönemin Birinci Dünya Savaşı'ndan otuz-kırk yıl öncesi olduğunu ve birçok ülkede birçok amaçla geleneklerin seri üretiminin gerçekleştiğini belirtir (s.305). Hobsbawm icat edilen geleneklerden bahsederken şunları söyler:

> '...yenilik, eskinin kıyafetleriyle tebdil gezdiği için daha az yeni değildir. Bizim bakış açımızdan daha da ilginç olanı, eski malzemelerin gayet yeni amaçlara yönelik olarak yeni türde icat edilmiş geleneklerin inşasında kullanılmasıdır. Her toplum bu tür malzemelerden oluşan büyük bir stoğa sahiptir; ayrıntılı bir sembolik pratikler ve iletişim dili de her zaman mevcuttur. Bazen yeni gelenekler eskilerine yamanarak oluşturulabilir, bazense resmi ritüel, sembolizm ve ahlaki nasihatin zengin ambarından ödünç alınarak düzenlenebilir -din ve aristokrasinin ihtişamlı ritüelleri, folklor ve (büyük sembolik güce sahip, erken dönemlerde icat edilmiş bir gelenek olan) farmasonluk gibi' (Hobsbawn ve Ranger, 2006:7-8).

[3] Vurgu bana ait.

[4] Eriksen örneğin dil ve dinin bu kimlik işaretlerinden olduğunu söyler, genellikle resmi bir sembolizm ve meşrulaştırma içine gizlenmiştirler (Eriksen, 2002:152).

Millet üretiminin on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllardaki en hararetli günlerinde bir sürü sözde eski gelenek icat edildi. İskoç fistanı yahut taç giyme töreni gibi yeni icat edilmişlerdi ancak çağlar öncesine dayanan gelenekler olarak sunuldular. Ara sıra da milleti sena eden "eski" epik şiirler düzülüyordu. Geleneklerin icadı aracılığıyla, milli kimlikler sanki insan mevcudiyetinin "doğal", hatta ebedi evsafındanmışçasına üretiliyorlardı (Billig, 2002: 36). Ulusçuluk çağı içinde ulus-devletler ortak bir milli ulus yaratmak için sıkça *gelenekler icat etme* yoluna başvurdular. Kültürel malzemeleri eğip büktüler, ritüeller icat ettiler, millet olma performanslarını *icat edilmiş gelenekler* aracılığıyla sundular. Dolayısıyla ulus-devletlerin ulusal inşa projeleri içinde 'korumayı ve yeniden canlandırmayı iddia ettiği kültürler çoğu kez ya kendi icadıdır ya da tanınmayacak hale gelmiştir' (Gellner, 1992:106). Bu bakımdan milliyetçilik, Smith'in de söylediği gibi; 'bir siyasi doktrin ve siyaset üslubu olmaktan ziyade tınısını yerküreye yaymış bir *kültür*- bir ideoloji, bir dil, mitoloji, sembolizm ve bilinç- *biçimi* ve millet de anlam ve önceliği bu kültür biçimi tarafından ön varsayılan bir kimlik tipidir. Bu anlamda millet ve milli kimlik milliyetçiliğin ve taraftarlarının bir yaratısı olarak görülmelidir' (Smith, 1994, s.147).

Millet yaratısının inşası sürecinde, icat edilmiş gelenekler, önemli göstermelik roller oynar. Ritüeller, önemli sayılan anma günleri ve benzerleri, ulus-devletlerin bu faaliyetleri içinde, pek çok kültür nüvesi gibi, bir performans olarak işe koşulur. Tıpkı çeşitli seremonilerle İngilizlere ritüelde iyi oldukları çünkü hep iyi olageldiklerinin inandırılması gibi (Cannadine, 2006), yahut Bastille gününde düzenlenen çeşitli danslar, eğlenceler ve gösterilerle vatandaşın devletin ihtişamı ve iktidarını öne çıkaran şenliklerin düzenlenmesi gibi (Hobsbawm, 2006), yahut folkloru 'vücuda getirilen' bir malzeme olarak görerek halk oyunlarını milli bir sembol olarak ilk kez ortaya atan Selim Sırrı Tarcan'ın yaptığı gibi (Öztürkmen, 2015). Ulus kimlikler, performanslar aracılığıyla sunularak devlet mekanizmasının milliyetçi politikalarına cevap verecek şekilde organize edilir ve kontrol altında tutulur. Verilmek istenen mesaj, yaratılmak istenen izlenimler, böylelikle millet boyunca ve ötesinde yayılır.

Toparlamak gerekirse, kimlik ve kültür birbirleri içinde şekillenen ve karşılıklı olarak dönüşen kavramlardır. Kimliğin kimi zaman üstten verili olarak kimi zamanda kendi doğal akışında yaşadığı dönüşümler kültürle iç içe geçmiş olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda kimlik ve kültür arasındaki ilişkiyi gözlemleyebilmek adına halk dansları

dikkate değer bir konudur. Çeşitli ritüeller aracılığıyla sunulan ulusal kimlik gibi, halk dansları da kimlik sunumlarında önemli bir araç haline gelir. Dolayısıyla halk danslarını kimlik ve performans ilişkisi içinde incelemek kimliğin neden ve nasıl 'gösterileceğinin' önemini kavramak açısından değerlidir.

# 2. BÖLÜM: PERFORMANS

*'Bütün dünya bir sahnedir…'*

*William Shakespeare*

Araştırmanın kuramsal arka planını oluşturan diğer konu; performanstır. Eğer performans sözcüğünün içeriğini, dinamiklerini en iyi şekilde ifade edecek tek bir sözcük söyleseydim; 'göstermek' derdim zira performans en yalın haliyle, göstermekten meydana gelir. Bu ifade kendi içinde performansın nelere işaret ettiğinin ilk mesajlarını verir: Gösteren kim(ler)dir? Gösterilen ne(ler)dir? Gören kim(ler)dir? Gösterilen şeyin anlamı nedir? Verdiği mesaj nedir? Onu gören kişi/ler gösterilen şeyden ne anlarlar? Kim, ne zaman, nasıl bir ortamda, neler gösterir? Dolayısıyla performans kavramını, ontolojik olarak düşündüğümüzde, görme-gösterme ilişkisi içinde oluşan edimler[5] olmadan performanstan bahsetmenin mümkün olmadığını görürüz. Yukarıdaki sorular ve daha pek çoğu Richard Schechner'ın ifadesiyle 'performans cinsinden sorular' olarak tanımlanır.

Performans dendiğinde akla çok çeşitli şeyler geliyor; sanat olarak performans, bir işi en iyi şekilde yapmak anlamında performans, göstermeye dayalı bir süreç, bir gösteri anlamında performans vs. Konunun antropoloji, halkbilim, dilbilim, sahne sanatları, etnokoreoloji, müzikoloji gibi farklı çalışma alanlarının ilgisine açık olması da hem literatür açısından hem de kavramın algılanışı açısından çeşitlilik ve karışıklık yaratabiliyor. Bütün bu alanlar birbirlerinden beslenebildiklerinden kaynaklar genellikle iç içe geçmiş durumda. Ancak bu çalışmada sosyal antropolojik bir yaklaşım benimseyerek kavrama etnografik bir bakışla algılıyorum. Ancak performans kavramının yukarıda belirttiğim zengin karşılıkları sebebiyle bu bölümde, literatürde nasıl karşılık bulduğunu ve konuyu araştırma kapsamında nasıl algıladığımı açıklamaya çalışacağım.

Son yıllarda 'performans' terimi, sanat, edebiyat ve toplum bilimleri alanlarında gerçekleştirilen çeşitli etkinliklerde son derece yaygınlaşmıştır. Hem yaygınlığı hem de

[5] J. Lacan'a göre edim, bütün hayvanlara özgü olan salt 'davranış'tan farklı olarak simgesel olan ve sadece insan öznelere atfedilebilecek olan davranışlar, şeklinde karşılık bulur (Mutlu, 2012:86).

kullanımı öyle büyüyüp genişlemiştir ki sırf bunun ne türden bir insan etkinliği olduğunu anlamaya yönelik yazılar bile karmaşık bir külliyat oluşturmaktadır. Performans üzerine belli bir ilgiyle eğilmek isteyen biri için bu inceleme ve yorumlar başlangıçta yardım etmekten çok, engel çıkarıyor gibi görünmektedir (Carlson, 2013, s.21). Performansın çok boyutlu ilgiye ve çeşitli disiplinlerin yönelimine açık olması farklı yaklaşım ve kavramları da beraberinde getiriyor. Konu kimi zaman sanatsal bir yaratı, bir ürün olarak algılanabilirken kimi zaman da sosyal ve kültürel bağlam ve süreç odaklı incelenebiliyor. Bunlar arasında performans sanatı, performans çalışmaları, performans teori ve performans antropolojisi gibi çeşitli adlandırmalar ve yaklaşımlardan bahsetmek mümkün. Bütün bu yaklaşımlar birbirleriyle ilişkili, genellikle de iç içe geçmiş gibi görünmekle birlikte, antropolojinin öncü ve belirleyici katkısının hakkını teslim etmek gerekir.

## 2.1 PERFORMANS ANTROPOLOJİSİ

Öncelikle neden 'icra' kavramı yerine 'performans' demeyi tercih ettiğimi açıklamalıyım. İlk olarak, performans kavramı gündelik hayatta kullandığımız, aşina bir kavram. Metin boyunca kavramın kastettiği (söz gelimi beceri, gösteri vs.) anlamları tartışmaya çalıştım. Ancak icra yerine performansı tercih etmemin en önemli sebeplerinden biri, erişebildiğim Türkçe kaynaklarda kavramın *The Anthropology of Performance* şeklinden, doğrudan *Performans Antropolojisi* şeklinde çevrilmiş olması.[6] *Kültürün Performansı/Kültürün İcrası*[7] gibi çeviriler, kültürel bir edimi işaret etmek adına bir arada kullanılmış olsa da bu çalışmada performatif bir etkinliğe (halk danslarına) sosyal antropolojik bir ilgiyi belirtmek adına 'performans' kavramının daha yerinde olduğunu düşünüyorum. Öte yandan çalışmanın, halk danslarını konu alıyor olmasından hareketle, icra kavramının kullanılması, konunun yanlış anlaşılabilmesi, halk danslarında tür, biçim gibi yalnızca dansa ya da figüre yönelik -yalnızca icraya odaklanan bir halk dansı araştırması olduğu yönünde bir yanlış anlaşılma yaratabilirdi. Yapmaya çalıştığım şey 'performansa' etnografik bir ilgiyle yaklaşarak performatif

[6] Örneğin Bknz. Uğur Zeynep Güven, (2018) *Kültür, Gündelik Hayat ve Teatrallik İlişkisi Açısından Performans Antropolojisi.*
[7] Bknz. Marvin Carlson, (2013), *Performans Eleştirel Bir Giriş.*

konulara duyarlılık geliştirmekti. Bu açıdan icra kavramı, benim amaçladığım anlamı tam olarak karşılamayacaktı. Dahası, 'İcra ve Kimlik İlişkisi' ya da 'İcra Antropolojisi'nin düşük birer çeviri olduğu düşüncesiyle çalışma 'performans' kavramıyla karşılık bulmakta. Bununla birlikte performansa en yakın anlama sahip 'icra' ve 'edim' kavramları da anlatıdan tamamen dışlanmış değildir. Ancak kavramlar arasındaki ilişkinin daha iyi anlaşılabilmesi için, performansa daha yakından bakmak gerekir.

Performans kavramı kabaca, izleme-izlenme ilişkisinin olduğu her türden sosyal ve kültürel yaratıya işaret eder. Yalnızca sahne sanatlarıyla ya da şov yapmak anlamıyla değil, gündelik hayatımızın en olağan anlarından tutun çeşitli kültürel kodlar ve sembollerle yapılandırılmış bir seremoniye kadar pek çok şey; dünyevi ya da uhrevi bir ritüel, dans, erginleme töreni, geçit töreni, tiyatro, hikâye anlatıcılığı, hitabet, dövüş sanatları, sosyal medyada yapılan bir paylaşım ve dilin kendisine kadar çok geniş bir alan içinde performanstan bahsedebiliriz. Kavramın, insana ve kültüre dair bu kadar geniş bir bağlama yayılması sebebiyle, antropolojinin katkılarıyla beslenmiş olması şaşırtıcı olmayacaktır. Antropolojinin erken dönem çalışmalarında performans genellikle ritüeller ele alınarak kavranmış, bu bağlamda bu ilk çalışmalarda, özel olarak belirli bir zaman aralığı içinde sunulan performansların incelenmesi konu olmuştur. 'Rit, ritüel ya da özel bir oyun olarak performans her zaman antropolojik araştırmada ayrıcalıklı bir yerde olmuştur' (Diamond, 1996). Uğur Zeynep Güven performans antropolojisiyle ilgili şunları söyler:

> 'Performans antropolojisi alanı, bir yandan, müzik, tiyatro, dans gibi sahne ve gösteri sanatları ya da plastik sanatlar gibi farklı dallarda ortaya konulan bir temsil veya performans üzerine kavramsal ve eleştirel bir yaklaşım yapılandırmaktadır. Diğer yandan ise, sahne ve gösteri sanatlarının toplumla olan karşılıklı ilişkisini tarihsel ve kültürel bağlamda değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Ayrıca, gündelik hayatta, kamusal alandan sosyal medyaya pek çok farklı mecrada, bireylerin ve toplulukların kendilerini sunma biçimi olarak performansın, kültürel ve sosyal boyutlarının incelenmesini içermektedir. Bu çerçevede bu alanın kuramsal arka planı, antropoloji ve sosyolojinin özellikle çağdaş yaklaşımları arasında yer alan postmodern kuram, göstergebilim, post-yapısalcılık, sembolik etkileşimcilik, sembolik ve yorumsamacı antropoloji ile toplumsal cinsiyet araştırmaları gibi alanlara ait literatürden beslenmektedir' (Güven, 2018: s.105).

Bu doğrultuda, sahne ve gösteri sanatları başta olmak üzere gündelik hayata nüfuz eden tüm kültürel üretimlerin değerlendirilmesini içeren performans incelemeleri alanı, dünya çapında geçtiğimiz on yıllarda giderek daha disiplinler arası bir karakter

kazanmaya başlayan sosyal ve beşeri bilimler fakültelerinin ders programlarına, performans antropolojisi ya da performans sosyolojisi gibi dersler aracılığıyla girmeye başlamıştır (Güven, 2018). Söz gelimi SUNY New Paltz Üniversitesi'nde verilen Performans Antropolojisi dersi için alanın tanımı şöyle yapılmaktadır: 'Antropolojinin bir branşı olarak performans antropolojisi, 1970'lerde folklor çalışmaları, konuşma etnografisi (*the ethnography of speaking*) ve performans çalışmalarının bir kesişim noktası olarak ortaya çıkmıştır'.[8]

Antropolojide en erken performans araştırması Bateson ve Mead tarafından yürütülen, *Bali'de Trans ve Dans* (1952) adlı çalışmadır ve beraberindeki etnografi Jane Belo tarafından (1960) yürütülmüş ve performans antropolojisinde daha geniş bir çalışma olarak tanınmıştır. Maya Deren'ın ([1953] 1984) Haiti Vodou trans ritüelleri hakkındaki çalışmasına Bateson ve Mead'in çalışması kadar çok yaygın olarak atıf yapılmasa da bu tür süreçlere katılımın, performansı incelemek için daha yansız, gözlemsel yöntemlerden nasıl önemli ölçüde zengin bilgiler sunulduğunu göstermek adına önemli bir çalışmadır (Gatt, 2019:2).

Ancak, performans araştırmalarının bundan daha eskiye götürülebileceğini düşünüyorum; örneğin Franz Boas'ın 1890'larda Kwaikutllar arasında yaptığı araştırmada ortaya koyduğu ve antropoloji literatüründe önemli bir kavram olan *potlaç*, yukarıda belirtilenden daha öncesine tarihlenir ve önemli ve belirleyici performatif özellikler barındırır. Zira potlaç, 'dans, şarkı ve şölenle oluşturulan ve içeriğinde serveti *dağıtma veya bazen yok etme gösterisinin*[9] düzenlendiği bir etkinlik' (Emiroğlu ve Aydın, 2003:704) olarak karşımıza çıkar. Diğer yandan Antropoloji Sözlüğünün dans maddesinde 'dansın sanatsal iletişimin evrensel dillerinden olmayıp kültürlere göre kendi adına incelenmesi gereği üstünde ilk duran kişinin Boas' olduğu' belirtilir (Emiroğlu ves Aydın, 2003). Elbette burada yalnızca Boas ve *potlaçtan* değil, bundan çok daha öncesinde gerçekleşen ve adı konulmamış performans analizlerinden bahsetmek mümkündür. Bu bakımdan performans antropolojisinin kapsamına giren konulara olan ilginin çok daha eskiye dayandığını öne sürebiliriz.

[8] Erişim tarihi: 26.3.20 https://faculty.newpaltz.edu/laurenmeeker/index.php/classes/anthropology-of-performance-ant-414/

[9] Vurgu bana ait.

Ceren Aksoy Sugiyama, beden üzerinde yaptığı çalışmasında; 'klasik antropoloji metinlerinde bedenin ritüel, dövme, giysi, dansla yansıma imkânı bulmasından ötürü antropolojik anlatıdan dışlanmadığını' aktarır. Zira 'antropolojinin hep daha içeriden bakmayı ve yakından temas etmeyi talep eden araştırma yöntemi, farklı kültürlerdeki farklı bedensel deneyimleri, ritüelleri, analiz çerçevesine sürekli dahil etme ihtiyacı duyar'(Aksoy Sugiyama, 2010). Görüldüğü gibi performans çalışmaları antropoloji içinde çeşitli araştırmalarda kendini göstermiş; dans, ritüel, beden, dövme, sözlü kültür, karnaval ve benzeri pek çok sosyal ve kültürel yaratımda karşımıza çıkmış ve çıkmaya devam etmektedir. Bu noktada performans antropolojisinin gelişmesine önemli katkılar sunan birkaç araştırmacıdan ve fikirlerinden bahsetmek gerekir.

### 2.1.1. Johan Huizinga

1938 yılında yazdığı ilham veren çalışması *Homo Ludens* ile J. Huizinga (1872-1945), kültür ve oyun ilişkisine dair yaptığı açıklamalarla yalnızca performans antropolojisi için değil, sosyal bilimlerin kapsamına giren pek çok mesele için önemli bir yaklaşım ortaya koyar. Burada Huizinga oyunun; hukuk, şiir, tiyatro, siyaset, ritüel, dans ve daha çok pek meseleyle olan bağlantısını açıklamakla kalmaz kültür ve oyun arasındaki karşılıklı ilişkiyi de anlamamızı sağlar. Ona göre **'**Kültür ne oyun *olarak* ne de oyundan doğmaktadır, o, oyunun içindedir. Kültürün zıtlaşmalı ve agonistik temeli bu kültürden önce var olan oyunun içinde yer almaktadır' (Huizinga, 2015). Yazar şöyle der:

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

Uzun yıllar Leiden Üniversitesi'nde tarih profesörlüğü yapan yazar, çalışmasının yayınlanmasından 4 yıl sonra, Naziler tarafından rehin edilir ve ölümüne kadar taşrada sürgün hayatı yaşar. Ancak Huizinga'nın eseri *Homo Ludens*, pek çok araştırmacıyı

etkilemeye devam eder. Örneğin Metin And, *Oyun ve Bügü* adlı çalışmasında *Homo Ludens*'in, kendisinin hayatında bir dönüm noktası olan kitaplardan olduğunu söyler. And, kitabın önemini şu sözlerle belirtir:

> 'Nasıl Darwin, insan-hayvan ayrımı, Freud ise usçul-usdışı ayrımı gibi ikilikleri bozmuşlarsa, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Hollandalı tarihçi Johan Huizinga da (1872-1945) *Homo Ludens* adlı incelemesi ile önemli bir ikiliğin dengesini bozmuş, insan kültürüne yeni bir boyut getirmiştir'(And, 2019: 27).

J. Huizinga, 'insan uygarlığının oyun olarak, oyunun içinde ortaya çıktığı ve geliştiği şeklindeki kanaatinin çok eskilerden başlayarak yavaş yavaş güçlendiğini' söyler. Ona göre oyun, insandan önce, hayvanlar aleminde var olan bir kavramdır. Bu bakımdan kültürden daha öncesine aittir 'zira hayvanlar oyun oynamak için insanın gelmesini beklememiştir. Dahası hayvanlar için bile oyun yalnızca fizyolojik olarak belirlenen psişik bir tepkiden çok daha fazla bir şeydir'. Huizinga'nın çizdiği şema içinde oyun; son derece ciddi olabilen, belirli bir başı, sonu olan, gündelik hayattan bu hayatın içinde işgal ettiği yer ve süreyle ayrılan, yalıtılmış ve sınırlı olma niteliği olan bir kavramdır. Kendi akışına ve kendinde anlamına sahiptir. Huizinga bundan şöyle bahseder:

> 'Her oyun ister maddi veya hayali ister keyfe göre saptanmış veya zorunlu olmuş olsun, önceden belirlenmiş kendi mekânsal alanının sınırları içinde cereyan eder. Bir oyun ile kutsal eylem arasında nasıl hiçbir biçimsel fark yoksa, yani kutsal eylem nasıl oyununkilerle aynı biçimler altında gerçekleştiriliyorsa; kutsal yer de oyunun cereyan ettiği yerden biçimsel olarak farklı değildir. Arena, oyun masası, sihirli çember, tapınak, sahne, perde, mahkeme; bunların hepsi biçim ve işlev açısından oyun alanlarıdır, yani tahsis edilmiştir, ayrılmış, çevresine parmaklık çekilmiş, kutsallaştırılmış ve kendi sınırları içinde özel kurallara tabi kılınmış yerlerdir' (s. 27-28).

Huizinga'nın anlattıklarına göre, oyunbozanlar, hilekârlar, ezber bozanlar, müzevirler, mızıkçılar sevilmez…Buna örnek olarak Huizinga Büyük İskender'in Gordion düğümünü çözemeyip kılıcıyla kesmesinin büyük bir oyunbozanlık örneği olduğunu söyler. Dolayısıyla yazar, oyunun kuralları ve çerçevesi içinde oynanması gerektiğinin önemini gözler önüne serer. Zira oyun kuralları içinde anlam kazanır ve 'oyunun kurallarını bozmak, kültürün kurallarını bozmak' anlamına gelecektir. Ancak oyun, her şeyden önce gönüllü bir eylemdir, emirlere bağlı olan oyun, oyun değildir. Bununla birlikte oyun, gündelik veya asıl hayat değildir, kendi kuralları ve sınırlılıkları olan, kültürün düpedüz temeli ve bir faktörüdür. Kültür ve oyun arasındaki ilişkide Huizinga şunları söyler:

> 'Gerçek bir kültür, belli bir oyunsal içerik olmaksızın var olamaz, çünkü kültür belli bir ılımlılığı ve kendine egemen olmayı gerektirir: mükemmele ulaşmayı

> kendi eğilimlerinde görmeyi değil de kendini serbestçe rıza gösterilen sınırların içine kapatılmış olarak kabul etmeyi gerektirir. Kültür, belli kurallara uyulması yönündeki karşılıklı bir anlaşmanın varlığı nedeniyle her zaman bir ölçüde oynanmış olacaktır. Gerçek uygarlık, her zaman ve bütün açılardan bir *fair play*[10]i talep etmektedir ve *fair play* de, iyi niyetin oyunsal terimlere çevrilmiş halinden başka bir şey değildir. Oyunbozan, bizzat kültürü bozmaktadır' (Huizinga, 2015: 263).

Huizinga'nın oyun/oyunsal etkinlikle ilgili ortaya koydukları oyun ve performans arasındaki ilişkiyi çizmek bakımından önemlidir ve çeşitli araştırmacıları etkilemiştir. 'Turner'ın, van Gennep'in rit ve ritüel araştırmalarına ek olarak, performansla ilgilenen diğer kültürel antropologların insan oyunu üzerinde daha eskiden yapılmış çalışmalarından etkilenmiş olduğu bir gerçektir' (Carlson, 2013:45). Huizinga'nın ibadeti bir 'gösteri, dramatik bir temsil, bir simgeleştirme ve bir gerçekleşme ikamesidir' şeklinde tanımlaması (s. 34), yahut 'oyunun bir gerilim ve sevinç duygusu ile 'alışılmış hayattan 'başka türlü olmak' bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyettir' (s. 50) ifadesi performatif öğenin özellikleri ile paralellik gösterir. Metnin devamında aktaracağım gibi, Milton Singer 'kültürel performansın' tanımını yaparken belirli bir başlangıç ve bitiş aralığı içinde olduğunu vurgular. Nitekim Huizinga da oyunsal etkinliği aynı şekilde bir başı ve sonu olduğunu söyler. Öte yandan oyunun, mücadele ve rekabet kazanma arzusunu barındırması, performansın, bir işi en iyi biçimde yapmak anlamındaki beceri ve yetenek içeren anlamını çağrıştırır. Bununla birlikte Huizinga oyunun günlük hayatın kendisi olmadığını söyler. Bu bakımdan oyun, boş zamanla ilişkilendirilir. Bu anlamıyla oyun ve performans birbirlerinde ayrılır. Çünkü oyunun sınırlarını gündelik hayatın içinde çizmek daha kolayken performansın sınırları daha muğlaktır.

### 2.1.2 Milton Singer

Konuyla ilgili en önemli katkılardan biri Milton Singer'ın literatüre kazandırdığı 'kültürel performans' kavramıdır. Singer 1954-1955 yılları arasında, Hindistan'ın Madras bölgesinde yaptığı alan çalışmasındaki gözlemlerinden bahsettiği '*The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study'* adlı ön raporunda *kültürel performans* kavramından, özelliklerinden ve analizinden

[10] Oyunu kurallarına göre oynamak (çevirmenin notu).

bahseder (Singer, 1955). Bu kavramlaştırma Singer'ın ardından Clifford Geertz ve Victor Turner başta olmak üzere pek çok araştırmacının analizlerinde etkisini gösterecektir.

Singer bu raporunda *kültürel performansın*; belirli bir zaman aralığında gerçekleşen, bir başı ve sonu, düzenlenmiş bir etkinlik programı olan, performansçıların ve izleyicilerin olduğu ve belirli bir yer ve uygun zamanda gerçekleşen bir etkinlik, olduğunu belirtir. Bu sınıflandırma dahiline; oyun, müzik, konser ve söylevin yanı sıra dua, ibadet, ritüel, ezbere okuma/dinleti, rit ve seremoni, festivaller ve benzerlerini de koyar. Singer burada birkaç meselenin altını çizer: İlk olarak dini ya da ritüele dair olanı 'kültürel' ya da sanatsal olandan ayırmanın zor olduğunu söyler. Söz gelimi Madras'da konserler ve dansların ibadete özgü şarkıları da içerdiğini belirtir. Dolayısıyla ilahi olanla dünyevi olan, performanslarda birbirine girmiş vaziyettedir.

*Kültürel performansı* analiz ederken, 'kültürel performanslar bir kültürü inşa etmek bakımından karşılıklı olarak nasıl ilişkilenir?' diye soran yazar, sosyal organizasyonları; bireysel yaşam döngüsü içinde doğumdan ölüme kadar olan (geçiş ritüelleri) ve doğanın mevsimsel döngüsü, ayın evreleri ve benzerleri olarak belirlenmiş ve kutlananlar olarak ikiye ayırır. Analizlerini yaparken Singer zaman ve mekâna vurgu yapar; belirli bir zaman aralığında gerçekleşmesine karşın performans boyunca çevredekilerin de sohbet ettiğini etrafta dolaştığını, söz gelimi dört saatlik bir film ya da bütün bir gece süren bir oyun boyunca oraya takılıp kalmadıklarını, gözlemlediğini söyler ve *kültürel performansın* mekânından yani nerede ortaya çıktığından bahseder. Singer'ın gözlemlediği ve kaydettiği kadarıyla hem onun Hint arkadaşları -hem de belki de herkes için, münferit performanslar, kültürlerini hem ziyaretçilere hem de kendilerine *kısa ve öz biçimde* aktaran ve *en somut olarak özetleyen* birimlerdir.[11]

Öte yandan performans analiz edilirken performansçılar analizin her iki biçimine de dahil olurlar: hem performansta/oyunda rol alan karakter anlamında hem de sosyal organizasyondaki gerçek kişiler olarak. Kültürel geleneklerin bu iki analiz yolunun biri sosyal etmenlere ve ilişkilere yoğunlaşırken diğeri kültürel etmenlere ve ilişkilere yoğunlaşır, geleneğin ikili yapısı neticesinde: sosyal yapı işlevsel olarak geleneğin sosyal organizasyonun belirli bir durumundan kaynaklanırken, kültürel yapı işlevsel

[11] Vurgular bana ait.

olarak kültürel performanslarda somutlaşır. Halkbilimciler ve dilbilimciler genellikle kültürel performanslardaki sözlü medya ürünlerinin metinsel ve tematik analizine özellikle de sözlü halk edebiyatı, geleneksel masallar, mitler ve efsaneler, şarkılar, özlü sözler ve atasözlerine odaklanmışlardır. Öte yandan kültürel antropologlar ve etnologlarsa kültürel performansları bütünlüklü olarak ve özellikle yaşam döngüsündeki başlıca ritler ve seremonileri, toplum ve kültürün işleyişi bağlamında tanımlama eğilimindedirler (Singer, 1960: xiii).

Marvin Carlson, 'Singer'ın 'düzenlenmiş bir etkinlik programı' dediği şeyin yerine 'metin' konulduğunda, kültürel performansa ait bu ayırt edici özelliklerin kolaylıkla geleneksel tiyatro kavramını da tarif edeceğini ve Singer'ın yaklaşımının ve etkisinin 1970'lerin başından bugüne antropoloji teorisi ile tiyatro teorisinin performans alanında birbirine yaklaşmasına kuşkusuz önemli bir katkı sağladığı' söyler. Performansın onun tarafında tarif edilen 'hususiyetleri', özellikle de performansı kendine ayrılmış zaman, mekân, durum vurgularıyla tanımlayışı sonradan yapılacak araştırmalarda sayılamayacak kadar çok yankı bulmuştur; performansı kültürel varsayımların belirgin somutlanışı olarak tanımlaması, performansın kültür içindeki rolüne ilişkin tutucu yorumlar öneren kanada dikkate değer katkılar sağlamıştır (Carlson, 2013:36).

### 2.1.3 Clifford Geertz

Clifford Geertz, yalnızca performansa dair değil, genel anlamda antropolojiye dair önemli katkılar sunan bir antropologdur. Geertz'in çalışmaları, özellikle Bali'de yaptığı araştırmada ortaya koyduğu ritüel ve meşhur horoz dövüşü analizleri Victor Turner ve Richard Schechner gibi araştırmacıların performansa bakışları üzerinde etkili olmuştur. Geertz, Bali'de gördüğü ritüellerden ve horoz dövüşünden, *kültürel performans*lar olarak bahseder. Bununla birlikte Balililerin gündelik yaşamında törensel ve dinsel öğelerin iç içe geçmiş olduğunu belirtir ve gündelik hayatta seyir için olanın etkisine değinir ve Balili seremonileri *metasosyal yorum* olarak değerlendirir. Bununla birlikte Jeremy Bentham'dan alarak geliştirdiği *derin oyun* kavramı yalnızca horoz dövüşünün anlaşılmasında değil genel anlamda oyunun kavranmasına dair de önemli katkılar sunan bir kavramdır. Clifford Geertz sadece ritüel ve oyunla ilgili sunduğu analizlerle değil,

antropolojik bir perspektifle kültürün nasıl ele alınabileceğine dair bakış açısıyla ufuk açan bir antropologdur.

Geertz'e göre 'bir halkın kültürü, kendileri de parçalardan oluşmuş bütünler olan metin parçalarından oluşmuş bir bütündür; antropologlar, bu metni onların ait olduğu insanların omuzları üzerinden okumaya çabalar' (Geertz, 2010: 490). Geertz'in kültürün kendisini okunabilen bir metin olarak ele alması yaklaşımı kültürel çalışmalar ve performans çalışmalarının içine geçerek yayılır (Schechner, 2002: 227). Dolayısıyla Geertz'in ortaya koyduğu fikirler performans antropolojisi ve performans çalışmaları için belirleyici bir nitelik taşır. Bölümün başında da belirttiğim gibi performans antropolojisinin en göze çarpan çalışmaları içinde ritüele dair analizleri görürüz. Geertz de özellikle 'bir kültürel dizge olarak dine' ve 'belirli bir simgeler kompleksine' işaret eden ritüele dair önemli analizler ortaya koyar. Geertz bu törenleri, Milton Singer'ın tanımıyla, *kültürel performanslar* olarak ele alır; bunlar hem dinsel yaşamın niteliksel ve kavramsal yönlerinin inanan açısından bir araya geldiği noktayı hem de bunlar arasındaki etkileşimin tarafsız gözlemci tarafından incelenebileceği noktayı temsil eder (Geertz, 2010: 137-8). Yazar, Bali'deki teatral bir *kültürel performans* olan ve Rangda adındaki bir cadı ve Barong adındaki sevimli bir canavarın törensel kavgasını anlatan bir ritüele işaret eder. 'Bu drama, Balililer açısından, *yalnızca izlenilecek*[12] bir gösteri değil aynı zamanda da rol alınması gereken bir ritüeldir. Aktörleri izleyicilerden ayıran ve canlandırılan olayları girilemez bir yanılsama dünyasına yerleştiren hiçbir estetik mesafe yoktur…'. 'Bir performans olarak, bu drama tıpkı kitlesel bir ayin gibidir, ama *Murder in the Cathedral*'deki gibi bir sunuluş de değildir: bu bir yaklaşmadır, geride durma değil' (Geertz, 2010: 138-141). Geertz'in analizlerinden Balililerin kavrayışında, özelde ritüelin, genelde performansın günlük hayat içindeki iç içe geçmiş konumunu görürüz. 'Balilerin yaşamında günlük etkileşim o kadar ritüel ve dinsel etkinlik o kadar kamusaldır ki birinin nerede bitip diğerinin nerede başladığını anlamak zordur…' (Geertz, 2010: 434). Benzer durum, M. Singer'ın Hindistan'da yaptığı alan çalışmasında da karşımıza çıkar, din ve ritüel gündelik hayat içinde öyle merkezi bir yerde durur ki bunun ayrıştırılması imkânsız hale gelir. Bu da performansın gündelik

[12] Vurgu bana ait.

hayat içinde, merkezi bir yerde durduğuna işaret ederek onun önemini anlamamızı sağlar.

Diğer taraftan Geertz'in Bali'de horoz dövüşüne dair anlatısı dikkate değerdir. Horoz dövüşü, toplumsal yaşamın içinde statü ve ilişkiler arasındaki dengenin temsil edildiği bir alan olarak karşımıza çıkar. Yalnızca erkeklerin yer aldığı bir yer olan horoz dövüşlerinde horozlar, bir anlamda erkekliğin sembolik sunucuları olarak arz-ı endam ederler. Bu bakımdan toplumsal ilişkiler; kimin kime rakip olabileceği, kimin gücünü nasıl ortaya çıkarabileceği gibi belli başlı kurallar önceden belirlenmiştir. Dolayısıyla horoz dövüşü, bir *metasosyal yorum* (*metasocial commentary*), yani Balililerin deneyime ilişkin yorumları, kendilerinin kendileri hakkında anlattıkları bir hikayedir (Geertz, 1973:448).[13] Geertz horoz dövüşüyle iletilen modellerin 'doğruluğuyla' ilgilenmez. Aslında, horoz dövüşünün Bali hakkında söylenebilecek her şeyi söyleyemeyeceğini göstermeye özen gösterir: başka etkinliklerin analizi bu karmaşık kültürün daha farklı yanları gösterecektir (Guggenheim, 1994: 160). Metnin devamında aktaracağım üzere, halk dansları da tıpkı böyle bir hikâye kurarak Kıbrıslıların kendilerine dair ürettikleri ve yeniden ürettikleri kültürleriyle ilgili kimliksel bir sunum aracı halini alır. Böylelikle aktarılmak istenen kimlik, halk danslarıyla somutlaşarak görünür kılınır.

### 2.1.4 Victor Turner

Performans antropolojisi alanının en önemli isimlerinden biri Victor Turner'dır. İlk kez 1987 yılında basılan "*Performans Antropolojisi*" başlıklı kitabıyla, alanın sosyal antropoloji içinde görünür kılınmasına ilk ve en etkin katkı kuşkusuz Victor Turner'dan gelmiştir (Güven, 2018). Turner'ın kitabının önsözünde Richard Schechner; 'performansın Turner'ın düşünüşünde merkezi bir konumda olduğunu' söyler 'çünkü performatif türler, eylemde ritüelin ve eylem olarak ritüelin canlı örnekleridir'. V. Turner'ın Kuzeybatı Zambiya'nın Ndembuları arasında yaptığı alan çalışmasından

[13] 'Metasosyal yorum' kavramı, 'Kültürlerin Yorumlanması'nın Türkçe çevirisinde 'toplum-ötesi bir yorum' olarak çevriliyor. Ancak orijinal metinde ve çeşitli alıntılarda 'metasocial commentary' olarak gördüğüm kavramın anlamının 'toplum ötesi' değil, toplumun kendine dönük anlatısına işaret ettiği fikrindeyim. Bu sebeple burada anlamı daha iyi aktardığını düşündüğümden 'toplum ötesi' demek yerine 'metasosyal yorum' demeyi tercih ediyorum.

hareketle geliştirdiği kavramlarla ve Richard Schechner ile tiyatro ve antropolojinin ilişkilenmesiyle ortaya koydukları kuramsal yaklaşımlarla, performans antropolojisi içinde çok önemli bir yerde durur.

V. Turner, insanın performatif yanını ele alır, 'eğer insan düşünen bir hayvansa, alet yapan, kendini yaratan/gerçekleştiren (*self-making*), sembol kullanan bir hayvansa, bir o kadar da performe eden bir hayvan yani *homo performans'*tır. Bir sirk hayvanı da, bir anlamda performe eden bir hayvan olabilir ancak insani açıdan, insan kendini performe eden bir hayvandır, onun performansı bir açıdan refleksiftir, performansında kendini kendinde açığa çıkarır' (Turner, 1988: 81). Turner performansı ikiye ayırır; sosyal performanslar (sosyal dramalar dahil) ve kültürel performanslar (estetik ve sahne dramaları dahil). Sosyal yaşamın ana malzemesi olan performans; Goffman'a atıfla 'günlük yaşamda benliğin sunumu'na işaret eder. İnsan sözlü ve sözlü olmayan iletişimleri kurabilecek bir donanımla donatılmıştır. Çok çeşitli sosyal ve kültürel performans türlerinden söz edebiliriz ve bunların her birinin kendi biçimlerinde bir tarzları, kendi amaçları, entelekyası, retorikleri, gelişimsel biçimleri, karakteristik rolleri vardır. Bu türler kültürden kültüre değişebileceği gibi sosyokültürel alanların ölçütü ve karmaşıklığı açısından da değişerek meydana gelebilir ve sürdürülebilirler (Turner, 1988: 81-82).

Turner, Arnold Van Gennep'in (1909) geçiş ritlerinin (*rites de passage*), özellikle 'eşik evresi' olarak adlandırdığı kısmı üzerine eğilmiş ve bunu araştırmalarında daha derinlikli olarak ele almıştır. Van Gennep, bütün geçiş ritlerini damgalayan üç evre olduğunu gösterir: ayrılma, kenar (limen, latince eşik) ve bir araya gelme (Turner, 2018: 95). Turner, eşik evresinden bahsederken şunları söyler:

> 'Eşikteliğin ya da eşikteki kişilerin ('eşik insanları') yüklemleri kaçınılmaz olarak muğlaktır, çünkü bu koşul ve bu insanlar, normalde durumları sve konumları kültürel uzama yerleştiren sınıflama ağına takılmazlar. Eşikteki varlıklar ne burada ne oradadır; yasa, gelenek, uylaşım ve törenlerce belirlenip sıralanan konumların ne birinde ne ötekindedirler. Böyle olunca da bunların muğlak ve belirsiz yüklemleri toplumsal ve kültürel geçişleri ritüelleştiren birçok toplumda zengin bir semboller çeşitliliğiyle ifade edilir. Dolayısıyla, eşiktelik çoğu kez ölüme, rahimde olmaya, görünmezliğe, karanlığa, biseksüelliğe, yabana ve güneş ya da ay tutulmasına benzetilir' (Turner, 2018: 96).

Turner, tanınır biçimde, bu eşik döneminde ortaya çıkan grupları işaret etmek için *komünitas* terimini kullanır. *Komünitas,* yapının zıttı olarak, toplumsal yapının olmadığı

yerde doğar (Turner, 2018). Esasen *komünitas*, topluluğun meydana geldiği uzama işaret eder. Bu haliyle dahi, topluluğun bilinen ve alışılagelmiş mekânsal anlamda statik karakterinden uzak, tam da performansın edimsel ve dönüşümsel olanı içeren dinamik karakteriyle örtüşen niteliği hemen dikkat çeker. Hızla akışı, sağlam ve kalıcı olmayışı ve yapılandırılmamış oluşu, onu topluluk ya da toplumdan ayıran önemli özellikleridir (Güven, 2018: 110). Dolayısıyla *komünitas* bir anlamda arada kalmışlığı, alışılanın toplumsal yapının dışında kalmış olana işaret eder. 'Turner van Gennep'in 'geçiş ritleri'ne bakarken, performansın ayırt edilebilirliğine değil de 'aradalık'ına, daha konvansiyonel ya da daha oturmuş kültürel etkinliklerin iki durumu arasında geçiş işlevine vurgu yapmayı tercih etti. Bir sınır, bir hudut, bir müzakere alanı olarak bu performans imgesi bu tür etkinliklere ilişkin düşünceleri büyük ölçüde etkisi altına alacaktı' (Carlson, 2013: 40).

Turner'ın analizlerinde önemli olan bir diğer kavramsa *sosyal drama* kavramıdır. 'Turner'ın sosyal draması tiyatroya özgü kültürel biçimden çok daha büyük ölçekteki kültürel bildirimlerin analizi için kullanılabilecek bir model geliştirmiştir' (Carlson, 2013: 39). Turner *Schism and Continuity in an African Society* adlı çalışmasında (1972) toplumun değişimi performatif bir biçimde gerçekleştirdiği ve tüm bu edimsel dizgelerin toplam kümesinin bir "sosyal dram" olduğu fikrini ortaya atar (Öğüt, 2014: 23). Turner*, sosyal dramayı*, yerleşik düzenin sarsıldığı durumlarda, toplumların buna tepki verirken kullandığı, tekrar eden davranış yapıları, şeklinde tanımlar. Bu tür bir sarsıntıyla karşılaştığında, toplumlar sıradan kuralların ve uygulamaların gevşediği ve sarsıntının yumuşatıldığı ya da inkar edildiği bir yeniden bütünleşme sürecine, *liminal* (ya da geçici) bir duruma girerler (Carlson, 2013: 298).

'Goffman'a göre' der Turner ''bütün dünya bir sahnedir' dünya sosyal etkileşimlerden ve ritüel davranışlardan oluşur'. 'Bana göre' diye devam eder yazar, 'dramaturjik aşama sosyal etkileşimin günlük akışında krizin açığa çıktığı zaman başlar. Günlük hayat bir tür tiyatroysa sosyal drama bir tür metatiyatrodur. Bir başka deyişle Schechner'ın ifadeleriyle 'sosyal drama' da aktörler ne yaptıklarını ya da ne yapmış olduklarını diğerlerine göstermeye çalışırlar'' (Turner, 1988: 75-76) .

Victor Turner'ın gerek ritüele dair yaptığı analizler gerekse performans antropolojisine olan katkıları ve elbette Richard Schechner'la birlikte tiyatro ve antropolojinin bir arada

düşünülerek ortaya koydukları teorik zemin, performans antropolojisi için çok önemli bir yerde durur. Bu bağlamda Turner'ın performans antropolojisine olan katkıları yadsınamaz.

### 2.1.5 Erving Goffman

Son olarak performans konusuna dair çığır açıcı katkılardan birini yapan sosyolog Erving Goffman'a değinmek gerekir. Goffman *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu* adlı çalışmasında dramaturjik bakış açısıyla benliğin günlük yaşamın akışı içinde, çeşitli hallerde kendini nasıl sunduğunu, ortaya koyduğunu, inşa ettiğini analiz eder. Goffman bu analizlerini hayatın her günkü olağan hallerinden yola çıkarak kurar; bir avukatın müvekkili, eve gelen misafirler, denize giren bir adam veya hastasına bakan bir hemşirenin her günkü sıradan halleri, Goffman'ın analizlerinde yer alır. Dolayısıyla *benlik sunumu* Goffman için önemli bir kavramdır. 'Kişinin veya bireyin ötekilerle karşılaşması durumunda kendisini nasıl yeniden ele aldığını, nasıl yeni bir şekilde sunduğunu ve bunun için nasıl yeni stratejiler gerçekleştirdiğini benlik sunumu kavramını kullanarak açıklar' (Bayad, 2016: 83). Gofman'ın yaklaşımını hem performans meselesinin kavranmasına yaptığı muazzam katkıdan hem de bu çalışmada etnografik verileri analiz etmeye çalışırken bana çok yardımcı olması bakımından önemsiyorum. Bu bağlamda onun kuramsal yaklaşımından bahsetmek ve bazı kavramlarından söz açmak gerekir.

Goffman'ın analizlerine geçmeden önce, kavramların tiyatrodan ödünç alınmasının okuyucuda kafa karışıklığı yaratabileceğini varsayarak bir noktaya dikkat çekmek istiyorum. Goffman, *rol yapmak, sahneye çıkmak* gibi, ilk duyuşta kulağa bilinçli olarak başka biriymiş gibi davranmaya çalışmak anlamında gelen kavramlarını değer yargılı bir biçimde; samimiyeti ya da iki yüzlülüğü sorgulama anlamında kullanmaktan ziyade, bu kavramları toplumsal davranışları ve ilişkileri açıklamak için bir araç olarak kullanıyor. Yani 'Goffman, tiyatroyu, bireyin, içinde bulunduğu toplumda benliğini nasıl oluşturduğu, geliştirdiği ve sergilediğine ilişkin teorilerini açıklamak için bir *metafor*[14] olarak kullanıyor' (Güven, 2018: 114). Kendisinin de ifade ettiği gibi bu çalışma 'tiyatronun günlük yaşama sızan yanları üzerine değildir. Toplumsal

[14] Vurgu bana ait.

karşılaşmaların, toplumsal yaşamda kişiler doğrudan birbirlerinin huzuruna çıktığında oluşan durumların yapısıyla ilgilidir' (Goffman, 2009: 236). Zira Goffman'ın amacı; 'yansıttıkları durumun gerçekten gerçeklik olduğuna içtenlikle inanan insanların, nüfusun ne kadarını kapladığını sorgulamak değil, içtenliklerinin sundukları performanslarla bağını yapısal açıdan incelemektir' (s.76).

Goffman'a göre, bir birey başkalarının karşısına çıktığında, bilerek veya elinde olmadan bir durum tanımı yansıtır, ki kendisine ilişkin anlayışı da bunun önemli bir parçasıdır (Goffman, 2009). Bu anlamda her birimiz hayatlarımızın pek çok safhasında benliklerimizi bir biçimde sunarız ve bu sunma hali sırasında, etrafımızda kimlerin olduğu, sunuşumuzda belirleyici bir rol oynar. 'Birey öteki ile ilişkiye geçtiği anda aslında öteki karşısında bir sahneye çıkar ve bu sahnede bazı şeyleri ileterek bazı şeyleri ise iletmeyerek veya bazı şeylerin üstünü örterek etkileşime girer'(Bayad, 2016: 83). Goffman, toplumsal yaşamın ifade bileşenini bir izlenim kaynağı olarak alır; bu izlenimler başkalarına iletilir ve onlardan alınır. İzlenimin kendisi ise gözle görülmeyen gerçekler hakkında bir bilgi kaynağı ve alıcının, tepkisini vericinin eylemlerinin tüm sonuçlarının beklemeden yönlendirmesini sağlayan bir araç olarak alınmıştır. Buna göre ifadeyi, ifadede bulunan açısından sahip olduğu tamamlayıcı işlev veya deşarj işlevi bağlamında değil, toplumsal etkileşim sırasında oynadığı iletişim rolü bağlamında ele alır (Goffman, 2009: 231). Analizinin odağında bireylerin "toplumsal benlik"lerini nasıl inşa ettikleri ve benlsiğin sürekliliğini nasıl sağladıkları üzerine eğilir (Güven, 2018: 114). Goffman bunu yaparken dramaturjik terminolojiden hareketle bir kavram seti sunar.

İlk olarak kişinin kendini ifade etme biçiminden ve bunun sonucunda onu izleyenler tarafında bir izlenim oluşturacağından bahseder. Bunlar *verdiği izlenim* ve *yaydığı izlenimdir. Verdiği izlenim;* sözlü simgeleri veya onların yerine geçen şeyleri içerir; kişi bunları yalnızca kendisinin ve başkalarının bu simgelere yükledikleri anlamları iletmek için kullanır. Bildiğimiz dar anlamda iletişimdir bu. *Yaydığı izlenim*se; gözlemcilerin fail hakkında bulgu sağlayabileceği beklentisiyle değerlendirilen çok çeşitli eylemleri içerir. Bu izlenim, sözsüz, dramatik ve bağlamsaldır, burada iletişimin amaçlanmamış olduğu varsayılır (Goffman, 2009: 16-18). *Etkileşim* (yani yüz yüze etkileşim) kavramınınsa yazar kabaca fiziksel olarak aynı ortamda bulunan bireylerin karşılıklı olarak birbirlerinin eylemleri üzerindeki etkileri olarak tanımlar.

Goffman *performans* kavramını; belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri, şeklinde tanımlar. Belli bir katılımcıyı ve *performans*ını referans noktası alırsak, diğer *performans*lara katkıda bulunanlardan *seyirciler, gözlemciler* veya *diğer katılımcılar* olarak söz edebiliriz. Bir *performans* sırasında gözler önüne serilen önceden belirlenmiş ve başka durumlarda da sergilenebilecek ya da oynanabilecek eylem kalıbını ise '*rol*' veya '*rutin* olarak adlandırabiliriz (s.28).

Goffman'ın diğer bir önemli kavramı *vitrin* kavramıdır. *Vitrin, performans* sırasında kişi tarafından kullanılan standart ifade donanımıdır. İlk olarak önünde, içinde veya üzerinde sürekli sergilenen insan faaliyetlerine ortam ve sahne sunan mobilya, dekor, fiziksel tasarım ve diğer arka plan düzenlemelerini içeren *set* vardır. *Set* ifade araçlarının görsel kısmıdır ve bir *set* genellikle coğrafi anlamda olduğu yerde durur dolayısıyla *performans*larında belli bir *set*i kullanmak isteyenler doğru yere gelene kadar oyunlarına başlayamazlar ve orayı terk ettiklerinde de *performans*larını bitirmek zorundadırlar. Ender durumlarda söz gelimi bir resmi geçit töreni gibi durumlarda *set, performans*la birlikte hareket eder. *Kişisel vitrin*se, *oyuncu*nun cinsiyet, yaş, ırksal özellikler, boy ve görünüş; duruş şekilleri, konuşma kalıpları, yüz ifadeleri, vücut ifadeleri gibi nitelikleridir (s.33-35). Daha sonra Goffman *seyirci ayrımı* dediği bir kavramdan bahseder; seyirci ayrımıyla kişi, karşısında bir *rol sahne*lediği bireylerin başka bir *set*te başka bir *rol sahne*lediği *seyirci*lerle aynı insanlar olmamasını garantiye alır (s.57).

Bir *rutinin (rolün*) *sahne*lenmesinde iş birliğinde bulunan bireyler kümesine *takım* denir. *Takım* kavramı bir veya daha fazla oyuncu tarafından sergilenen *performans*ları ifade eder (s.84-85). Aynı *takım*ın üyeleri birbirleriyle önemli bir ilişki içindedir, birbirlerinin hareket ve davranışlarına güvenmek zorundadırlar ve onları birbirlerine bağlayan karşılıklı bir bağımlılık söz konusudur. *Takım arkadaşı*, belli bir durum tanımını yaratmak için dramatik iş birliğine bağımlı olduğumuz kişidir (s.86-87). Örneğin bir ailenin üyeleri bir *takım*ı oluşturur, eve misafir geldiğinde misafire sunulan *performans*larda evdeki çocuklar bundan dışlanır çünkü çocuklar 'uslu durmayacaktır' *yaratılan izlenim*le uyumsuz bir şekilde davranacaktırlar (s.94). Dolayısıyla *takım*lar kendi içinde iş birliği içinde *performans*lar sergilemesi gereken üyelerden oluşur.

*Takım*ların güvenli bir biçimde *performans* ortaya koyabilmeleri için *takım* üyelerinde bulunması gereken üç nitelik vardır: sadakat, disiplin ve tedbirlilik (s.214).

*Sahne arkası* bir diğer önemli kavramdır; bastırılan gerçeklerin kendini gösterdiği başka bir bölgedir burası. Belli bir *performans* tarafından çizilen *izlenim*le çelişen bir görüntünün yer aldığı bölge olarak adlandırabiliriz. *Performans*lar burada geliştirilir, yanılsamalar ve izlemler burada inşa edilir. *Sahne* dekorları ve *kişisel vitrine* ait kalemler adeta tüm repertuvarların ve karakterlerin sıkıştırılmış bir toplamı halinde burada depolanabilir. *Takım üyeleri* burada eğitilir, *performans*lar tekrarlanır (s.112). *Sahne arkası*na örnek olarak radyo televizyon yayıncılığında yanlış yerde açık halde duran mikrofonlar örnek verilebilir (s.118).

Görülebildiği gibi Goffman, gündelik hayatın bildik halleri içinde yapıp ettiklerimizi benliğin sunumu bağlamında ele alır. Bütün bu yapıp etme halleri içinde etrafımızda kimlerin olduğu, nasıl bir ortamda olduğumuz, neleri yansıttığımız önemli birer ölçüttür. Oyuncular kendilerini ifade etmeyi bırakabilir ama ifade 'yaymayı' bırakamazlar (s. 109). Bu bakımdan bir çeşit izleme-izlenme ilişkisi içinde olduğumuz bir durum söz konusu olduğunda, ifade yaymak kaçınılmaz olacaktır. Örneğin; 'Goffman'ın iddiasına göre, hiçbir zaman olamayacağımız şey, *tout court [yalnızca*] kadın ve erkek olmaktır. Bizler ne yapar görünüyorsak oyuzdur' (Coser 2010, s.496'dan akt. Hülür, 2017, s.158). Samimi ya da yapmacık olmanın ötesinde, her ne yapıyor, nasıl bir rol sergiliyor görünüyorsak her şekilde bir performans sergileriz. Çünkü izleyicilerin niteliği, oyuncuların yaydığı ve verdiği izlenim üzerinde etkilidir. Bu yüzden aslında izleyicilerin, ötekinin bizi algılayışı, gösterdiğimiz, performansımızdan hareketle oluşur. 'Goffman'ın, mikro-sosyoloji ve antropolojinin kesiştiği yerde, her tür etkileşim ve karşılaşmaların, yani yüz yüze iletişim örüntüsünün merkezinde yatan kavram olarak performans terimi karşımıza çıkar. Başka bir ifadeyle, bireyin belirli bir izleyici kümesi önünde bulunduğu süre boyunca izleyiciler üzerinde farklı her düzeyde etkisi olan tüm edim ve eylemler, performans olarak değerlendirilmektedir' (Güven, 2018: 115).

Yukarıda da görülebildiği üzere, performans kavramının anlamı çeşitli bilim insanlarının çalışmalarından hareketle genişlemiş ve şekillenmiştir. Bu bakımdan performansın anlaşılabilmesi için Huizinga'nın oyununu, Singer'ın kültürel performansını, Geertz'in derin oyununu ve horoz dövüşü analizlerini, Turner'ın ritüel

analizlerini ve sosyal dramasını ve Goffman'ın benlik sunumlarını dikkate almak gerekir. Bununla birlikte performans kavramı yalnızca antropoloji ya da sosyoloji içinde değil farklı çalışma alanlarının ve sanatsal etkinliklerin de ilgi odağında olmuştur. Bunlar, konuya yaklaşımları bakımından değişiklik gösterir ve farklı 'performanslardan' bahseder.

### 2.1.6 Performans Çalışmaları

Performans Çalışmaları sosyal antropoloji ve tiyatro arasındaki disiplinler arası bir yaklaşım temelinde gelişen, sosyal yaşamın her bir yönünün tiyatral formlarla analiz edilmesine olanak veren bir çalışma alanıdır. Bu anlamda antropolojinin gözlem ve katılmaya dayanan metodundan yararlanır (Simonović Alifirević ve Alifirević, 2017). Richard Schechner performans çalışmalarını şöyle anlatır:

> '...eğer ne yaptığınız gösteriyorsanız, performans sergiliyorsunuzdur. Örneğin biri yolu karşıya geçiyorsa sadece bunu yapıyordur. Biri bir filmde yolu karşıya geçiyorsa, bunu gösteriyordur bu bir sanat filmi ya da belgeselde kayıt altına alınabilir. Eğer birinin yolu nasıl karşıdan karşıya geçtiğini, bunun nasıl filme alındığını, bir sanat çalışmasıyla nasıl bütünleştiğini çalışıyorsanız işte bu performans çalışmalarıdır. Performans çalışmaları her çeşit farklı şekildeki performansları; estetik, politik, sosyal, spor, günlük yaşam... inceler, yorumlar, analiz eder' (Schechner, 2002).

Schechner, Performans Çalışmalarının tarihçesinden bahsederken Performans Çalışmalarının genel olarak kabul edilen iki temel kolu/türü olduğunu söyler, bunlar: New York Üniversitesi (NYU) ve Northwestern Üniversitesi'dir. NYU'nun performans çalışmaları, tiyatro, dans, performans sanatı ve sosyal bilimlerin kesişim noktasından hareketle gelişmiş ve toplumsal cinsiyet (*gender*) ve kuir çalışmalar (*querr studies*), postyapısalcılık, postkolonyal çalışmalar ve eleştirel ırk teorisini kapsayacak şekilde genişlemiştir. New York Üniversitesi ise dramatik/sözlü okuma (*oral intepretation*), iletişim ve söz edim kuramına (*speech-act theory*) dayanır, etnografi ve günümüzde kişisel anlatıyı, literatür, kültür, teknoloji ve performans teoriyi de içerir'(Schechner, 2002:5). NYU, performans çalışmaları için 'performans her yerdedir- biz nasıl işlediğini

inceleriz'[15] der. Böylelikle performansın hayatın her safhasında karşılaştığımız bir kavram olduğunu ortaya koymuş olurlar.

Schcechner'a göre performans çalışmaları sabit bir tanıma direnen; açık ve çok sesli bir disiplindir. Farklı çalışma alanlarından beslenen geniş bir inceleme konusuna sahiptir. Performans çalışmaları; performans sanatları, sosyal bilimler, feminist çalışmalar toplumsal cinsiyet çalışmaları, tarih, psikanaliz, querr teori, göstergebilim, etoloji, sibernetik, bölge/alan çalışmaları, medya ve popüler kültür teorisi ve kültürel çalışmalar gibi alanların yaklaşımlarından yararlanır (Schechner, 2002). R. Schechner, *The Drama Review* dergisinin 1973 güz basımı olan 'Tiyatro ve Sosyal Bilimler' özel sayısında 'performans teorisi ile sosyal bilimlerin' kesiştiği yedi bölge sayar, bunlar:

> '1. Gündelik yaşamdaki her türden bir araya gelmeleri, toplanmaları da içerecek şekilde performanslar.
> 2. Sporun, ritüelin, oyunun ve kamusal politik davranışların yapısı.
> 3. Çeşitli iletişim biçimlerinin analizi (yazılı sözler dışında); göstergebilim.
> 4. Özellikle oyun ve törenselleşmiş davranışa odaklanarak insan ve hayvan davranışı dizgeleri arasındaki bağlantılar.
> 5. İnsan insana etkileşimi, dışavurumu ve beden farkındalığını ön plana çıkaran psikoterapi yaklaşımları.
> 6. Hem egzotik hem tanıdık kültürlere ait etnografya ve prehistorya.
> 7. Birleştirilmiş performans teorilerinin inşası, ki bunlar aslında davranış teorileridir' (akt. Carlson, 2013: 33-34).

Performans çalışmalarının antropoloji ve tiyatro arasındaki bağlantıyı oluşturmasında Victor Turner ve Richard Schechner'ın çalışmaları önemli katkı sağlar. Turner'ın antropolojik araştırmada dramatik yapıyı uygulaması, kültürün tiyatralleşme bağlamında ve evrensel ifade aracı olarak performansla birlikte analizine, kapı açar (Simonović Alifirević ve Alifirević, 2017: 150). Bu bağlamda antropoloji, performans çalışmaları içinde önemli bir zemine sahiptir.

Öte yandan performansın akademik bir çalışma alanı olarak değil bir sanat yaratısı olarak algılandığı performans sanatından bahsetmek gerekir. Zira performans sanatı, performansı radikal ve başkaldıran sanatsal bir ürün olarak karşımıza çıkarır ve bu yönüyle anlatılmaya değerdir.

[15] NYU Performans Çalışmaları web sitesi. Erişim Tarihi: 16.4.20 https://tisch.nyu.edu/performance-studies

### 2.1.7“Performans Sanatı”: Sanat Yaratısı Olarak Performans

20. yüzyılın ikinci yarısında disiplinler arası özelliğiyle dikkat çeken ve ancak 1970'lerde başlı başına bir tür olarak kabul edilmeye başlanan Performans Sanatı, "Beden Sanatı", "Happening", "Aksiyon" gibi çeşitli başlıklar altında gündeme gelmiş, Sitüasyonizm, Fluxus, Feminist Sanat, Arazi Sanatı gibi farklı akımlar dahilinde de uygulanmıştır (Antmen 2009: 219). Performans sanatı, izleyicisinin önünde o sırada canlı olarak gerçekleştirilen ve sanatçısı ya da sanatçıları tarafından bedenin kullanılarak sergilendiği bir sanat biçimidir (Avşar Karabaş ve İşleyen 2016: 342). Beden, çoğunlukla da sanatçının kendi bedeni sanatsal bir materyale dönüştürülüyor ve üzerinde çalışılıyordu (Carlson, 2013: 157). Bir sokak, müze, deniz, meydan, boş bir beyaz oda… Kısacası sanatçının tercihine göre belirlediği herhangi bir mekân kullanılabilmekte ve sanatçı dilediği objeleri arzusuna göre kullanarak performansını yaratabilmektedir. Bunun yanı sıra dans, şiir, müzik, resim gibi çeşitli öğeler performans sanatının içinde yer alabilir. Bir sanat yaratısı olarak performans üretmek, temelde başkaldırı ve sorgulama içeren bir motivasyona sahiptir. Pek çok açıdan sınırların sorgulandığı ve zorlandığı performanslarda beden, ahlak, kimlik, inanç, gibi pek çok konu üzerine sarsıcı ve düşündürücü deneyimler ortaya konur. E. Hakan Verdu Martinez ve A. Demiral bu konuyla ilgili şunları söyler:

> ‘Performans Sanatı, “Toplum” ve “Birey” arasındaki sınırların sorgulanması ve gösterilmesini kapsayan, kültürel ve iktidar karşıtı olarak yankı uyandıran bir sanat yapma biçimidir; bu bağlamda sanatın aslında hayatın içerisine daha fazla temas etmesini sağlamıştır. Artık sanat, hayattan kopuk değildir. Sanat edimsel hale geldiğinde hayatın içerisine daha fazla inmeye başlamış ve insanlara bedenin üzerine vurulan etiketlerin ne kadar yanlış olduğu vurgulanmıştır. Böylece bedenin üzerinde var olan şeyler daha net ortaya konmuş ve insanların anlaması çok daha kolay hale gelmiştir. Beden malzeme olmaya başladığında ırk, din, kimlik ve cinsel eğilimler gibi toplumsal kodlara yönelik önyargılar sanatçılar tarafından çok daha net sorgulanabilir olmuştur’ (Hakan Verdu Martinez ve Demiral 2014: 186).

Performans sanatının ayırt edici yanlarından biri izleyicinin aktif olarak performansa dahil olmasıdır. Örneğin Yoko Ono, *Cut Piece* (1964) adlı performansında yanında bir makasla yere oturarak seyircilerden üzerindeki kıyafetlerden bir parça kesmelerini istemiştir. ‘Ono kendini istismara maruz kalan ya da kendisine hakaret olarak algılanabilecek durumların çelişkisini sunmuştur. Sadomazoşist yaklaşımın içerisindeki gücü sorgulamıştır; bu, pasiflik ya da saldırganlık ile ilgili bir söylev olarak

görülebilir'(Hakan Verdu Martinez ve Demiral 2014: 188). Ahu Antmen; '20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden ve başlı başına bir tür olarak gelişen Performans Sanatının, özellikle Kavramsal Sanat'a yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedenleriyle ifade edebilmelerinin en doğrudan yolu haline geldiğini' söyler ve şöyle devam eder:

> 'Bu açıdan performans, sanatçıların geleneksel mekânlara, örneğin galeri ve müze gibi belli bir ideolojiyi barındıran ortamlara karşı muhalif bir tavrı dile getirebildikleri; dönemin toplumsal dönüşüm talepleri içinde kendi ideolojik karşı duruşlarını daha aktif bir biçimde ortaya koyabildikleri; sanat piyasasının dinamiklerine aykırı bir "malzeme" olarak kendi bedenlerini kullandıkları; resim ve heykel gibi geleneksel kategorilerin ötesinde disiplinlerarası yaklaşımlarla sanatın tanımını ve sınırlarını sorguladıkları bir ifade biçimi olarak gündeme gelmiştir'(Antmen, 2009: 222).

Performans sanatı Bolat Aydoğan'ın da belirttiği üzere 'provası ve tekrarı olmayan, yaşama en yakın sanat biçimlerinden biridir zira tekrarlansa bile bu tekrar bir farklılık taşıyacaktır ve dolayısıyla bu performans öncekinden başka bir performans olacaktır (Bolat Aydoğan 2008: 5). Dolayısıyla performans yalnızca *o an* içinde yaratılan ve tüketilen bir üründür. Ünlü performans sanatçısı Marina Abramoviç'in de söylediği gibi:

> '...aynı şeyi yapan iki beden vardır ama aslında olayın içinde farklı deneyimler söz konusudur ... performanstan sonra ise bomboş hissederiz kendimizi, hiçbir duygu kalmamıştır sanki, her şeyden soyutlanmış gibiyizdir, ondan sonra videoyu, fotoğraflan görürüz, her zaman eksik kalmış bir şeyler vardır, çünkü hiçbir belge size o anda yaşananı veremez, anlatılamaz, betimlenemez bir şeydir çünkü aslında yaşadığınız, öylesine doğrudandır. Belgeleme sırasında o yoğunluk kaybolmuştur, oradaki duygular yoktur. İşte bence performans o yüzden böyle garip bir şeydir – belirli zamanda yapılmıştır ama belirli zamanda o bütün süreci görürsünüz, sonra o sürecin yok oluşunu görürsünüz aynı anda ve sonunda elinizde hiçbir şey kalmamıştır, anısından başka' (Akt. Antmen, 2009: 238).

Abramoviç'in performans sanatını tanımlama biçimi, kavrama izleyici ve alımlama çalışmalarının penceresinden bakma ihtiyacını doğuruyor. Acaba gerçekten de performans (sanatı) yaratıldığı anda biten bir şey midir? Belki bunu performans metninin yaratıcısı için yani sanatçı için söylemek ilk etapta mümkün olabilir, performans bittikten ve sahneden indikten sonra sanatçının da görevinin tamamlandığı söylenebilir. Ancak hepsi bu kadarla bitmeyecektir zira performans; gösterildiğinden daha fazlasıdır.

Bu bağlamda, özellikle performansın alımlanması bakımından birkaç noktaya değinmek gerekir. Öncelikle performansın bir iletişim biçimi olarak algılanmalıdır. Daniel Chandler ve Rod Munday, performansı; 'bir izlerkitle için gerçekleştirilen sanatsal sahneleme (bir dramatik veya müzikal sunum veya başka bir eğlence formu), aynı zamanda, bir bireyin bu tür bir performanstaki yeterliliği ve başarısı. En geniş anlamda, davranış: genellikle açık, gözlemlenebilir davranış…' şeklinde tanımlıyorlar (Chandler ve Munday, 2018:325). Bu tanım performansın, bir izlenen ve izleyen ilişkisi içinde, bir 'metin' ve 'okuyucu' bağlamında değerlendirmemiz gerektiğini gösterir.

Özellikle kültürel çalışmaların katkılarıyla, alımlama çalışmalarından hareketle açıkça söyleyebiliriz ki, bir 'metnin' izlerkitle tarafından 'okunması' farklı yaratım süreçlerini ortaya çıkarır. G.Turner, kültürel çalışmaların geliştirdiği en tanınmış ve muhtemelen en önemli kuramsal stratejinin kültürel ürünleri, toplumsal pratikleri ve hatta kurumları 'metinler' olarak 'okumak', olduğunu söyler (Turner, 2016:105). Dolayısıyla kültürel çalışmaların katkıları, yalnızca medya metinlerinin değil izlenen ve izleyen ilişkisi içindeki her şeyin farklı biçimlerde okunabildiğini ve bu okumaların aynı zamanda farklı yaratımları inşa ettiğini görmemizi sağlar. 'Her okuma yeni bir yazmadır' ifadesi bu durumu net bir şekilde açıklar. 'Okuma; her türlü sembolik içeriği, anlam içeren her türlü nesne ve pratiği yorumlama, anlama, uyarlama ve zihinde hali hazırda var olan sembolik içeriklerle ilişkilendirerek yeniden inşa etme' şeklinde tanımlanmaktadır (Özçetin, 2018: 200). 'Göstergebilimciler fotoğraflar, televizyon ve film gibi görsel medyaları 'okumaktan' bahsederler: bunun amacı bu tür temsiller ne kadar şeffaf görünürse görünsünler, izleyicilerin aktif olarak bunları metinsel kodlara ve toplumsal kodlara ilişkin olarak yorumladıklarını vurgulamaktır' (Chandler ve Munday, 2018:303). Bu bakımdan performans (sanatına) izleyicinin okuması, alımlama süreci bağlamında baktığımızda metnin/performansın yalnızca o an içinde biten, tüketilen bir şey olmadığını söyleyebiliriz. Zira alımlama, 'iletişim metninin tüketim sürecini ele alan, belli bir iletişim içeriğine alıcının nasıl yaklaştığını ve bu içeriği nasıl yorumladığını araştıran bir çözümleme yaklaşımı'dır (Mutlu, 2012:18). Bu yaklaşımdan hareketle, 'iletişimsel bir metin' olarak değerlendirebileceğimiz her türden performansın farklı şekillerde okunabildiğini dolayısıyla farklı alımlama süreçlerinden geçebildiğini görürüz. Diğer taraftan performans sanatı gibi radikal, başkaldırı niteliği taşıyan, görece daha karmaşık olarak kodlanmış ve izleyicisinin aktif olarak katıldığı (örneğin Yoko

Ono'nun *Cut Piece* çalışması) bir eylemin tek tip bir yoruma sahip olduğunu söylemek haksızlık olacaktır. Performans ve seyirci arasında güçlü ve doğrudan bir ilişki bulunur ve bu ilişki performansın alımlanma sürecinin önemini ortaya koyar. Marvin Carlson performansta seyircinin rolünden bahsederken şunları söyler:

> 'Fried ve minimalistler ancak bütün sanatın alımlanma ve edimsellik dinamiklerini inkâr ederek değişmez 'öz' taşıyan yapıtların peşine düşebilmişlerdir. Performans sanatına ilişkin ilk denemelerde bile bu yönelim görülmektedir ve bu denemeler on yılı geride bıraktıklarında yönelim değişikliği de genel olarak kabul görmüş ve onaylanmıştır. Alımlama analizi ve teorisi, dikkatler sanat yapıtından sanat olayına kaydıkça daha da önemli bir rol üstlenmeye başlayacaktı. Bu değişim, 1980'lerin başında *Artforum*'un yaptığı ankette, ''performans sanatı ve her bir projenin özgüllüğü ve geçiciliği meselesi, estetik ya da başka açılardan ne tür değişiklikler yarattı?'' sorusuna bir grup performans sanatçısının verdiği yanıtta net bir biçimde görülmektedir. Vito Acconci, sanat galerisini ''sanat'ın asıl ortaya çıktığı yer olarak'' kullanmayı tercih ederek, dikkati ''sanat-yapmaktan'' ''sanat-deneyimlemek'' e kaydırdığını söyler. Bu, pek çok sanatçının da kaydettiği gibi, seyirciye ve onun aktif işbirliğine yönelik yeni bir tutumdur' (Carlson, 2013:209).

Toparlamak gerekirse performans; icracı-izleyici, metin-okuyucu, yaptığını gösteren-yapılanı izleyen arasındaki karşılıklı ilişki içinde biçimlenerek yeniden anlam kazanır ve üretilir. Bu ilişkinin, performansın yaratılıp bittiği anda ortadan kaybolduğunu söylemek mümkün değildir çünkü yaratım sürecinin akabinde ortaya çıkan tüketim süreci yeni bir üretim sürecini doğurur. 'Son olarak, performans sadece yapmakla ya da yeniden yapmakla ilgili değildir; hem performansçılar hem de seyirciler düzeyinde yapmak ve yeniden yapmakla ilgili bir özbilinçtir' (Carlson, 2013:284).

### 2.1.8 Performans Teori

20. yüzyılda ortaya çıkan Performans Teori, bağlam merkezli halkbilim yöntemleri içerisindedir. Yaklaşık yüzyıllık bir sürecin sonucunda ortaya çıkan bu teoriye göre, folkloru geçmişin ürünü olmaktan çıkarıp dinamik bir süreç içerisinde ele alır (Çobanoğlu, 2010'dan akt. Fıratlıgil, 2012). Genel olarak antropoloji ve dilbilimden beslenen performans teori, ürün merkezli halkbilim anlayışına önemli bir katkı sağlamıştır. Özkul Çobanoğlu; B. Malinowski, R. Benedict, C. Sydow, W. Bascom ve daha pek çok bilim insanının katkılarını şu sözlerle aktarıyor:

> '…derlenen metni anlayabilmek için en iyi yolun onun içinde oluştuğu bağlamı (*context*) ve ele alınan unsurun o bağlamdaki sosyal ve kültürel işlevlerini

> anlamaya ve tahlil etmeye yönelik çalışmaları neticesinde, halkbilimi çalışmalarında metinden ziyade metnin içinde doğduğu şartlar bütünü ile beraber adeta bir tiyatro gösterimi gibi icra edilişini merkez ittihaz eden, gösterimci teori yaklaşık bir asra yakın bir süredir devam eden araştırmaların neticesinde ortaya çıkmış ve halkbilimi çalışmalarını da diğer sosyal bilimlere malzeme derleyen yardımcı bir bilgi şubesi olmaktan sosyal ve beşeri bilimlerin kesiştiği ana kavşak işlevindeki bağımsız bir bilim olarak kabul edilmesini sağlayan son paradigmayı ortaya koymuştur'(Çobanoğlu, 1996).

Pınar Maden, teoride metin, sözel doku ve bağlamdan oluşan üçlü bir araştırma metodu olduğunu belirtiyor ve devamında icrayı (yani performansı) ön planda tutan teoride icraatta/edimde üç temel unsur olduğunu aktarıyor. Bunlar: anlatan, dinleyen ve anlatıdır. Anlatı, anlatanla dinleyen arasındaki iletişimi sağlayan unsurdur. Performans teoride folklor unsurları onları yaratan halktan ayrı düşünülemez çünkü ortaya çıkan mahsul onu yaratan izlerini taşır (Maden, 2005).

Yukarıda görüldüğü gibi performans kavramı farklı bakış açılarından hareketle ele alınmakta. Antropolojinin, halkbilimin, sosyolojinin, performans çalışmalarının ve performans sanatının konuya çeşitli katkıları sayesinde kavram, çok geniş bir alan içinde ele alınmaktadır. Bütün bu yaklaşımlar birbirleriyle iç içe geçmiş olmakla beraber belirli yaklaşım ve motivasyon farklılıklarına sahipler. Söz gelimi performans çalışmaları için kavram disiplinler arası bir çalışma alanının merkezinde dururken, performans sanatı için, radikal, anlaşılması güç bir sanat eserini ifade ediyor. Bu noktada performans kavramının ne olduğuna, niteliklerine, anlamlarına biraz daha yakından bakma ihtiyacı doğuyor.

## 2.2 PERFORMANS NEDİR?

Performans nedir, neleri kapsar? Nasıl ortaya çıkar? Performanstan bahsedebilmek için nelerin olması gerekir? Onu nasıl algılamak gerekir? Bu soruları cevaplayabilmek için öncelikle performans kavramının dil ile olan ilişkisinden ve kavramın ortaya nasıl atıldığından bahsetmek gerek.

Modern toplumdaki performanslara dair yazılmış çok çeşitli yazılara dilbilim teorisinin yaptığı katkılar içinde belki de en etkili olanları, bir biçimde konuşma olayının toplum ölçeğinde bağlamlaştırılması ile ilgili olanlarıdır. Bu, temelde, John Austin ve John R. Searle tarafından geliştirilen söz edim kavramıdır (Carlson, 2013: 94). J. L. Austin,

‘perform’ kökünden gelen, sadece söylemden ibaret olmayan ve beraberinde bir aksiyon, hareket de getiren birtakım ifadeleri *performatif* (*performative*) olarak adlandırır: örneğin ‘seni eşim olarak kabul ediyorum’, ‘bahse girerim ki yarın yağmur yağacak’, ‘bu evi sana miras olarak bırakıyorum’, ‘söz veriyorum...’ gibi ifadeler bunlardan bazılarıdır. Bu ifadeler yalnızca dile getirmenin ötesinde beraberinde bir eylem getirir dolayısıyla bunların çoğu beyan edici ya da sözleşmeli/anlaşmalıdır (Austın, 1962: 3-9). ‘Sözler, bahse tutuşmalar, lanet etmeler, anlaşmalar, yargılamalar eylemi temsil etmez ya da betimlemezler; onlar eylemlerin kendisidir’ (Schechner, 2002: 123). John R. Searle ‘…bütün dilsel iletişimin dilsel davranışları içerdiğini’ söyler. ‘Dilsel iletişimin birimi, genellikle zannedildiği gibi sembol, sözcük ya da cümle değil hatta sembol kelime ve cümlenin işaretleri, belirtileri bile değildir; daha ziyade sembolün ya da sözcüğün veya cümlenin söz-edim performansı içinde üretimi ya da dışa aktarılabilmesidir’ (Searle, 1969: 16). Bu kuramcıların, mesela Turner’ın kültürü, Goffman’ın toplumsal davranışı bir performans olarak ele almak için birer metodoloji geliştirmesi gibi, dili bir performans olarak ele almanın metodolojisini geliştirmiş oldukları söylenebilir (Carlson, 2013: 94). Dolayısıyla performans kuramları dilbilimden beslendiği gibi dilin kendisi de bir performans olarak algılanır ve değerlendirilir.

Richard Bauman’a göre performans ‘bir tür iletişimsel davranış biçimi ve iletişimsel etkinlik türüdür. Estetik olarak göze çarpan ve yükseltilmiş bir iletişim biçimidir, özel bir yolla çerçevelenmiş ve bir izleyici için vitrin/ekran sahneler’ (Bauman, 1992: 41). Tüm performanslar, tüm iletişimler gibi, sosyal olarak tanımlanmış durumsal bağlamlarda yerleşmiş, oynanmış ve canlandırılmış, yorumlanmıştır (Bauman, 1992: 46). Yukarıda, performans sanatından bahsederken aktardığım, Daniel Chandler ve Rod Munday’in performans tanımı da kavramın, bir izler kitle önünde gerçekleştirilen bir edim olduğunu görmemizi sağlar. Dolayısıyla performansın iletişimsel bir etkinlik olduğunu vurgulamak gerekir.

Performans kavramının antropoloji yazınındaki algılanışında Milton Singer’ın *kültürel performans* kavramı sıkça karşımıza çıkar. Victor Turner ve Clifford Geertz gibi antropologlar, özellikle ritüel analizlerinde bu kavramdan yararlanır. Kavramı hatırlatmak gerekirse *kültürel performans*: ‘belirli bir zaman aralığında gerçekleşen, bir başı ve sonu, düzenlenmiş bir etkinlik programı olan, performansçıların ve izleyicilerin

olduğu ve belirli bir yer ve uygun zamanda gerçekleşen etkinlikler' olduğunu söyleyebiliriz (Singer, 1955). Singer, performansın bir izleyici ve icracı ilişkisi içinde ortaya konması gerektiğinin altını çizer. Bununla birlikte performansın *düzenlenmiş bir etkinlik programı* olması onun belirli ve organize bir icra süreci içinde algılanmasına sebep olur. Burada performans zamanını, her ne kadar günlük yaşamın içinde bir yerlerde olsa da olağan günlük akıştan ayıran ince bir çizgi görürüz.

Ancak Erving Goffman'ın performansı; 'belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde' tanımlaması (Goffman, 2009: 28) onun doğrudan gündelik hayatın merkezinde bir performanstan, genel olarak 'davranıştan' bahsetmesi anlamına gelir. Turner, Singer gibi teorisyenler performansı; daha çok kabile kültüründe ya da kırsal toplumlarda kültürel açıdan tutucu bir etkinlik olarak gören bir bakışa sahipken (Carlson, 2013, s.43) Goffman'ın, performansı algılayışına getirdiği yaklaşım kavramın kapsamını genişletmiş ve performansın gündelik hayatın olağan 'sahneleri' içinde algılamamızı sağlamıştır.

Öte yandan Richard Schechner, 'icra etmek/ performe etmek' (*to perform*) kavramını iş, spor ve sekste belirli bir standarda göre bir şeyi başarmak, üstün gelmek anlamında olduğunu belirtirken, sanatta bu bir oyun, dans ya da konser gösterisine işaret eder. Gündelik yaşamda ise performe etmek birilerinin izlemesinden dolayı, gösteriş yapmak, eylemi vurgulamak, aşırıya kaçmak olarak' yorumlanır. Schechner'a göre performans dört şekilde algılanabilir: *olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak. Olmak*; varoluşun kendisini, *yapmak*; var olan her türden etkinliği, *yaptığını göstermek*; 'performe etmeyi/icra etmeyi', *yaptığını göstermeyi açıklamak*; performans çalışmalarını işaret eder (Schechner, 2002: 28). Richard Schechner'ın performansa dair katkıları kavramın ve çalışma alanının sınırlarını genişletir. 'Schechner, modern performans teorisinin geliştirilmesinde ya da tiyatro araştırmalarında ve sosyal bilimlerde teori ve pratik arasındaki ilişkiyi araştırmakta hiçbir tiyatro kuramcısının olmadığı kadar başarılı olmuştur' (Carlson, 2013, s.41).

M. Carlson performans kavramının sınırlara ve tanımlara direndiğini söyler (Carlson, 2013), gerçekten de performans kavramı disiplinler arası bir yaklaşıma çok açık ve tanımlaması zor bir kavramdır. Ancak yine de yukarıdaki ifadelerden hareketle

performansın ne olduğuna dair genel bir tanımlama yapmaya çalışırsam; ilk olarak iki çift gözün birbirini karşılıklı olarak izlediği ve birtakım mesajların iletildiği, iletişimsel bir oluşum olduğunu söyleyebiliriz. Metnin başında da söylediğim gibi performansı en iyi karşılayacak kelimelerden biri: 'göstermek' sözcüğü olur; kültürün çok çeşitli taraflarından anlamlar, semboller, değerler, inanışlar ve kültürel bir ağla örülmüş olarak biçimlenen, cereyan eden bir gösterme halidir. Belirli bir izleme- izlenme ilişkisi içinde, bir izleyici ve icracının varlığı ve bunun karşılıklı olarak bilinmesi performansı ortaya çıkaracaktır. Bu süreçte jest, mimik, tonlama, semboller, renkler, hareket, ritim, müzik, bedenin çeşitli kullanımlarıyla belirli bir yer veya mekânda bedenin salınımları ve devinimleriyle yapma, etme, oluş halidir. Performansın kapsamına; bir ritüel, dans, resmi geçit töreni, spor, dövüş sanatları, bir politikacının yaptığı bir konuşma, sahne sanatları, müzik, protesto, sanatsal bir yaratı, dilin kendisi ya da gündelik hayat içindeki en olağan haller, davranışlar bile girebilir. Bu sebeple kavram uçsuz bucaksızdır.

'Bir kültür içinde performansın o kültürün varsayımlarını kuvvetlendireceği mi, yoksa alternatif varsayımlar üretecek bir alan mı olduğu tartışması sürmektedir ve bu da performans incelemelerinin tartışmalı niteliğini gösteren belirgin örneklerden biridir. Performansın neyi başardığı ve bunu nasıl başardığı meselesine farklı yollardan yaklaşılabilse de her kültürde belli türde bir etkinliğin diğer etkinliklerden uzamı, zamanı, tavrı ile ya da üçü ile birden ayırt edilerek performans olarak ele alınabileceğine dair genel bir kabul vardır. Folklor araştırmaları modern performans kavramlarına en belirgin katkıları sunan antropolojik ve kültürel çalışma alanıdır' (Carlson, 2013: 35). Performansı, bir kültürel yaratı olarak kendi bağlamı içinde, kültür taşıyıcılarının dünyasından anlayabilmek için neyin, nasıl, ne şekilde, kimlere, neden performe edildiğine etnografik bir çabayla bakmaya çalışmak önemlidir. Dolayısıyla performansın nasılı, kültürün nasılına işaret eder.

Toparlamak gerekirse, performansla ilgili farklı yaklaşımların birbirlerinden beslenebilmeleri, kimi zaman aynı meselenin farklı sözcüklerle anlatıldığı, tekrar edildiği hissini uyandırır. Bu bağlamda kavramın nasıl ele alındığı, çalışma alanının yaklaşımlarıyla belirlenir. Bu çalışma kapsamında kavramı etnografik bir bakışla algılamaya çalışarak; izleme- izlenme ilişkisi içine giren her türlü yapma etmeyi performatif, olarak kavrıyorum. Bu anlamda çalışmanın konusu olan halk danslarının performansla olan ilişkisini, 'yalnızca bir sahne gösterisi olarak halk dansları' şeklinde

kısıtlamak yerine; bir derneğin üyesi olmak, halk danslarına dair araştırmalar yapmak, organize olmak, dans çalışmalarına ve etkinliklerine katılmak, bunları düzenlemek, duyurmak gibi halk danslarıyla ilişkili çok çeşitli faaliyetleri de performatif olarak algılıyorum. Bu konuyu daha iyi anlayabilmek için dansa ve halk danslarına daha yakından bakmak gerekir.

### 2.2.1 Dans

Antropoloji sözlüğü dansı; 'insanın gövdesini belirli zaman ve mekânda kültürel olarak belirlenmiş özel hareket yapı ve anlam sistemi içinde kullanmasıdır' şeklinde tanımlar. Dans ritüel ve sanatla iç içe olmasına karşın antropolojinin dans üstüne eğilmesi yenidir. Dans dinsel ve büyüsel bir nitelik taşıyabilir; totem ve ata ruhuna tapınma gibi ibadet amaçları içerebilir. Vecd amaçlı tekke müziği ve zikr de dans bağlamında incelenebilir; Mevlevi *sema*'sı ve Alevi *semah*'ı, dinsel amaçlı dans ritüelleri içinde yer alırlar. Öte yandan kutsal amaçlı danslar dışında eğlence amaçlı yapılan danslar da vardır (Emiroğlu ve Aydın, 2003). Tanımdan da anlaşılacağı gibi dans yalnızca eğlence değil inancın da bir parçası olarak önemli bir yere sahiptir. Dansın ortaya çıkması insanın bedenini belirli kültürel biçim ve tavırlarda ve çevresel etkenlere; havanın, iklimin, zeminin yapısına bağlı olarak kullanmasıyla ortaya çıkan bir süreçtir. Bu bakımdan dans hem doğal hem de kültüreldir. J. Huizinga, *Homo Ludens* adlı çalışmasında, lirik sanatlar ile plastik sanatlar arasındaki farktan bahsederken dans hakkında şunları söyler:

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

Dans, beden vasıtasıyla ortaya çıkar ve bedenlerimizle kurduğumuz ilişki ve kavrayış dans için belirleyicidir; bu ilişki değiştikçe hareket etme ve dans etme biçimlerimiz de değişecektir. Dolayısıyla dans, bedensel olarak gerçekleştiğinden bir yanıyla doğal bir yanıyla sosyal ve kültürel bir performanstır. 'Dans genellikle daha geniş bir etkinlik ya

da etkinlik sisteminin parçası olarak yapılandırılmış hareket sistemlerinden oluşur' (Kaeppler, 1992: 197). Dans gördüğümüz ve duyduğumuza ek olarak görünmeyen sistemi, sistem ve ürünün her ikisini ve sosyo-politik bağlamı üreten süreci de içeren, çok-yönlü bir fenomendir. Antropolojik bakış açısıyla hareket analizleri, dini ve seküler ritüel, kutlama, eğlence, dövüş sanatları, işaret dilleri, spor dalları ve oyunları içeren bütün yapılandırılmış hareket sistemlerini çevrelemektedir. (Kaeppler, 2011, s.81).

Dans antropolojide yüzyılı aşkın bir süredir genellikle klasik çalışmalarda, ritüel ve seremoninin bir unsuru olarak çalışılmaktadır (Wulff, 2015, s.666). Temelde antropolojik dans çalışmaları üç türe ayrılır. İlki dansın anlamı, işlevi ve kültürel bağlamıyla ilgilenir, diğeriyse koreografik biçime odaklanır. Ancak antropolojik dans çalışmalarının çoğunda bu iki yaklaşım birleştirilerek hem anlam, işlev ve bağlamı hem de koreografik biçimi hesaba katılır, ve hareketlerin metinsel tanımlamaları, ve/veya dansın yönünü ve modelini gösteren daireler ve okların olduğu fotoğraf ya da basit hareket uyarlamaları gibi çizimleri dahil edilir (Wulff, 2015, s.667). Dansın sanatsal iletişimin evrensel dillerinden olmayıp kültürlere göre kendi adına incelenmesi gereği üstünde ilk duran Boas'dır. Antropologlar karşılaştırmalı araştırmalarla dansın simgesel bilişsel anlamı ve yapısı üstünde durmuşlardır. Dans antropolojinin insanın gövde hareketlerini işaret dili ve iletişim sistemi olarak anlamlandırılması bakımından da ilgi çekmiştir (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 205).

Özelde dans, genelde ise performans bir iletişim aracı olarak kabul edilir. Bununla birlikte dansların bu güçlü iletişimsel yanı, iktidarlar eliyle, çeşitli amaçlar doğrultusunda kullanılagelmiştir. 'Dansın kültür yaratıcısı ve taşıyıcısı olma rolü yüzyıllar boyunca devletler tarafından çeşitli şekilde kullanılmış ve işlevselleştirilmiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası yükselen milliyetçilikle birlikte bu işlevselleşme farklı bir boyuta taşınmış, dansın çeşitli türleri ulus-devlet ideolojisinin sadık kültür elçileri pozisyonuna getirilmiştir. Ulus-devletler için ırk temelinde şekillenen homojen bir millet ve kültür yaratma emellerine en çok alet olan dans ise halk oyunlarıdır' (Topaloğlu, 2011).

### 2.2.2 Halk Dansları

Öncelikle, metin boyunca ‘halk oyunları’ yerine ‘halk dansları’ demeyi tercih ediyorum. Bunun sebebi araştırmamın gerçekten de ‘halkın’ ‘dansını’ konu edinmesidir. Ancak dans ve oyun arasındaki ilişkiye dair Huizinga’ya kulak verdiğimizde yazarın bu ilişkiyi müzikle bir arada kurduğunu görürüz. Huizinga, Platon ve Aristo gibi filozofların fikirlerinden hareketle dans, müzik ve oyun arasındaki ilişkiyi ortaya koyarak her türden müziksel faaliyetin özünün bir oyun olduğunu, söyler. Dansın, oyunsal işlevin doruğu olduğunu, dans ile oyun arasındaki bağlantının çok sıkı, aşikâr ve tam olduğunu ve dansın bizatihi oyunun özel ve çok mükemmel bir biçimi olduğunu söyleyen Huizinga, müziğin ikizi olarak dansın da sürekli olarak oyun çerçevesinde kaldığını belirtir. Ona göre; 'ister ilkel halkların kutsal ve büyülü dansları (...) veya herhangi bir dönemde herhangi bir halkın eğlenmek amacıyla yaptığı dans olsun; dans, kelimenin tam anlamıyla ve en mükemmel oyun, oyunsal biçimlerin en saf ve en tam olanlarından birinin ifadesi olarak kabul edilebilir’ (Huizinga 2015: 201-209). Ancak Metin And'ın da belirttiği üzere 'halk oyunu deyince bütün oyun türlerinin anlaşılması ve dansın bunlardan ayırılamaması’ (And, 2019: 117) sebebiyle burada dansın oyunun içinde konumlanabildiği ancak diğer oyun türleri arasından dansın ayırmak istemem sebebiyle ‘halk oyunu’ yerine ‘halk dansı’ demeyi sürdürüyorum.

Antropoloji sözlüğüne göre halk dansları; ‘toplumsallıkla birlikte ibadet, inanç ve simgesellikle yüklü, toplu katılımla gerçekleşen açık hava etkinliğine’ işaret eder. (Emiroğlu ve Aydın, 2003: 205) Mitchell Allen’a göre halk dansları; ‘adından da anlaşılacağı üzere ‘halkın dansı olarak tanımlanabilen, genellikle dansçı olmayanların bildiği danstır. Halk dansları, belirli etnik grupların geleneksel kültüründen doğru ortaya çıkmış ve bu grupların kültürel değerlerini ifade eder ve bu bakımdan önemlidir’ (Allen, 1985: 8). Bu iki tanımdan hareketle halk danslarının tekil değil kolektif olduğunu, profesyonel olarak dansçı olmayan kişiler tarafından icra edildiğini ve organize bir öğrenme sürecinden ziyade toplumsal ve kültürel akış içinde öğrenilen danslar olduklarını vurgulamak gerekir.

Anthony Shay ise halk danslarını; ‘folkloristik olarak kuşaktan kuşağa devredilen, yüz yüze öğrenme bağlamı içinde, her zaman olmasa da genellikle gayrı resmi olarak

öğrenilen dans gelenekleri' olarak ifade eder. Shay'e göre bu tanımla halk danslarının hem kırsal hem de kentsel olduğu anlamına gelir. Halk dansları biçimleri bölgesel olarak belirli, özgüldür ve geniş çapta yaygınlık gösterir. Geniş bir alana yayılan bu türler örneğin Ermeniler, Türkler ve Kürtler tarafından icra edilen Arap dakkası ve onunla benzerlik gösteren halayın pek çok bölgesel türleri, varyasyonları vardır (Shay, 2016: 7). Bu anlamda halk danslarının çeşitliliği ve yayılımında bölgelerin, coğrafyalar arası geçişliliğin etkisi inkâr edilemezdir. Dans biçimleri, kültür taşıyıcıları tarafından farklı yerlere taşınır ve etkileşim gösterirler.

Yukarıdaki tanımlara bakarak, halk danslarının bazı ortak özelliklerini belirtmekte yarar var: öncelikle halk dansları, yaygın kabule göre, resmi bir eğitim sürecine gerek duyulmaksızın, sözlü aktarım yoluyla kuşaktan kuşağa geçirilen ve profesyonel olmayan dansçıların, alışılageldik biçimleri taklit ve öykünme yoluyla öğrendikleri bir dans biçimidir. Kültürün taşıyıcısı olan 'halkın', deneyim yoluyla öğrendiği bir dans türü olarak, ortak bir kültürü paylaşan insanların, kültürleşme süreci içerisinde kazandıkları kolektif bir hareket etme biçiminin parçasıdır. Genellikle doğaçlama olmaları ve sınırlarının kesin çizgilerle sabitlenmemiş olması halk danslarını, toplumun ve kültürün dinamik ruhunu yansıtması bakımından önemli hale getirir.

J.W. Kealiinohomoku, halk danslarını ifade ederken; 'geleneksel olmasına karşın bütün geleneksel formların halk dansı olmadığını, ayrıca bu dans türünün mesleki bir uğraş olmamasına karşın zaman zaman mesleki bir gayeyle yerine getirildiğine de şahit olunduğunu' belirtir (Kealinohomoku, 2007). Neyin halk dansı olduğu neyin olmadığı düşünüldüğünde belirleyici olan soru, dansın hangi amaçlarla, nasıl bir motivasyonla yapıldığı olmalıdır. Söz gelimi turistik bir ürün, kültürel bir meta olarak üretilen halk danslarını nasıl bir kategori altında algılamak gerekir? Bu konuyu, metnin devamında, halk dansları ve otantiklik arasındaki ilişkiyi kurmaya çalışırken yeniden ele alacağım. Ancak burada Anthony Shay'in öne sürdüğü, kavram, konuya açıklı getirmesi bakımından önemlidir:

> 'Trondheim, Norveç'te katıldığım bir konferansın ve atölye çalışmasının ruhundan hareketle, geleneksel dans formlarından ilhamla ortaya çıkarılarak sahnelenmiş ve sunulmuş, çok çeşitli dans türlerini kapsayan bir kavram öne sürmek istiyorum; *'etno-kimliksel dans' (ethno-identity dance)*. Bu terimi bir izler kitle önünde temsil edilme amacıyla kullanılan, alandan, özgün olma iddiası taşıyan, özgün danslardan ilham alan, ya da onlara referans veren veya onlardan türeyen dansları

> sınıflandırmak için kullanıyorum. Bu danslar genellikle ilgi çekici bir biçimde - cinsellik, kâr, ulus ya da etnik grup ve öteki nedenler ve motivasyonlar için sahnelenir ve izleyicilere gösterilmeden önce tasarlanırlar. Bu sadece, halk danslarından ilham alan türleri değil, aynı zamanda yerel ve geleneksel olarak klasik dans çeşitlerini de içerir. Örneğin: Bollywood ve Riverdance, İstanbul ve Kahire'deki, turistler için oryantal danslar, Hawaii'deki turist hulası, devlet destekli halk dansı kuruluşlarının üretimleri, turist ve gey tangosu, Atina'daki Zorba dansı, İstanbul ve Kahire'deki Sufi performansları ve Kuzey Amerika'daki eğlence amaçlı halk dansları. Bu tarz danslar, benim *'etno- kimliksel*' olarak tanımladığım dansların bazı formlarıdır' (Shay, 2016).

Shay, halk danslarının da bir parçası olabilen ancak turistik amaçlar ve kâr amacıyla programlanan dansları bu biçimiyle adlandırır. Buradan hareketle halk danslarının farklı dans formları ve motivasyonlar içinde farklılaşabildiğini, gündelik yaşam içinde doğal ve doğaçlama olarak çıkan ve halk dansı olarak adlandırdığımız dansların, bağlamından koparılarak anlamının değiştirebildiğini görürüz. T. J. Buckland; 'geleneksel dansların uluslararası festivallerde ve turist gösterilerinde performe edilmesinin, nostaljinin gücüne ve egzotizme borçlu olduğunu' belirtir (Buckland, 2006). Bu konu, kültürün metalaşması bağlamında incelenebilecek bir konu olmakla birlikte bu çalışma kapsamında böyle bir yorumlamadan kaçınıyorum.

Genel anlamda halk dansları, kâr amacı gütmekten ziyade eğlencenin amaçlandığı dans biçimleridir. Bunlar, yaşamın doğal seyri içinde, kültüre ve doğaya içkin pek çok faktörle şekillenerek oluşturulan ve aktarılan danslardır. Halk danslarının, tıpkı *geleneğin* aktarılmasında olduğu gibi, belirli bir kültürün taşıyıcıları için önemli ve anlamlı oldukça sürdürülmeye ve aktarılmaya devam edeceğini söyleyebiliriz. Ancak danslar, bağlamı, anlamı ve önemi değiştikçe dönüşebilir veya ortadan tamamen kaybolabilir. Bu dönüşümler kültürün olağan akışı içinde kendiliğinden gerçekleşebileceği gibi iktidar sahiplerinin; devlet mekanizmasının etkisi ve müdahalesiyle de meydana gelebilir.

# 3. BÖLÜM: İKTİDARLAR VE HALK DANSLARI

## 3.1 HALK DANSLARI VE ULUS DEVLET

Bazı milliyetçi ideolojiler, bayrakları, ulusal giysileri, *halk danslarını* ve başka şeyleri ulus olmanın bir amblemi olarak ele aldılar (Anderson, 1995: 150) [16]. Pek çok kültürel öğe; müzik, giysi, sözlü kültür ürünleri, hatta bedenin kendisinin nasıl algılandığı dahi, ulus-devletleşme süreçlerinde ulus kimliği yaratmak için birer araç olarak kullanılmış, dönüştürülmüştür. Ulus bilincinin yaratılması adına çeşitli ritüeller düzenlenmiş, millet olmanın gereklilikleri ritüeller, milli bayramlar, gibi kamusal etkinliklerle sunulmuştur. J. E. Fox ve C. Mıller-Idrıss, *Everyday Nationhood* adlı çalışmalarında; 'Milli bağlar ritüel performansları aracılığıyla yalnızca basitçe şeffaf hale dönüşmezler, onlar performansın kolektif hareketi/edimi sayesinde inşa edilirler' (Fox ve Miller-Idriss, 2008:546) diye yazarlar. Dolayısıyla kolektif olarak paylaşılan bu tür etkinlikler ulus bilincini üretebilmek ve yeniden üretebilmek adına pekiştirici bir işleve sahiptir. Ancak Fox ve Mıller-Idrıss; 'kamusal performansların, milli sembollerin, yorumlandıklarını, tartışıldığını' söyler. 'Mesajlar karışıktır çünkü semboller doğası gereği çoksesli ve çokdeğerlidirler, bu da farklı insanlar için, farklı zamanlarda, farklı anlamlara sahip oldukları anlamına gelir. İnsanlar milli anlamların yalnızca tüketicisi değil aynı zamanda eşzamanlı olarak muhtemel üreticileridirler'. Milliyetçilik fikri üretilmesinin yanında tüketilmesi de gereklidir ve kamusal etkinlikler bu fikrin kalabalık gruplarca tüketilmesini sağlar. 'Milletler yalnızca yapısal güçlerin üretimi değil; aynı zamanda sıradan insanların gündelik hayatlarının, dünyevi aktivitelerindeki, pratik yapıp etmelerine bağlıdır' (Fox ve Miller-Idriss, 2008:554). Bu açıdan halk dansları gündelik yaşamda kapladığı yer ve kolektif olarak paylaşılması bakımından ulus-kimlik fikrinin üretilmesini ve tüketilmesini sağlar.

Halk danslarının cazibesi, ulus-kimlik bilincini yaratmada kolektif coşku üreterek güçlü bir aidiyet hissini yayabilmesiyle ilişkilidir. Halk dansları, 'bizden olanı, bizim tarafımızdan, bize sunmak' anlamına gelir, bu anlamda bütün görsel ve işitsel öğeleriyle -müzik, giysi, aksesuar, sözlü kültür vs.- 'biz olma' halinin icra edilmesine, izlenmesine

[16] Vurgu bana ait.

ve izleyiciler ve icracılarla kolektif olarak yeniden üretilmesine -ve tüketilmesine olanak sağlar. Dolayısıyla buradaki coşku, tekil olarak dans etme halinin verdiği ritmik ve estetik hazzın yarattığı coşkunun çok daha ötesinde bir yerde konumlanır. Bu bağlamda danslar, ulus-devletler tarafından sıkça kimliğin gösteri aracı olarak düzenlenir ve kullanılır. Bu bölümde bununla ilgili örnekler sunmaya çalışacağım.

Türkiye'deki millileşme süreci içinde halk dansları önemli ölçüde iş görür. Berna Kurt; ''Türk halk oyunları' geleneğinin yeni ulus-devletin görsel temsilini gerçekleştirmek üzere icat edildiğini' söyler. Yazar, halk dansları ve gösterilerde kullanılan bayrak, Atatürk görseli, savaş, şehit düşme gibi semboller ve temaları Michael Billig'in *Banal Milliyetçilik* adlı çalışmasında ifade ettiği, "âdetleşmiş ve aşina olunmuş milliyetçilik biçimlerinin" örnekleri olarak değerlendirir. Dolayısıyla Kurt, halk oyunlarının milli birlik ve beraberliğin pekiştiricisi olarak kullanıldığını belirtir:

> 'Ağırlıklı olarak Türklerden oluşan bir seyirci topluluğunun kolektif hafızasına yer etmiş olan sembolleri kullanan halk dansı gösterileri, yarattıkları 'birlik ve beraberlik' coşkusunun gücü oranında başarı kazanmaktadır. Gündelik hayatta sıklıkla karşılaştığımız bayrak vb. sembolleri gördüğümüzde heyecanlanmıyor, hatta çoğu zaman bunları fark etmiyor bile olabiliriz. Bayraklar, millet olma halinin öteki rutin işaretleriyle birlikte, toplu hafıza kaybı tehlikesine karşı, 'düşüncesiz' hatırlatıcı işlevi görmektedirler' (Kurt, 2016: 79).

Bu bağlamda gündelik hayatımızın olağan bir anında gördüğümüz bayrak o kadar da 'etkili' olmazken halk dansları gösterilerinin sahnesinde, kabarmış milli duygularımız arasında gördüğümüz bayrak, farklı bir etki yaratacaktır.

Arzu Öztürkmen *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik* adlı çalışmasında cumhuriyet döneminde halk oyunlarının icat edilen 'milli kültürün' önemli bir parçası olarak gelişiminden bahseder; 'Erken Cumhuriyet döneminde 'milli oyun' olarak tanımlanan halk oyunlarının gerçekten millileşmesi aslında 1970'lerden sonra oldu denilebilir. Bu anlamda, 1920'lerin 'milli raks'ıyla 1980'lerin 'folklor oynama' kültürü arasında önemli farklar vardır. Önceleri 'millilikleri' sembolik bir ifade içeren halk oyunları, zamanla yeni kurulan ulus-devletin kurumları içinde belli bir dönüşüm yaşayarak kelimenin asıl anlamıyla 'millileşmişlerdir'' (Öztürkmen, 2015: 223). Görüldüğü üzere halk danslarıyla millet olmanın yaratılması arasında bir bağ kurmak mümkündür. Zira 'halk danslarının modern ulus devlet için her zaman özel bir çekiciliği olmuştur. Geleneğin gökkuşağı renkleri içinde gösterilmesine imkân sunar ve devlet için bir tür görsel

sembolik politik bir destek biçimi inşa eder' (Shay, 2016: 17). Bu sebeple halk dansları kimi zaman doğrudan devlet bünyesi altında faaliyet göstererek ulus kimliğin 'vitrinini' oluştururken kimi zaman da siyasilerin söylemlerinde yer alarak ulus-kimliğin inşasına hizmet etmişlerdir.

Örneğin Katarzyna Ojrzyńska, İrlanda'nın ilk kadın cumhurbaşkanı olan Mary Robinson'ın 3 Aralık 1990'da Dublin Kalesi'nde yaptığı ilk başkanlık konuşmasını, yaklaşık 1300'lere tarihlenen ünlü: '*Ben İrlanda'yım: gel ve benimle İrlanda'da dans et'*[17] dizesiyle bitirdiğini aktarır (Ojrzynska, 2015: 44). Robinson'ın bu alıntıyı yapması, yalnızca İrlandalı kimliğini dans üzerinden vurgulaması değil aynı zamanda ulusun aidiyetini, liderin 'halkla' olan bağını, dans üzerinden kuran bir söylem olarak görünür. Bir diğer örneğe göre Ojrzyńska, Michelle Heffner Hayes'den hareketle, 'General Franco'nun, Endülüs dansı ideal İspanyol milli kimlik ve ahlaki saflığın ifadesi haline gelecek şekilde yeniden düzenlemek için yerel gelenekleri manipüle etme girişimini simgeleyen "*nacional flamenquismo*" fikrini incelediğini' söyler. 'Bu hedefe ulaşabilmek için, Flamenko'nun çingenelere dayanan kökünden sıyrılması/kökünün sökülmesi ve alt sosyal sınıflarla olan ilişkisinin kesilmesi lazımdı' (Ojrzynska, 2015:9). Flamenkonun, ideal İspanyol milli kimliğini ve ahlaki saflığın ve erdemin sembolü olacak şekilde dönüştürülmek istenmesi, bunu başarmak için de 'uygunsuz' sayılabilecek değerlerinden koparılmaya çalışılması, siyasi erki elinde bulunduranların amaçları doğrultusunda kültürleri manipüle etme çabalarına örnek oluşturur. Hâkim ideolojinin onaylamadıkları sansürlenmeye ya da bunlara yeni bir biçim kazandırılmaya çalışılır.

Son olarak Yunanistan'da Metaxas döneminde yapılan halk festivallerindeki düzenlemelerden ve danslardan bahsedeceğim. Loutzaki bu süreci anlatırken 'Metaxas'ın takip ettiği propaganda politikalarına göre, kitleleri kontrol etmek için, her biri kendi içinde belirli sembolizmi ve anlamı olan ve yıl boyunca yapılan Noel, Yeni Yıl, Bahar ve Çiçek Festivalleri gibi halk festivallerinin geleneksel formlarını kullandığını' belirtir. Aynı zamanda 'Metaxas'ın, Gençlik Festivali, Öncüler Festivali ve 4 Ağustos Festivali gibi kendi 'seremonilerini' ' icat ettiğini' ve kendini 'İlk köylü', 'İlk İşçi', 'Lider', 'Ulusal Baba' olarak stilize ettiğini' belirtir (Loutzaki, 2001: 128).

[17] '*I am of Ireland: come and dance with me in Ireland',* William Butler Yeats.

Loutzaki bu dönemde, ‘gerçek anlamda bir halk dansları, şarkıları ve müzikal etkinlikler seli olduğunu ve müzisyenlerin ve dansçıların meydanlarda doğaçlama olarak, daireler şeklinde *sirto, kalamatianos* ve *tsamikos* oynadıklarını’ ifade eder. ‘4 Ağustos kutlamalarının yıl dönümlerinde, halk dansları gösterileri geniş bir yer kaplar, her yıl yaklaşık otuz dakika ayrılan halk dansları gösterileri sırasında stadyumun kalbi şiddetli bir duyguyla çarpar, seyirciler çılgınca alkışlayıp, bağırarak dansçıları yüreklendirir. Bu dönemde çıkan önemli bir diğer değişiklik de ateşin etrafındaki üstü çıplak genç erkeklerin 'dinçlik ve bereket içinde' sergiledikleri danslarıdır. Loutzaki bu dansların, -halk dansı değil- Yunan dansı, ya da ulusal dans olduğunu vurgular (Loutzaki, 2001).

Danslar, *millet olarak biz olma* halinin kolektif olarak deneyimlenmesini sağlayarak ulus kimliğinin yeniden üretilmesine katkı sağlar. ‘Bizim’ olanın, dans ve müzikle birleşerek ‘bize’ sunulması, aidiyet duygusunu pekiştirir. Dansın sayesinde, kültürün taşıyıcısı olan insanlar, ortak semboller, ortak geçmiş, ortak estetik algı, ortak müzik beğenisi gibi bir zeminde birleşebilir ve bu paylaşım sayesinde ulusal kimliklerini yeniden üretebilirler. ‘Dansın kimlik belirteci olarak kullanımı hem dans eden kültürel bedenler hem de sosyo-politik ideolojiler eliyle hareket ettirilen pragmatik bir dualizmi de betimlemektedir’ (Girgin Tohumcu, 2012: 5). Genelleştirilmiş bir ‘biz kimiz’ sorusu, devletin etkinliklerine ve dolayısıyla da vatandaşlarının sivil yaşantısına değer ve anlam verebilmek için hangi kültürel biçimlerin -hangi anlamlı simge dizgelerinin- uygulanacağını sormaktadır (Geertz, 2010, s.273). Bu soruya yani ‘biz kimiz’ sorusuna verilen cevap ‘bir kültürel biçim, anlamlı simge dizgesi’ olarak halk dansları aracılığıyla verilir: Biz, bu sahnede dans edenler olarak, biziz!

Aslında halk dansının doğası yukarıda da belirttiğim gibi halkın doğal yaşantısı ve akışı içerisinde kendiliğinden aktarılan ve sürdürülen danslara işaret eder. Ancak ‘halk’ dansını yalnızca ‘milletin’ sınırları içinde tanımlamak imkansızdır. Zira halk, milletin çekirdeğini oluşturan etnisitenin ötesinde, daha kapsayıcı şekilde farklı etnik grupları da içerir. Bu bağlamda izole edilmiş bir kültür ya da halk tanımından bahsedemeyeceğimiz gibi saf ve izole haldeki bir halk dansından da bahsetmek imkansızdır. Fakat ‘halk’ kavramı ideolojik olarak tartışmalı bir kavramdır. Bu çalışma kapsamında halk kavramını, farklı etnik gruplardan oluşan, kültürleşme süreçleri içinde birbirlerinden etkilenerek dönüşen çok katmanlı, heterojen bir yapı olarak kavrıyorum. Ancak halk kavramının tanımı her zaman bu biçimiyle ele alınmamıştır.

Kavramın, 19. yüzyıl sonu Almanya'sından başlayarak ve Nazilerin açıkça bir parçası olduğu (Koehne, 2014) *Völkisch* hareketine evrilecek şekilde ifade ettiği anlam bundan daha farklıdır. Alman çalışmalarında halk (*volk*) kavramı; budun (*people*), millet (*nation*) ve ırk (*race*) kavramlarının çeşitli ifadelerini kapsayacak şekilde karşımıza çıkar. *Völkisch* hareketi içinde *volk* (halk) kavramı, aynı dili konuşan, aynı kültürel ve tarihsel ortaklığa dayanan ırkları ifade edecek şekilde ortaya konmuş bir milleti işaret eder, dahası, örneğin Gottlieb Fichte için bu ideale uygun olan tek halk; Alman halkıdır (Hare ve Link, 2019). Bu yaklaşımla *Völkisch* hareketi (söz gelimi Herder gibi isimlerin çalışmalarının etkisiyle) akademik araştırmalardan, yayınlardan (Ör. *Völkischer Beobachter*) hareketle büyüyerek sağ kanat politik ideolojilerin merkezini oluşturacak ırkçı bir yaklaşıma kadar yükselmiştir. *Völkisch* hareketi *volk* (halk) kavramını dil, âdetler, halkın ruhu (*volksgeist*), kültür tarihi vb çeşitli unsurlardan hareketle, homojen ve yüce bir halk olarak idealleştirmiş ve bu ideal asıl olarak Alman halkına atfedilse de farklı milletlerce benimsenmiştir (Griffin, 1991; Hare ve Link, 2019; Koehne, 2014).

Dolayısıyla halkı, bir 'aynılıklar silsilesi' (aynı etnik yapı, aynı dil, aynı kültür aynı ulusal amaç vs.) içinde görmeye yönelmek çok daha eskiye uzanır. Yolu sosyal bilimlerden geçmiş biri olarak kültürlerin birbirleriyle ilişkilendiği, saf bir kültürün bulunmasının pek mümkün olmadığı, insanın ve kültürün dinamik yaşayışı içinde kültürleşmelerin, birbirinden etkilenmelerin olağan olduğu fikrini kabul etmek bana göre çok doğaldır. Farklı kültürlerden insanlar etkileşim içine girdikçe her bir kültürel öğe değişime uğrar ve halk dansları da bunun dışında bir yerde değildir. Bu dönüşüm kimi zaman kendiliğinden gerçekleşebilirken kimi zaman da devletin ya da iktidar sahiplerinin buna üstten müdahalesi söz konusu olabilir. Yukarıdaki örnekler halk dansları faaliyetlerine erk sahiplerinin müdahale ve yaklaşımlarının örneklerini sunar. İktidarlar insan gruplarını tek tip olarak algılama eğiliminde, farklılıkları görmezden gelme ya da ortadan kaldırma çabası içinde olurlar. Zira ulus devletlerin işine gelen genellikle budur. Söz gelimi 'Kıbrıslı Türk halk dansları' olarak adlandırılan halk danslarının ulus devlet tarafından yalnızca Kıbrıslı Türk etnik grubuna ait olduğu varsayılacaktır. En azından, metnin devamında aktarmaya çalışacağım üzere bir dönem bu şekilde varsayılmıştır. Hatta ifadenin özellikle 'Türk' kısmına vurgu yapılmış ve Kıbrıslı Türklerin yalnızca Anadolu'yla olan bağları göz önünde bulundurulmuştur. Fakat saf, el değmemiş bir kültürün çok ütopik olması gibi, dansı da aynı şekilde

varsaymak imkansızdır. Farklı kültür taşıyıcılarının kültürleşmelerinin bir sonucu olarak halk danslarının da adada yaşayan yahut yolu Kıbrıs'tan geçen çeşitli etnik grupların izlerini taşıdığını görmek mümkündür. Bu konudan bahsetmeye devam etmeden önce 'halk' kavramının ideolojik bir inşa sürecinin ürünü oluşundan biraz daha bahsetmek gerekir. Zira 'halk dansının' daha iyi anlaşılması için öncelikle 'halk' kavramına daha yakından bakmak icap eder.

### 3.1.1. İnşa Edilen 'Halk' ve Dansları

Halk kavramı, farklı ideolojik yaklaşımlardan hareketle değişik şekillerde algılanan bir kavramdır. Bu bağlamda halk kavramı milliyetçilik, ırkçılık, etnik grup gibi meselelerin merkezinde yer alarak iktidar sahipleri tarafından farklı biçimlerde kurgulanmıştır. Halkın nasıl kavrandığı genellikle ulus-devletlerin, ulusu nasıl algılama eğiliminde olduğuyla yakından ilişkilidir, kavramın her zaman aynı şekilde algılanmayışı kapsamının ve buna bağlı olarak yapılan uygulamaların da değiştiğini gösterir. Söz gelimi halkın tek bir etnik gruptan oluşan, aynı tarihsel ve kültürel bağlarla bağlı bir 'milleti' temsil ettiğini düşünerek milliyetçi bakış açısına yaslanan halk fikrine göre, halk kültürü (ve dansı da) homojen ve tek tip olarak kabul edilecektir. Dolayısıyla halk kavramı, salt bir insan yığınının sahip olduğu anlamların ötesinde, iktidarın kabul ettiği biçimiyle, aidiyet bağlarının üretildiği, inşa edildiği güçlü bir toplumsal birlikteliğe işaret edebilir. Halkın kavranışı bakımından Balibar ve Wallerstein'in *Irk, Ulus, Sınıf Belirsiz Kimlikler* adlı çalışması yol gösterici bir kaynaktır. Yazarlar burada ırk, milliyetçilik, ulus, halk, etnisite, sınıf gibi çeşitli kavramların birbirleriyle olan ilişkilerini kavramamızı sağlarlar. Bu çalışmada Wallerstein şöyle der:

> 'Geçmiş normal olarak taşa yazılıdır ve geri çevrilemez sayılır. Kuşkusuz, gerçek geçmiş gerçekten taşa yazılıdır. Öte yandan toplumsal geçmiş, yani bizim bu gerçek geçmişi anlayış biçimimiz, olsa olsa yumuşak kile yazılıdır. Durum bu olduğuna göre, geçmişliği genetik olarak sürekli gruplar (ırklar) açısından mı, tarihsel toplumsal-siyasal gruplar (uluslar) açısından mı, yoksa kültürel gruplar (etnik gruplar) açısından mı tanımladığımız pek az bir farklılık yaratır. Bunların hepsi halklık kavramlardır; hepsi geçmişliğin icatlarıdır; hepsi siyasal görüngülerdir' (Wallerstein, 1993:100).

'Halklık kavramlar' olarak ırk, ulus, sınıf ya da etnik grupların her biri halkın nasıl tanımlandığı, nasıl 'icat edildiği' açısından belirleyicidir zira bunların hepsi ideolojik

olarak şekillenen siyasal görüngülerdir ve farklı tarihsel konjonktürlerde değişkenlik gösterirler. Bunlar ve çok daha fazla değişken, halk kavramının da nasıl ele alındığını etkiler. Örneğin yukarıda belirttiğim *völkisch* akımına bakarak halkın, milliyetçi paradigmaların etkisiyle şekillenen bir algılayış, dolayısıyla bir inşa olduğunu söyleyebiliriz. *Völkisch* hareketi milliyetçi ve nihayetinde ırkçı politikaların bir parçası olarak halka; varılması gereken bir ideal olarak yaklaşır ve üstün bir anlam yükler. Milliyetçilik ve ırkçılık ekseninde halkın nasıl kavrandığını ve inşa edildiğini daha iyi anlamak adına Balibar'ın şu sözlerine kulak verebiliriz:

> '…milliyetçiliği kesinkes ulusların (ve ulus-devletlerin) kurulması gibi ''nesnel'' bir sürecin sonucu olarak görmek yeterli değildir. Çünkü tüm milliyetçiliklerin tarihinde sonuçların iki yanlılığı söz konusudur ve açıklanması gereken de budur. Bu bakış açısıyla ırkçılığın milliyetçilikteki yerinin çözümlenmesi kesindir: Irkçılık bütün milliyetçiliklerde ya da onların tarihlerinin her anında belirgin değilse de kurulabilmeleri için gerekli bir eğilimi temsil etmektedir. Son çözümlemede bu çakışma durumu, tarihsel olarak tartışmalı *topraklar* üzerine kurulu ulus-devletlerin nüfus hareketlerini kontrol etmeye ve hatta sınıfsal bölünmelerden üstün siyasal bir cemaat olarak ''halk'' kavramını üretmeye çabaladıkları durumlara bağlıdır ' (Balibar, 1993b:64-65).

'Tartışmalı topraklar üzerinde kurulan ulus devletlerin, halkı, sınıfsal bölünmelerden üstün, siyasal bir cemaat olarak üretmeleri' milliyetçi ve nihayetinde ırkçı paradigmalarla karşılık bulur. Ulus-devlet milliyetçi bir algıyla ideolojik bir halk yaratır ve bu inşayı gerçekleştirmek için belirli etmenlere ihtiyaç duyar. Balibar şöyle yazar:

> 'Bir toplumsal oluşumun kendini ulus olarak yeniden oluşturabilmesi, ancak bireyin doğumundan ölümüne dek bir gündelik pratikler ve aygıtlar ağıyla bir *homo nationalis* olarak -aynı zamanda *homo economicus*, *homo politicus ve homo religious* olarak- kurulabilmesiyle mümkündür. İşte bu yüzden ulus biçimi sorunu böylesi bir kuruluşun hangi tarihsel koşullarda, hangi iç ve dış güçlerin ilişkileri sayesinde ve aynı zamanda, temel maddi pratikleri hangi sembolik biçimleri sayesinde mümkün olduğu sorusunda yatmaktadır. Bu soruyu sormak, toplumların uluslaşmasının uygarlıktaki hangi geçişe tekabül ettiğini, bireyliğin milliyetle belirlenen şekillerinin neler olduğunu sormanın başka bir biçimidir' (Balibar, 1993c: 117-118).

Nihayetinde asıl olan, 'halkın' 'ulus-devletin halkı' olarak üretilmesidir. Ortak bir halk, ortak siyasi, kültürel, toplumsal, tarihsel, dini, ekonomik bir inşayı gerektirir. Zira 'hiçbir modern ulus -bir kurtuluş savaşı yürütürken bile- verili bir 'etnik' temele sahip değildir. Ve öte yandan, ne denli eşitlikçi olursa olsun, hiçbir modern ulus sınıf çatışmalarının ortadan kaldırılmasına tekabül etmez. Şu hâlde esas sorun halkı üretmektir. Daha iyisi: Halkın kendi kendisini ulusal cemaat olarak devamlı bir biçimde

üretmesidir. Ya da, halkın herkesin gözünde ‘bir halk olarak’, yani siyasal iktidarın temeli ve kökeni olarak görünmesini sağlayan birlik etkisini ortaya çıkarmaktır’ (Balibar, 1993c:118).

Ulus devletler genellikle halkı, tek tip olarak varsayma ve bu biçimiyle sunma eğilimindedir. Ancak halk kavramı, değişik zamanlarda ve ideolojiler eliyle inşa edilir. Bu da kavramın beraberinde, onunla ilişkili halk kültürü ve dansının da kaygan bir zeminde kurgulandığını gösterir. Ulus kavramı da aynı şekilde; yaratılan bir kavramdır. ‘Uluslar yalnızca yapısal güçlerin üretimi değil; aynı zamanda sıradan insanların gündelik hayatlarının, dünyevi aktivitelerindeki, pratik yapıp etmelerine bağlıdır’ (Fox ve Miller-Idriss, 2008:554). Dolayısıyla hem halk hem de ulus kavramları gündelik yapıp etmelerimize paralel olarak üretilir.

## 3.2 MİLLİ OYUN VE DEVLET HALK DANSLARININ YAŞADIKLARI

Kıbrıs’ta halk kavramı belirli bir dönemde, Anavatan-Yavru vatan ilişkisi içinde algılanmıştır. Bu süreçte Kıbrıslı Türklerin adadaki diğer etnik gruplarla olan bağları görmezden gelinmiş ve Kıbrıslı Türkler (yalnızca) Türkiye ile organik bağları olan bir grup olarak kabul edilmiştir. Buna bağlı olarak halk dansları da yukarıda Öztürkmen’in ‘milli oyun’ olarak aktardığı halk dansları oynama sürecine benzer şekilde, ‘milli oyun’ olarak addedilmiştir. Böylelikle ‘Türk halk dansı’ fikri Kıbrıslı Türklerin milli kimlik inşasının bir parçası haline gelmiştir. Elbette bu bir anlamda icat edilmiş bir faaliyettir. Bu dönemde esas amaç Türklüğün sergilenmesi ve performe edilmesi olduğundan adanın çeşitli yerlerindeki halk dansları ekipleri Anadolu’nun farklı yörelerinin danslarını öğreniyor ve sahneliyorlardı. Bütün bunlar dönemin diğer milliyetçi faaliyetleriyle uyumlu olarak dansları da kapsayan bir ‘Türk’ halkı icat ve inşa sürecinin parçasıydı. Aslında yapılmak istenen milli kimlik bilinci içinde homojen bir halk-millet algısı yaratmak ve bunu sürdürmekti. Bu amaca hizmet etmek için halk dansları da kullanıldı.

Kıbrıslı Türklerin halk dansları süreçlerini birkaç önemli dönem ve kırılma noktasıyla belirtebiliriz. Bunun ilk aşaması 'milli oyunların' Türkiye'nin çeşitli yerlerinden gelen öğretmenler tarafından Kıbrıslı Türklere öğretildiği ve adanın çeşitli yerlerinde, okullarda, devlet halk dansları ekibinde vs. bunların sahnelendiği dönemdir. Bu dönem İzmir Festivali'nde yaşanan bir kırılmaya kadar devam etmiştir. Takip eden yıllarda Halk Sanatları Derneği'nin (HASDER) kuruluşu ve faaliyetleri Kıbrıs'ta halk danslarının akışında belirleyici bir değişikliğe neden olur. Yaşananlar yaklaşık olarak geçtiğimiz 60 yıldan bu yana gelen sürece işaret ediyor ve yazılı kaynakların pek az olması sebebiyle anlatacaklarımın çoğu derinlemesine görüşmelere dayanıyor. Bu süreci detaylandırmadan önce, hem Kıbrıslı Türk toplumunun yalnızca Türklerden oluşan homojen bir grup olmadığını göstermek hem de kültürlerin birbirlerinden kolaylıkla etkilendiklerini göstermek açısından bir anekdot paylaşmak istiyorum.

Alan çalışmam sırasında, Kıbrıs Türk Halk Dansları Federasyonu'nun, halk dansları eğitmenlerine yönelik düzenlediği teorik ve pratik eğitimleri kapsayan kurslara katıldım. Derslerin biri Kıbrıslıların geleneksel giysileriyle ilgiliydi. Bu derste, aynı zamanda bir halk dansları derneğinin de başkanı olan ders hocası, kendi koleksiyonundan, yaklaşık 150 yıllık bir erkek yeleğini örnek olarak gösterdi. Öğrencilerden birinin yeleğin arkasındaki motiflerin anlamını sormasının üzerine 'amman anam! bam telime bastın!' diyerek yeleğin hikayesini anlatmaya başladı.

Dersin hocası bu yeleği yaklaşık 14-15 yıl önce İstanbul'da bir üniversitede çalışan akademisyen bir arkadaşına göstermeye gitmiş. Amaçları yeni kurdukları dernekleri için halk dansları kostümleri yapmak ve bunlar üzerine çalışmakmış. Çalışmaları çok uzun ve ayrıntılı olarak sürmüş. Bir gün hoca ve arkadaşı, bölümde çalışan başka bir meslektaşlarının yanına gitmişler. Arkadaşı, hocayı 'sakın tek kelime bile etme' (tahminimce konuşmasından Kıbrıslı olduğunun anlaşılmaması için) diyerek tembihlemiş ve içeri girmişler. Akademisyen arkadaşı, meslektaşına ''Bak bakalım bu hangi yöre?'' diye sormuş. Daha genç olan meslektaşı yeleği inceledikten sonra bunun gerçek olduğunu, sahte olmadığını, buradan yedi düvelin geçtiğini ve Türkiye'de böyle bir yörenin olmadığını, söylemiş. Bunu nereden anladığını sormaları üzerine yeleğin arkasındaki motiflerin, işlemelerin ve renklerin, İtalyan, Osmanlı, İngiliz, Ortodoks ve Alevilerin izlerini taşıdığını söylemiş.

Bu anekdot saf ve izole bir halk ya da halk dansı fikrinin imkansızlığını göstermesi bakımından önemlidir. Kültürel öğeler, farklı toplumsal aidiyetleri olan bireylerin ilişkilenmeleriyle birlikte etkileşime girer ve dönüşürler. Ancak kültürlerin bu dinamik yapısı adadaki iktidarlar tarafından bir süre görmezden gelinmiş ve Kıbrıslı Türkler yalnızca, Türk halkının Kıbrıs adasındaki bir uzantısı olarak varsayılmıştır. Bu bakımdan dansları da yalnızca Türk danslarından ibaret addedilmiş, öyle kurgulanmıştır.

### 3.2.1 Halk Danslarının İcadı

Kani Kanol; Kıbrıs'ta halk danslarının sahnelenmesine dair bulabildiği en eski kaynağın 1940'lı yıllara tarihlendiğini belirtir. İlk kez 'milli zeybek oyunu' adıyla bir dans 1944 tarihinde sahne gösterisi olarak sunulmuştur. Sonrasında 1957 yılı önemli bir tarih olarak göze çarpar ki bu yıl Türkiye'den gelen öğretmenler çeşitli kurslar açarak 'milli oyunlar' adıyla Türkiye halk danslarını okullardaki spor öğretmenlerine ve meraklılarına öğretmeye başlar (Kanol 2006: 19). Takip eden yıllar boyunca Kıbrıslı Türkler Anadolu'nun çeşitli yörelerinin halk danslarını öğrenmiş ve bunları sahnelemişlerdir. Bu dönemde adada, iç karışıklıkların olduğunu ve milliyetçi akımların yaygın olduğu bir atmosfer görürüz. Bu bağlamda Kıbrıslı Türklerin anavatanlarıyla olan bağlarını vurgulayacak, bunları ortaya çıkaracak biçimde Türk halk danslarının oynanması yaygın olarak kabul ediliyordu. Bununla birlikte adanın çeşitli yerlerinde gündelik hayat içinde Kıbrıslılar, bugün Kıbrıs'ın özgün halk dansları olarak kabul edilen dansları yani 'brodo-defteroları' icra ediliyorlardı. Ancak bunların sahnelere taşınması bir müddet sonra mümkün olacaktı.

Brodo-deftero; Kanol'un aktardığı üzere birinci ve ikinci karşılama oyunları anlamına gelir (Kanol 2006: 48). Kaynak kişilerimden birinin belirttiği üzere; Rumcada brodo birinci, deftero ikinci anlamına geldiğinden hem Kıbrıslı Rumlar hem de Kıbrıslı Türkler için brodo-deftero aynı dansa yani '1. ve 2. Erkek Karşılamalarına' işaret etmektedir. Brodo-defterolar, halk dansları içinde önemli bir yere sahiptir. Aktarılan görüşlerden birine göre, her zaman, dansların en başında brodo-defterolar oynandığı için, halk danslarının geneli bu isimle bilinmektedir. Başka birinin görüşüne göreyse,

karşılamalar en son, sahne boşaldıktan sonra, usta dansçılar tarafından sergilenen danslardır. Bu dansların bir başka önemli özelliği ise genellikle aynı çiftler tarafından partnerlik-eşlik ilişkisi içinde oynanmasıydı[18]. Kaynak kişilerimin aktardığı üzere, usta dansçılar, yalnızca kendi eşleriyle yahut kendilerinin belirleyeceği, danslarına uyum sağlayabilecek yetkinlikte olduğuna inandıkları kişilerle dans ederlermiş. Burada karşılama dansının karşı karşıya oynanan doğası itibariyle, iki erkeğin birbirine ve izleyicilere hüner ve güç sergilemeleri söz konusudur.

1973 yılı Kıbrıslı Türk halk dansları sürecinde önemli bir kırılma noktasıdır. O yıl yaşanan İzmir Festivali Olayı, halk danslarının gidişatında önemli bir değişikliğe yol açar. İzmir'deki festivale katılan Gençlik Spor ve Kültür İşleri Dairesi halk dansları ekibi, bu festivalde, alışılageldiği üzere Antep yöresinin danslarını sergilerler. Ancak festivalde Antep'ten gelen ve kendi yöresel danslarını da sergileyen Antepli dansçıların sitemleriyle karşılaşırlar. Bu durumu kaynak kişilerimden biri: 'yani tabiri caizse bizimkilere dediler ki siz geldiniz burada İzmir'de Antep oyunlarını oynarsınız, tereciye tere satarsınız…' diyerek anlatıyor. Kıbrıslı dansçılar adaya döndükten sonra karşılaştıkları bu sitemin ardından 'bizim' oyunlarımızı bulup 'gün yüzüne çıkarıp' oynama telaşına düşerler. Ancak söz konusu ekip halihazırda devlet bünyesinde faaliyet gösteren bir ekip olduğundan 'başlarına buyruk' hareket edemediler. Yapılacak olan araştırmalar, hâkim ideolojinin izin verdiği sınırların dışına taşmamalıydı. Kaynak kişilerim, bu dönem yapılan derleme çalışmalarının, gelişigüzel ve maksatlı olarak yapıldığını belirtiyorlar. Yalnızca birkaç köyde, adanın bütününü kapsamayarak üstünkörü yapılan derlemelerden elde edilen bulgular, o güne kadar deneyimlenmiş Anadolu halk danslarını sahneleme biçimleriyle karıştırılarak melez bir dans etme biçimini ortaya çıkardı. Böylelikle Kıbrıslı Türk halk danslarının çehresi yeniden belirlendi. Kaynak kişilerim bu süreçle ilgili şunları söylüyorlar:

> 'Tamam çıkın birkaç araştırma yapın ama bulacağınız bulgular Rumlara hiç benzemeyecek! dediler bunlara. Onlar işte beş oyunu derlediler, biraz Kıbrıs'tan biraz da Türkiye oyunlarının figürlerini yedirerek koymuşlar içine ilgisi olmayan bir oyunda yapmışlar biz da onu hep oynadık Azize diye bir oyun...' (Ali, erkek,62)

> '…ama bana aynen açıkça söyledi dedi ki 'gerçekten da bize o zaman talimat verildi; Kıbrıslı Türklerin oyunları Kıbrıslı Türkler Türkiye'nin hangi yöresinden

[18] Burada genellikle yetişkin erkekler arasında oynanan danslar kastediliyor.

> geldiyse o yörelerin halk oyunlarına benzemeli. Dolayısıyla bunlar çıktı bazı oyunları araştırdılar Çiftetelli gibi göbek havası gibi…' (Mehmet, erkek, 62)

Bu derleme sürecinin ardından 'bulunan' birkaç dans, alışılageldik sahne düzenlemeleriyle harmanlandı. Bu yeni biçim uzun bir süre halk danslarının sahnedeki görüntüsüne hâkim oldu. Böylelikle inşa edilmeye çalışılan 'Kıbrıs Türk halkı' fikrine uygun bir halk dansları oynama geleneği icat edildi. Bu yeni biçimde hem Türklüğün halk dansları aracılığıyla ortaya konulduğu hem de Kıbrıs'a özgü olan bir halk dansları görünümü ortaya çıktı. Ancak bu yaklaşım bir noktada 'halkın' öznesini oluşturan kültür taşıyıcılarının nezdinde karşılık bulmadı. Zira halk kavramının bu akışkan ve ideolojik kavranışı, mutlak bir halktan bahsedemeyeceğimizi gösterdiği gibi yönetme erkini elinde bulunduranlarla bulundurmayanların görüşlerinin her zaman uyuşmayacağını da gösterir. Derlenen bu danslarla Kıbrıslı Türklerin Türkiye ile olan yakınlıkları görünür kılınmış ve böylelikle Anavatan -Yavru vatan ilişkileri zeminindeki aidiyet duygusu pekiştirilmiştir. Ancak bu durum 1970'lere gelindiğinde değişmeye başlamış ve yeni bir kimlik arayışı içine girilmiştir. Bu yeni arayış noktasında halk dansları yine kilit konumda öneme sahip olur.

## 3.3 RESTORASYON VE ''OTANTİK''İ ARAYIŞ

1977 yılında Halk Sanatları Derneği'nin (HASDER) kuruluşu, Kıbrıs'ta halk danslarını şekillendiren önemli bir döneme kapı araladı. HASDER, o güne kadar derlenenlerin haricinde adanın çeşitli yerlerinde hala icra edilen dansları[19], müzikleri ve maddi kültür, sözlü kültür gibi çeşitli halk kültürü öğelerini derleyerek önemli bir kültür arşivi oluşturulmasını sağladı. Bu çalışmalar, alaylı araştırmacılar ve halk danslarına ilgi duyan gönüllü dernek üyeleri tarafından yapıldı. Ancak bu süreç halk danslarını yeni bir çehreye kavuşturdu çünkü araştırmalarda derlenen 'yeni' halk dansları, öncekilerin doğruluğunun ve işlevselliğinin yeniden düşünülmesini sağladı. Bu araştırmalar Kıbrıslı Türklerin danslarının yalnızca Anadolu'yla olan bağlarını değil Kıbrıslı Rumlarla olan etkileşimlerini, ortaklıklarını da görünür hale getirdi. Gelgelelim bu olaylar, iktidar tarafından pek hoş karşılanmadı. HASDER'in faaliyetlerinin dönemin milliyetçi

[19] Brodo-Defteroları.

ideolojisine aykırı bir duruş sergilemesi, HASDER'li dansçıların farklı kanallarda zorluklar yaşamasına, tepki çekmelerine, etiketlenmelerine yol açtı. Ancak bu faaliyetler, HASDER'li genç kuşak tarafından sürdürüldü ve böylece halk dansları zemininde, muhalif bir gençlik hareketi şeklini aldı.

Takip eden yıllarda adada halk dansları dernekleri çeşitlendi ve ekiplerinin sayısı arttı. Zamanla iki toplumlu (Kıbrıslı Rum ve Türk) ekipler ve derneklerin iki toplumlu etkinlikleri de çoğalarak çeşitlendi. Günümüzde hem Kıbrıslı Rumlar hem de Kıbrıslı Türkler nezdinde ortak kabul edilen ve 'milli oyunlardan' farklı olarak Kıbrıs'a has addedilen bu danslar kabul görüyor.

Burada dikkati çekmek istediğim ilk konu; yukarıda belirttiğim 'halk dansı' tanımlamasının, kültürün doğal akışı içinde üretilen ve aktarılan danslar olarak, brodo-defteroları işaret etmesi ve 'milli dans' olarak addedilen dansların bundan farklı bir kategoride bulunmasıdır. İkinci olarak halk danslarının sahnelenmesi pratiğinin, kimliğin kavranışı ve *öteki*yle kurulan ilişkide bir ayna işlevi görmesidir. Halk dansları faaliyetleri öncelerde KıbrıslıTÜRKLERİN, milli kimliğinin bir göstergesi olarak sunulurken, daha sonra KIBRISLITürklerin kimlik meselesinde bir aracı haline geldi[20]. KıbrıslıTÜRKLER bu süreçten önce iktidarlar tarafından; Anadolu'dan göç etmiş ve Türklerden başka hiçbir etnik grupla benzerliği olmayan, salt Türk bir grup olarak kurgulanmakta ve sunulmaktaydı. Dolayısıyla her türden faaliyette Kıbrıslılıktan ziyade Türklük öne çıkarılıyordu. Ancak, özellikle HASDER'in çalışmalarıyla birlikte, KIBRISLITürkler varlıklarını, yalnızca Anadolu'dan adaya göçmüş, Türklerin bir uzantısı olarak değil, Kıbrıs adasının *öteki* halklarından biri olan Kıbrıslı Rumlarla da ilişkili bir zeminde yaratmaya ve sunmaya başladılar. Artık vurgu 'KıbrıslıTÜRK' olmaktan 'KIBRISLITürk' olmaya yönelmişti.

Dolayısıyla HASDER'in çalışmaları yeni bir kimlik yaratma sürecinin halk dansları etrafında nasıl ortaya çıktığını görmemizi sağlar. Bu bakımdan halk dansları gösterilerine, kimliğin ve etnisitenin nasıl sunulduğu konusunda güçlü bir performatif öğe olarak bakmakta yarar vardır. Halk dansları hem iktidar sahipleri hem de halkı oluşturan grupların kimlik algıları bakımından temsil ve gösteri aracı halini alır.

[20] Bu vurgulama biçimini Şafak Uysal'ın *Birbirini Üreten Beden(ler) ve Mekân(lar): Beden-Mekân İlişkisine Hareket Eden Beden Üzerinden Bir Bakış* adlı metninden ödünç alıyorum (Uysal, 2008).

Bununla birlikte halk dansları, *biz* ve *öteki*nin kavranış biçimine göre belirlenerek zaman içinde dönüşür. Öte yandan, halk danslarının sahne, şov, gösteri ilişkisine bağlı olarak nasıl sınıflandırılması gerektiğine dair bir sorgulama ihtiyacı doğar. Bu iki konuyu bir sonraki bölümde açmaya çalışacağım. Ancak bundan önce halk danslarının meşruiyetini dayandırması bakımından önemli, aynı zamanda muğlak bir kavram olan otantiğe, değinmek isterim.

Araştırmam, halk dansları topluluklarının faaliyetlerinin çok canlı ve hareketli olduğu bir döneme denk geldi. Ben alan çalışmasına başladığımda, Kıbrıs Türk Halk Dansları Federasyonu'nun (KTHDF), halk dansçıları ve eğitmenler için sertifika ve lisans programları düzenlediği ve halk danslarının 'doğru ve düzgün olarak sahnelenip aktarılması için' bazı düzenlemeler yaptıkları bir dönemden geçiliyordu ve bu süreç hâlâ devam ediyor. Bu dönemde 'yozlaşmış, çok abartılmış ve aslından saptırılmış olduğu düşünülen halk danslarının, aslına uygun ve 'otantik' biçimine kavuşturulması ve böylece gelecek kuşaklara doğru ve düzgün biçimiyle aktarılması' amaçlanıyor. Bu amaç, yıllardır kişisel veya siyasi anlaşmazlıklardan ötürü bir araya gelmekte zorlanan pek çok insanın uzlaşmasını sağladı. Herkes halk danslarının 'doğru şekilde' yaşatılması gerektiğini titizlikle ve tutkuyla savunuyordu. Çalışmalar, halk dansları federasyonu bünyesinde sürüyor ve gözlemlediğim kadarıyla herkesçe özenle yürütülüyordu. Ancak böyle bir çalışmanın ilk kez yapılması çeşitli aksaklıklara, tereddütlere ve endişelere sebebiyet veriyordu. Yapılan çalışmalarda, halk danslarıyla ilgilenen pek çok insanın ellerinde bulunan derlemelerin videoları, ulaşabildikleri yazılı kaynaklar gibi çeşitli kaynaklardan, Kıbrıslıların 'gerçekten' eskiden nasıl, hangi figürlerle, hangi tarzlarda dans ettikleri saptanmaya çalışılıyor, bunlar gözden geçirilerek kayıt altına alınıyor ve tüm halk dansları derneklerinin bu 'eskiye köklenen yeni' halk dansları biçimini benimsemesi bekleniyordu. Bütün bu hummalı çalışma süreci, yoğun olarak gerçekleşen tartışmalar, uygulamalar, 'yeni' biçimlerin aktarılmaya çalışılması aşamaları boyunca sıkça duyduğum ve kulağımı tırmalayan 'otantik' kavramı beni bu konuda kafa yormaya itti. Otantiklik ve halk dansları arasında nasıl bir ilişki bulunuyor? Halk danslarıyla uğraşanlar için otantik kavramı nasıl bir anlam ifade ediyor?

Halk danslarında otantikliğin bir 'sorun' olmasının temelinde kavramın muğlak, karanlık bir yere işaret etmesi yatıyor, zira otantiğin ne olduğunun tam olarak tarif ve

tespit edilmesi mümkün görünmüyor. Bununla birlikte otantik, halk dansları mevzu bahis olduğunda sıklıkla duyduğum bir kavram ve hatta halk danslarının sahnelenmesinde bir ölçüt, kıstas olarak önemli bir yerde duruyor. Dansların ve her türlü kültür öğesinin 'daha otantik' olması onun 'öze' daha yakın olması bakımından 'daha değerli' olduğu fikrini doğuruyor. Halk dansçıların bu fikre sahip olmasında, Türkiye'de gerçekleşen ve Kıbrıslı halk dansçıların sıkça katıldığı halk dansları yarışmalarının 'otantik dal' kategorisinde yapılan değerlendirmelerin etkisi büyük. Bütün bu sebeplerden hareketle, halihazırda gündemi meşgul eden ve etkisi uzun süredir kırılmamış olan otantik kavramına biraz daha yakından bakma ihtiyacı duyuyorum.

TDK otantik sözcüğünü (Fransızca) *authentique*; 'eskiden beri mevcut olan özelliklerini taşıyan, orijinal' diye tanımlarken Funda Özkaya, Online Etimoloji Sözlüğünden hareketle şunları söylüyor:

> 'Otantiklik ilk olarak 1800'lerde şu anda kullanıldığı hali ile kullanılmaya başlanmıştır. Bundan önce kelimenin ilk halleri farklı dillerde farklı şekillerde yer almıştır. Yunanca benlik anlamına gelen "autos" ile yine Yunanca yapan, olan anlamındaki "hentes kelimesinin birleşimi ile "authentes" kelimesi ortaya çıkmış, kişinin kendi otoritesi il hareket etmesi anlamını taşımıştır. Daha sonra bu kelimeden yine Yunanca "authentikos" kelimesi "asıl, hakiki, orijinal" anlamını taşıyarak türemiştir. Bu kelime Ortaçağ Latincesine de aynı anlamla "authenticus" olarak geçmiştir. Eski Fransızcaya ise "authentique" olarak giren kelime 14. yüzyılın ortalarında İngilizcede nihayet "authentic" olarak kullanılmaya başlamıştır' (Özkaya, 2019: 4).

Otantiğin ne olduğunu tespit etmek, bulmak, korumak vazifesi önce antropologlara daha sonra da halkbilimcilere atfedilmiştir. Suavi Aydın, 'antropologların uzun süre 'değişmemiş' kültürleri bulup incelemekle uğraştıklarını, daha sonra bu geleneğin halkbilim tarafından devralındığını' söyler. 'Küreselleşmenin karşısında kendisini 'koruduğu' farz edilen topluluklara belirli bir sempatiyle yaklaşılır zira bu toplulukların kendilerini korumaları sebebiyle onlara 'otantiklik' atfedilir' (Aydın, 1997: 97-98). Dolayısıyla küreselleşen dünyaya ayak uydurmadan kendini 'koruyabilen' topluluklar için otantiklik 'kendini korumuş' olmanın bir göstergesi halini alarak olumlu anlamlarla donanır. Hâlâ saf, bozulmamış olmanın ifadesi otantik sözcüğüyle kanıtlanır. Nitekim halkbilimin ve halkbilimcilerin, geleneğin muhafızları oldukları, geleneği korumakla yükümlü oldukları algısı da buna paralel olarak sürmektedir. Burada dikkatimi çekenlerden biri de kültürlerin değişip dönüşen dünyaya karşı 'korunması' gerektiği fikri. Kültür korunmalı, zapturapt altına alınmalı, cam fanuslara koyulmalı… Ancak

bütün peri masallarında ve halk hikayelerinde de anlatıldığı üzere, kehanet, vakti geldiğinde gerçekleşecektir, kültür hangi zırh ve kule ardına kapatılırsa kapatılsın dönüşecek, yeni bir biçime sahip olacaktır, onu bütün bunlardan 'korumak' boşa bir uğraştır.

Halk dansları faaliyetleri genel hatlarıyla meşruluğunu kültüre içkin, geleneğe bağlı olması üzerinden kurar. Bu anlamda halk dansçısı için geleneksel ve 'otantik' olanın sürdürülebilirliğini sağlamak önemli bir motivasyon kaynağıdır. Ancak yukarıdaki açıklamalardan da görülebildiği gibi otantik, bu motivasyon için sağlam bir dayanak noktası oluşturmaz. R. Özgür Altun, otantiğin, TDK tanımından hareketle 'sahnede otantik bir oyun oynanabileceği kabul edilebilir gibi görünse de dansın sosyal ortamından alınıp, yalıtılmış sahneye konduğu andan itibaren otantik özelliklerini yitirip aslının taklidi haline geleceğini' belirtir (Altun, 2019: 4). Bu bağlamda işin içine, bir şov düzenleme amacı ve sahne mefhumu girdiği zaman ortaya daha farklı bir anlam çıkar. İlke Kızmaz, '1960-1980 yılları arasında İstanbul'da çalışma yürütmüş halk dansları emekçileri' ile sözlü tarih çalışması yaptığı tezinde şunları söyler:

> 'Dinamikçilik ve statikçilik tartışmasının günümüze kadar süregelen halk danslarında otantizm tartışmasının temeli olduğunu söyleyebiliriz. 1960-80 yılları arasında da bir hayli ateşli olarak savunulan "yöresellik", "naturellik", "otantiklik" gibi kavramlar yapılan çalışmaların 'olumlu' niteliğini ortaya koymak için sıkça kullanılan kavramlardı. Ancak kanımızca yanılgının kaynağı da bu kavramların nitelik tanımlanırken "olumluluk" anlamında kullanılmasıydı. Dolayısıyla bu anlayışın dışına taşan, modernize edilmeye çalışılan, içeriği yeniden yorumlanan tüm halk dansları çalışmaları genellikle dejenere olmak, yozlaşmak ya da en hafif tabiriyle halk kültürünün bir parçası olmamakla itham ediliyordu' (Kızmaz, 2013: 93).

Halk dansları federasyonunun ve topluluklardaki pek çok insanın girişmiş olduğu 'eskiye köklenen yeni' biçimlerle dansların sahnelenmesi fikri, tıpkı Kızmaz'ın da bahsettiği gibi, 'yozlaşmış, özünden uzaklaşmış halk dansları biçimlerini asıl hallerine, otantik biçimlerine kavuşturma motivasyonu' taşıyor. Ancak bu çeşitli sebeplerle mümkün olmayacaktır. 'Bir dans formu yerli ifadenin bir yansıması olduğu ve *uygulanabilirliğini muhafaza ettiği müddetçe*[21] değişen bir ürün, yeni bir konsept veya direkt bir yaratım bile olsa kendi otantikliğini muhafaza edecektir' (Kealinohomoku, 2007: 132). 'Dansın kurgu veya doğaçlama olması arasındaki belki de gözden kaçan en önemli fark sebep sonuç ilişkisinin yer değiştirmesidir. Halkın oynadığı oyunda

[21] Vurgu bana ait.

toplumsal olaylar, kişisel tecrübeler, duygular hareketlere yön vermiş ve dans doğal bir şekilde oluşmuşken sahnelemede yapılan hareketlere anlamlar yüklenmiş, anlatılmak istenen hikâyeye, duygulara yönelik hareketler kurgulanarak sıralanmıştır' (Altun, 2019: 7). Dolayısıyla otantiği tespit etmenin imkânsız olması bir yana, halk dansları gibi bir faaliyetin anlamından ve bağlamından uzaklaştırılarak sahnelendiğinde otantik olacağı iddiası da mümkün görünmüyor.

Etnokoreolog Egil Bakka, 'Norveç'te yeniden canlandırma fenomeni ve otantiklik konseptlerinden bahsederken popüler geleneğin aksine, organize halk dansları hareketlerine değinir. Bu bağlamda danslar ve dansların uzun ömürlü oluşlarıyla ilgili önemli bir ayrım yapar ve dansları ikiye ayırır: 1. Kendi dayanıklılıkları ve popülerlikleri sebebiyle canlı kalan danslar, 2. Koruma, yetiştirme ve yararlanma amacıyla bilinçli olarak geliştirilen, öğretilen ve sürdürülen danslar. İlk kategorideki danslarda Norveç geleneksel kırsal toplumu için tipik olan, eski dansları canlı tutmak için açıkça formüle edilmiş fikirlerin ve sistematik öğretimin olmayışından bahsederken, ikinci kategori halk danslarının yeniden canlandırılması ya da organize halk dansları hareketlerinden' bahseder. Bakka, 'dansların yeniden canlanması bağlamında kim kontrol sahibidir ve hangi kontrol stratejilerini uygulanmıştır?' diye sorar ve otantiklik kavramının dans materyalleri üzerinde kontrol sağlama mücadelesindeki bir silah mı yoksa dansın yeniden canlanması bağlamında belirli niteliklerinin ölçülmesi için tarafsız bir standart mı?' olduğunu sorgular (Bakka, 2002: 60-61).

Diğer taraftan kavram, yalnızca halk dansları için değil, kültürel miras ve turizm bağlamında da incelenir. Bu bağlamda Dean MacCannell'ın *sahnelenen otantiklik* kavramı göze çarpar. Dean MacCannell (1973), 'turistlerin otantiklik peşinde koştuklarını ancak buna ulaşmanın mümkün olmadığını' söyler. 'Bu yüzden turistlerin ziyareti için hazırlanan ortamlara 'otantik' görünümünün verilebilmesi için ön ve arka bölgeler dizayn edilir, böylelikle turistlere 'sahnelenen otantiklik' sunulur' (Akt. Çokişler, 2018: 122). Ancak 'MacCannell, Boorstin ve onlardan etkilenen diğer araştırmacıların görüşlerinden ortaya çıkan sonuca göre, bir ürünün otantik olarak değerlendirilebilmesi için o ürün ticari kaygılarla üretilmemelidir' (Cornet 1975) turistler için icra edilmeyen kültürel değerler gerçek ve otantiktir, turistler için sahnelenen otantiklik ise metalaştırılmıştır ve gerçek değildir' der (Akt. Çokişler, 2018:

122). MacCannell'ın otantikliği sahnelenme bağlamında değerlendirmesi kulağa çok Goffmanvari bir analiz gibi geliyor, 'benliğin' nasıl, kimlere ve hangi bağlamlarda 'sunulduğu' otantiğin neliğini de yeniden düşündürüyor. Neyin otantik olduğu sorulduğunda, neyin otantik kabul edildiği ve bunun nasıl sunulduğu belirleyici olacaktır. Zira '…otantiklik de objektif ya da sübjektif değil, daha ziyade performatiftir' (Zhu, 2012).

Toparlamak gerekirse, Kıbrıs'ta halk danslarının 'otantik' olup olmadığı sorgulanırken, otantiğin kapsamına girdiği iddia edilen her unsur için şu sorular sorulmalıdır: Burada ticari bir kaygı güdülüyor mu, şova yönelik, kurgusal bir sahneleme sürdürülüyor mu? Yapılan faaliyetler kültür taşıyıcılarının, yaşamlarının kendi olağan akışı içinde gerçekleştirdikleri faaliyetler midir yoksa bu akışa suni bir müdahale mi söz konusudur? Dahası otantik, tespit edilmesi imkânsız bir kavramdır. Bu bakımdan otantiği idealize etmek ve onu değer yüklü bir hale getirmek pek de akıllıca olmayacaktır. Bu yüzden sadece halk dansları için değil, bilinçli ve maksatlı olarak otantiklik iddiası yüklenerek sunulan her kültürel öğenin altının kazınması, otantik kavramından özgürleştirilmesi gereklidir.

# 4. BÖLÜM: ALAN ÇALIŞMASI: KİMLİĞİ OYNAMAK

Bu bölümde araştırmamın temel sorunsalı olan, kimliğin halk dansları aracılığıyla nasıl performe edildiğine dair alandan örnekler sunmaya ve bunları analiz etmeye çalışacağım. Bunun için öncelikle, araştırma yöntemimden biraz bahsetmek, alan çalışmasında nasıl konumlandığımı ve alan deneyimlerimi anlatmak istiyorum.

## 4.1 ALANDA BİR 'FOLKLORCU'

Başlangıçta da belirttiğim gibi bu çalışmada yöntemim etnografiydi. Dolayısıyla verilerimi katılarak gözlem ve derinlemesine görüşme tekniklerini kullandığım alan çalışmasından elde ettim. Etnografi, Tayfun Atay'ın ifadeleriyle; 'bir insan topluluğunun 'hayat bilgisini' yazmaktır. Ve yazmak, yaşamadan olmaz. Etnografi, bir başka toplum ya da kültürün yaşamına doğrudan, yakından, uzun uzadıya 'katılarak' gerçekleştirilen bir tanıma, bilme ve öğrenme girişiminin, sonra masa başına oturulup sabırla ve özenle metinleştirilmesinden ortaya çıkar' (Atay, 2016). Tanımdan da anlaşılabileceği gibi etnografik alan çalışması, araştırmacının araştırmasını sürdürdüğü sahada görece uzun süre ve katılarak yaptığı yoğun bir sürece işaret eder. Bu süreç boyunca yalnızca araştırılan grup değil, araştırmacı da belirleyici bir öneme sahiptir. Zira 'birey olarak antropoloğun varlığı, bir alan araştırmasının gidişatında en temel belirleyendir' (Atay, 2017).

Yoğun ve etkin katılım sürecini gerektiren bu yöntem, elbette birtakım etik sorunlar barındırır. Dolayısıyla etnografi- ve onunla iç içe geçmiş olan antropoloji ve halkbilim gibi alanlar, tarihsel süreç boyunca çeşitli tartışmalardan geçerek şekillenmiştir. Araştırma sürecinde, iktidar sahibin kim olduğu, kimin kim adına konuştuğu, araştırmacının konumunun ne olduğu, etik ve emik arasında gidip geldiği çizgi ve daha pek çok tartışma, etnografinin handikapları arasında yer alır. Ancak akıldan çıkarılmaması gereken esas unsur hem etnografın hem de araştırdığı grubun insan olmasıdır, bu hem pek çok sorunun başlangıcı hem de nicesinin cevabıdır.

Kesin olan bir diğer konu da etnografinin günümüzde daha zor ve karmaşık bir sürece işaret etmesidir. Atay'ın da belirttiği gibi; 'günümüzde ortam çok daha riskli ve

gerilimlidir. Topluluk üyeleri etnografın aralarına girmesine itiraz edebilir, onlarla birlikte olma gerekçelerini sorgulayabilir, bilgi edinmek için uyguladığı yakınlaşma stratejilerini yüzüne vurabilir, onu rencide edebilir, hatta fiziksel saldırıda bulunabilir. (...) Güç, artık antropologlardan çok, incelemeye yeltendiği topluluğu oluşturan bireylerde gibi gözükmektedir' (Atay, 2017). Dolayısıyla Atay'ın da belirttiği gibi, 'antropolojik çalışma ve kültür tanıtımı, tek taraflı ve tek sesli gerçekleşen bir etkinlik değil, antropolog dışında, onun etkilediği ve kendisini etkileyen topluluk üyelerinin seslerini de içeren, çok sesli ve 'diyalojik' bir etkinliktir' (Atay, 2017). Alan araştırmam boyunca birkaç kez duyduğum, 'yaz da okuyalım', 'bizi nasıl yazacaksın?', 'şöyle yaz…' gibi sözler bunun örneğidir. Dolayısıyla, artık çok daha hassas bir teraziyle hareket etmek durumundayız. Bu hassasiyet yalnızca etnografiyi layıkıyla yapmak namına değil sorumlu olduğumuz insanlara, araştırmamızın merkezindeki bireylere dair de duyarlı olma gerekliliğini içeriyor. Benim için de bu hassasiyet çalışma süresince zihnimin bir köşesinde durdu. Kimi zaman yazmakla yazmamak arasında kararsız kaldım, çekincelerim oldu.

Bunun yanı sıra (özellikle araştırmamın da denk geldiği pandemi sürecini göz önünde tutarak) alanda olmanın önemini vurgulamak gerekir. Fiziksel olarak orada bulunmanın, anı, ortamı paylaşmanın, bir arada olmanın önemi yadsınamaz. Çünkü etnografi gerçekten de orada olmayı, yaşamayı, bir arada solumayı, paylaşmayı gerektirir. Bütün bu süreci tek başına değil, araştırdığınız insan grubunun arasında bir yerde bulunmaya çalışarak yapmak önemlidir.

İnsanlar bulundukları ortama yeni birisi girdiğinde genelde o kişi hakkında bilgi edinme ya da halihazırda sahip oldukları bilgileri kullanma çabası içine girerler. En merak edilenler o kişinin genel toplumsal ve iktisadi durumu, kendini nasıl gördüğü, çevresine karşı takındığı tavır, işinde usta olup olmadığı ve güvenilir olup olmadığı gibi konulardır (Goffman, 2009). Elbette araştırmaya başladığımda ben de bu durumla karşılaştım. Adı sanı bilinmeyen birinin, aniden çıkagelip bir şeyler sormaya başlaması doğal olarak merak uyandırıcıydı. Bu anlamda hem avantajları hem de dezavantajlara sahiptim. İlk olarak 'orijinal' Kıbrıslı olmak yani annesi babası Kıbrıslı olan ve Kıbrıs'ta doğup büyümüş biri olmak çoğunlukla bir avantaj sağladı. Öte yandan aynı sebep, kimi zaman kanıksadığım, farkına bile varmadan yanlarından geçip gittiğim şeylerin sonradan farkına varmama neden oldu. Dolayısıyla hem halk dansları

topluluklarının ortamlarına hem de bölgeye aşina olmak iki yönlü sonuçlar doğurdu. Halk danslarına dair bir geçmişe sahip olmak, bu tür ortamların iç dinamiklerini, terminolojiyi ve işleyişi bilmek adına bana yardımcı oldu. Ancak metin içerisinde bahsedeceğim 'dernek kimliği' meselesinde de görülebileceği gibi, halk dansları geçmişim bazı ilişkileri kurarken belirleyici oldu. Hangi ekip(ler)de, hangi hoca(lar)la çalıştığımın bilgisi, kurduğum ilişkilerde, en azından başlangıçta etkili oldu. Öte yandan sahip olduğum nitelikler arasında halkbilimci olmak çeşitli anlamlara işaret ediyordu. Halkbilimin, halk danslarının okunduğu bilim dalı olarak algılanması ya da halk kültürü veya halk dansları konusunda uzmanlar yetiştiren bir kürsü olarak varsayıldığı pek çok sohbete katıldım. Söz gelimi, bir halk dansları derneğinin çalıştırıcısı olan kaynak kişilerimden biriyle ilk sohbetimizde, araştırmam için ona birkaç soru sormak istediğimi söylediğimde 'ben halkbilimcisi falan değilim, sadece uzun süre halk dansları alanında görev yaptım' yanıtını verdi. Dolayısıyla halkbilimin ne olduğu konusunda kafa karışıklıkları vardı. Diğer taraftan topluluklarda sadece halk dansları değil maddi kültür, sözlü kültür vb. öğelerin araştırılıp derlenmesiyle uğraşan, meraklı ve alaylı pek çok insan bulunuyordu. Bu sebeple, halihazırda çok az olan okullu halkbilimcilere bir yenisinin eklenmiş olması heyecan uyandırıyordu. İçinde bulunduğum kimi sohbetlerde halkbilimci olmam, geleneğin muhafızlığını yapan, köklerimize ait olanı bulup gün ışığına çıkaran bir kahramanmışım ya da öyle olmam gerekiyormuş gibi tınlıyordu. Son olarak, araştırma yaptığım grup içinde, hayatlarında oldukça sıradan görünen konulara ilgiyle ve merakla sorular soran biri olarak aniden belirmiştim. Bu durum daha sonralarda, bazı kaynak kişilerimin, karşılık vermediğim halde, araştırmayı bahane ederek benimle flört etmeye çalışmalarına neden oldu.

Kısacası alana, halk dansları geçmişi olan, Kıbrıs'ta doğup büyümüş; 'orijinal Kıbrıslı', halkbilim okumuş bir kadın araştırmacı olarak çıktım. Bütün bu kimlikleri üzerimde taşımamın avantajları ve dezavantajlarını araştırma boyunca yaşadım. Bunlardan yararlanmaya ve aynı zamanda bunlarla baş etmeye çalışırken elimden geldiğince alanın, konunun, etrafımda olup bitenlerin farkında olmaya ve tüm bunlara duyarlılık geliştirmeye çalıştım. Ses kayıtlarını deşifre etmek bu anlamda çok besleyici oldu. Pek çok kez görüşmeler sırasında farkına varmadığım önemli konuları, ses kayıtlarını deşifre ederken ve alan notlarını temize çekerken ayırt ettim. Bu ayrıntılar çoğunlukla beni çok daha önemli parçalara götürdü. Lisans hocalarımın derslerde 'bütün ayrıntıları

yazın, önemsiz gibi görünenler sonradan çok önemli olabilir' sözleri kulaklarımda çınladı…

Benim için halk danslarına dair araştırma yapmak, eskiden çok iyi bildiğim ancak sonradan yabancılaştığım bir konuyu çalışmak anlamına geliyordu. Buradaki 'çok iyi bilme' konunun tüm ayrıntılarını bilmekten ziyade halk danslarının bütün iç dinamiklerine dair hisleri ve düşünceleri benimsemiş olmakla alakalı. Hani uzun yıllar hiç gitmediğiniz bir yere yıllar sonra gittiğinizde 'burayı bir yerden biliyorum' dediğiniz bir his oluşur ya da dejavu dediğimiz duygudan bahsederiz, işte halk danslarına dair çalışmak benim için böyle bir şeydi. Olup bitenlere ve akışa dair çok fazla fikrim vardı ama artık kendimi bu sürecin bir parçası olarak göremiyordum. Nitekim araştırma beni, tıpkı Yael Navaro'nun 'antropoloji pratiği, kişinin araştırma deneyiminin kurucu bir öğesi olarak çevresine (ve etnografik araştırmasına konu olan öznelerin çevresine) bir ölçüde duygusal uyum göstermesini gerektirmektedir' (Navaro, 2012: 47) dediği gibi, bu yabancılaşmanın üzerine gitmeye, alana yeniden alışmaya, katılmaya, aynı duyguları yeniden üretmeye götürdü. Kısacası saha benim için hem aşina hem de yabancı bir yerdi. Burayı bir yerden tanıyordum…

Öte yandan benim için çok önemli olan bir diğer mevzu da etnografiyle yeniden tanışmak oldu. Bunu biraz da ironik bir ses tonuyla yazıyorum, bunun ilk sebebi etnografi kelimesinin benim için çok tanıdık bir sözcük olması. Lisans eğitimi halkbilim olan biri olarak, birinci sınıftan mezun olacağım güne kadar her gün, bu kelimeyi duydum. Dolayısıyla etnografiyi en azından teoride çok iyi bildiğimi zannettiğim zamanlar geçirdim. Yüksek lisans eğitimim için Kültürel Çalışmalar ve Medya programına girdiğimde, burada etnografi kavramının bizim, yani halkbilimcilerin anladığı anlamından daha farklı kavrandığının farkına vardım. 'Bizim' uzun süreli katılarak gözlemi ve çok daha yoğun bir süreci ifade edecek şekilde kullandığımız etnografi kavramı, aldığım derslerde genellikle çok daha kısa görüşmeler ve gözlemleri işaret eden araştırmaları tarif ediyordu. Bu sebeple benim için uzun süre etnografi sözcüğü bir hassasiyet meselesi haline geldi. Kendi kendime alanda ne yaptığımı sorduğumda, 'alan çalışması yapıyorum' diyor, etnografi demekten kaçınıyordum.

Alan çalışmasının bir aşamasında, halk dansları federasyonunun organize ettiği halk dansları kampına katıldım. Burada yukarıda anlattığım üzere, federasyonda yetkili

hocalar, araştırmalar doğrultusunda gözden geçirdikleri iki halk dansının yeni biçimini, adanın çeşitli yerlerinden gelen halk dansları eğitmenlerine öğreteceklerdi. Her dernekten bir kadın bir erkek olmak üzere iki eğitmenin gelmesi gerektiği duyuruldu. Kampa bazı derneklerden tek eğitmen bazılarındansa ikiden fazla eğitmen katıldı. Lapta Gençlik Kampında düzenlenen kamp iki gün sürdü ve bu sürede yoğun bir biçimde halk dansları çalışmaları yapıldı. Sayılarda oluşan eşitsizlik sebebiyle, benim araştırmanın başında tanıştığım ve arkadaş olduğum erkek eğitmenlerden biri partnersiz kaldı. Ben de ona eşlik etmek için çalışmaya katıldım. Dört farklı gruptan oluşan çizgilerde herkes çift olarak dans ediyor, karşısındaki ve yanındaki dansçılara karşı sorumlu oluyordu. Ben de iki gün boyunca karşımdaki erkek partner ve yanımdaki kadın partnerle birlikte dans ettim. Çalışmaya ara verildiği bir vakit ben de herkes gibi dışarıya çıktım. Bu arada gergin bir telefon konuşması yapmaya başladım ve çalışmanın yeniden başladığını fark etmeden konuşmama devam ettim. Bir süre sonra oda arkadaşım telaşla gelip beni çağırdı, herkesin beni beklediğini ben gelmeden başlayamayacaklarını söyledi. Bu çok şaşırtıcı bir andı. Ben herhangi bir ekibe, derneğe bağlı değildim, oradaki hareketlerimi ne zaman ne yapacağımı kendim programlıyordum. En azından o ana kadar öyle olduğunu sanıyordum. Bu yüzden birilerinin beni bekliyor olması fikri beklenmedik bir şeydi. Koşarak salona geri döndüm hem utanç hem de tedirginlikle yerimi aldım ve dansa başlandı.

Benim için bu olayın anlamı, yalnızca birilerini bekletmiş olmaktan kaynaklanan bir utanç sebebi değildi, aynı zamanda bütün o akış, danslar…benim ‘alan araştırması’ onların ‘dans çalışması’ dediği olaylar boyunca bir yerim olduğunu fark ettirdi. Katılarak gözlem yapabilmenin ucundan, köşesinden, bir yerinden yakalayabildiğimi gördüm. Çünkü etnografi uzun süreli ve ‘katılarak’ yapılan bir gözlem süreciydi, araştırmacının olup biten akışın bir parçası olması gerekmekteydi. Dolayısıyla benim için etnografi, katılabildiğimi, varlığımın o akış içinde küçük de olsa bir yeri olduğunu idrak etmemin ardından, yani o andan sonra etnografi oldu.

Takip eden günlerde, belli aralıklarla Ankara’ya döndüğüm, kısa süreli olarak etrafta görünmediğim zamanlardan sonra geri döndüğümde; ‘Neredesin? Görünmedin? Falanca olaydan haberin var mı?’ gibi sorularla karşılaştım. Elbette bunlar başlangıçta kulağa çok normal geliyor. Şaşırılmayacak gündelik sorular gibi tınlıyor, ancak benim için anlamı yıllarca lisans hocalarımdan duyduğum ve alan çalışmasının neden ‘uzun süreli’

olması gerektiğinin cevabını veriyordu. Etnografi, gerçekten uzun süreli olarak yapıldığında anlamlı oluyordu. İlişkiler kurmak gerçekten zaman ve yaşanmışlıklar sonucunda belli bir olgunluğa erişiyordu. Bu her şey için böyle belki ama etnografi için daha da çok böyle olduğunu, böylelikle algılamış oldum.

## 4.2 HALK DANSLARI TOPLULUKLARININ DİNAMİKLERİ

Alan çalışmam Lefkoşa şehriyle sınırlı olduğu için, verilerimin genellikle Lefkoşa ve civarından olduğunu belirtmeliyim. Alan araştırmam süresince bu bölgede gerçekleşen halk dansları faaliyetlerini yakından takip etmeye, katılmaya ve gözlemlemeye çalıştım. Gösterilere, halk dansları çalışmalarına, halk dansları federasyonun teorik ve pratik eğitimlerine, kamp, kokteyl gibi etkinliklere vs. kısacası katılabildiğim her yerde ve her ortamda Lefkoşa'daki halk dansları faaliyetlerine dair gözlemler ve görüşmeler yapmaya gayret ettim. Bu bağlamda Lefkoşa'daki halk dansları merkezleri olan; Halk Sanatları Derneği (HASDER), Lefkoşa Folklor Derneği (Folk-Der), Gençlik Merkezi Birliği (GM), Lefkoşa Folklor ve Gençlik Merkezi (FOGEM), Akademi Sanat Derneği (ASDER), Turizm ve Folklor Araştırmaları Derneği (TUFAD), Göçmenköy Taşkınköy Kültür Derneği (GÖÇTAŞ), İki Toplumlu Müzik ve Halk Dansları Ekibinin yanı sıra, Lefkoşa'ya 18 kilometre uzaklıkta bulunan Değirmenlik Sanat Derneği (Des-Der) ve Güzelyurt'ta bulunan Güzelyurt Sanat Derneğinde (GÜSAD) araştırmalarımı sürdürdüm. Bununla birlikte yalnızca Lefkoşa'dan değil adanın çeşitli yerlerinden gelen üyelerden oluşan Kıbrıs Türk Halk Dansları Federasyonu (KTHDF) da Lefkoşa'da bulunan ve sahanın sınırları içine giren yerlerdendi.

Halk dansları derneklerinin binaları, birbirlerine yakın yerlerde konumlanan hatta bazıları komşu olan yerler. Çalışmalar genellikle, dans pratiklerine uygun olacak şekilde boy aynalarının olduğu büyük salonlarda yapılıyor. Duvarlarda, ekiplerin katıldığı ya da organize ettiği etkinliklerin afişleri, plaketleri, ödülleri, anı fotoğrafları, kaybedilen yakınların fotoğrafları gibi çok çeşitli görseller bulunuyor. Etrafta, Kıbrıs'a özgü el sanatlarından (Lefkara, ipek böcekçiliği vs.) örnekler ya da sele, sepet gibi çeşitli maddi kültür ürünleri bulunuyor. Derneklerin hepsinin bir kantin ya da mutfak olarak adlandırabileceğimiz yiyecek ve içeceklerin olduğu bir bölümü ve oturma yerleri de

bulunuyor. Dolayısıyla derneklerde, sohbet etmeye, bir arada vakit geçirmeye imkân verecek şekilde oturma alanları da düzenlenmiş. Bu bağlamda halk dansları derneklerinin sosyalleşmeye olanak sağlayacak şekilde bir kulüp gibi düzenlenmiş yerler olduğunu söyleyebiliriz. Ancak araştırma süreci boyunca, halk dansları ortamlarının, yalnızca bir hobi alanı olmaktan öte, kendi iç dinamikleri olan bir gruba işaret ettiğini gözlemledim. Dolayısıyla bu bölümde Lefkoşa merkezli olarak halk dansları topluluklarının değerleri, normları, iç dinamiklerine dair bilgi vermeye ve genel olarak alanı tanıtmaya çalışacağım.

Halk dansları, bir sosyal faaliyet olarak, Kıbrıs'ta uzun yıllardır yaygın olarak sürdürülüyor. Okullar, dernekler, belediyelere bağlı ekipler gibi farklı oluşumlarda halk dansları faaliyetlerini sürdüren pek çok insan var. Halk dansları hem sosyalleşmek ve eğlenmek için hem de 'kültürümüzle' ilgili olduğundan dolayı önemli. Kaynak kişilerimin bir kısmı, halk danslarının eskiden, adada sosyal aktivitelerin sınırlı olmasından dolayı çok tercih edilen bir etkinlik alanı olduğunu belirtiyor. 'Folklor oynamak' eskiden, evden çıkmak, farklı insanlar tanımak için paha biçilmez bir fırsattı. Günümüzde halk dansları merkezleri, her yaştan insanın katılabildiği, yalnızca halk dansları faaliyetleri değil; sosyal sorumluluk projeleri, çocuklar için düzenlenen etkinlikler, tiyatro, bale, koro gibi çok çeşitli etkinliklerin de yapıldığı sivil toplum kuruluşları olarak da faaliyet gösteriyorlar.

Bununla birlikte Lefkoşa'nın-özellikle başkent olması sebebiyle- halk danslarının merkezi bölgesi olduğu yorumunu yapabiliriz. Bilhassa halk dansları federasyonunun ve diğer köklü derneklerin de burada olması ve sürecin buradan yönetilmesi sebebiyle Lefkoşa, halk dansları açısından idari ve merkezi bir yer. Ancak merkezden yayılanların, kırsalda her zaman hoş karşılanmadığını, Lefkoşa'daki faaliyetlerin bir iktidarı temsil etmesi sebebiyle her zaman onaylanmadığını, mecburiyet yarattığını düşünenlerin olduğunu de belirtmeliyim.

Peşine düştüğüm sorulardan biri, halk danslarıyla Kıbrıslılık arasında nasıl bir bağ kurulduğuydu başka bir deyişle halk dansları icracısı olmakla Kıbrıslı (Türk) kimliği arasındaki ilişkiyi anlamaya çalışıyordum. Kaynak kişilerimin çoğu dansı etnik aidiyetten ziyade adaya ve coğrafyaya içkin olarak algılıyorlar. Genellikle yapılan vurgular, Kıbrıs adası temel alınarak yapılıyor. Dolayısıyla halk danslarını icra etmek

için herhangi bir etnik aidiyete ihtiyaç duyulmadığı belirtiliyor. Bununla birlikte halk danslarının bir Kıbrıslı için, burada doğmuş büyümüş, ataları buralı olan, bu kültürü içinde hisseden biri için daha derin anlamları olacağı düşünülüyor. Kurulacak olan bağ daha farklı olacağı için, sahnede yansıtılacak olanın da daha farklı olacağı görüşü yaygın. Fakat dansı herhangi bir etnik aidiyet gözetmeksizin, gerekli eğitim ve disiplin sağlandığı sürece herkesin yapabileceği bir faaliyet olarak görenler de mevcut.

### 4.2.1 Dernek Kimliği

Halk dansı formları, dansı gerçekleştiren kişiye bir grup kimliği, bireylere ise kendini ifade etme özgürlüğü sağlar (Kealinohomoku, 2007). Bu bağlamda halk dansı tekil değil kolektif bir faaliyet alanına, bir grup kimliğine işaret eder. Halk dansları dernekleri, farklı yaşlardan pek çok elemanın olduğu oluşumlardırlar ve derneklerin üyelerinin aralarında genellikle yakın arkadaşlık ya da akrabalık bağları, bunun devamında da güçlü bir aidiyet hissi oluşur. Kaynak kişilerimin her biri, üyesi oldukları derneklerdeki insanlarla kurdukları ilişkilerin samimiyetinden bahsediyorlar. Bir kaynak kişim, babasının rahatsızlığı sebebiyle hastaneye gittiğinde orada çalışan doktorun eski halk dansları öğrencisi olduğunu, o hengâme içinde onu tanıyamadığını ancak doktorun ona yardımcı olduğunu, sakinleştirdiğini anlattı ve ekledi: 'işte bana halk dansları neden önemli diye sordun ya bu yüzden önemlidir işte'. Genellikle halk dansları dernekleri, yalnızca bir hobiyle ilgilenmek için bir araya gelen insanlardan ziyade daha kuvvetli bağlar, daha etkili alt dinamiklerle besleniyor. Bu ilişkiler hakkında şunları söylüyorlar:

> *'…festivallerde, çalışmalarda birlikte çalışın birlikte ter döken çok şey paylaşın aile olun artık…'*
>
> *'O çocuğun çocukluğunu, ergenliğini yaşan, yeri gelir ailesiynan arada köprü guran her şeyini görün…'*
>
> *'Yolda birbirimizi gördüğümüzde aileden birini görmüş gibi oluruk…'*
>
> *'Bilmem eğer diğer etkinlikerde futbolda şurda burda bizim gibi çok şey paylaşıllarsa olur heralde, biz çok şey paylaşırık…'*

Birliktelikten doğan bu etki, kanımca, bir yanda kendiliğinden, sürecin olağan bir getirisi olarak oluşurken diğer yanda arzulanan bir şey haline geliyor. Dernek elemanlarının belirli bir dernekte faaliyet sürdürdükten sonra oraya bağlı kalması ve başka bir yerde faaliyet göstermemesi önemli görülüyor. Elbette bu her zaman mümkün olmuyor. Kişinin farklı bir halk dansları derneğine geçmesinin çok olağan olduğunu düşünenler olduğu gibi durumun kabul edilemez olduğunu düşünenler de var. Ancak bir kişinin farklı derneklerde faaliyet göstermesi, kendisinde bir sorun olabileceğini düşündürüyor, neden bu kadar çok değişiklik yaptığı sorgulanıyor, aidiyet hissetmemesi, bağlılık geliştirememesi sorgulanıyor. Söz gelimi, araştırma sırasında Gençlik Dairesinde çalışan bir yetkili, halk danslarına benzer bir faaliyet alanı organize etmekten bahsederken; 'hani halk dansları derneği guran herkes oraya bağlı olur bir sürü insan gider ya…' şeklinde bir tanımlama yaptı. Yahut iki toplumlu halk dansları faaliyetleri sürdüren derneklerden biri, politik dalgalanmaların faaliyetlerini etkileyip etkilemediğini sormam üzerine, etkilenmemek için çaba sarf ettiklerini bununla birlikte hem kendi dernekleri hem de Kıbrıslı Rum toplumundan partner derneklerinde siyasi olarak çeşitli düşüncelerde üyelerinin olduğunu belirttiler. Buna rağmen üyeleri, 'dernekleri için, ekipleriyle birlikte hareket etmek için' görüşleri ne olursa olsun iş birliğinden kaçınmıyorlar. Dolayısıyla halk dansları dernekleri, sıklıkla, yalnızca dans etmekten ibaret olmayan bundan daha öte bağlara işaret ederek, sadakat, özveri ve uzun süreli bağlılığın önemsendiği ve beklendiği yerler olarak karşımıza çıkıyor. Bunun sonucunda da aidiyet bağları güçlü bir grup meydana geliyor.

Varılan noktada halk dansları faaliyetlerinde, derneklerin güçlü bir birleştirici çatı olduğunu görmek mümkün. Bu durum öylesine önemli görülüyor ki, halk dansları federasyonun yaptığı düzenlemelerle artık halk dansları eğitmenlerinin ve dansçıların dernekleriyle aralarındaki bağlılık ilişkisi lisanslar ve lisansın getirdiği prosedürlerle kalıcı hale getiriliyor. Dansçıların dernek değişikliği yapmak için belirli dönemleri beklemeleri ve bazı prosedürleri uygulamaları gerekiyor.

Bu konuyu özellikle vurgulamak istememin sebebi, halk dansları faaliyetlerinin genellikle, sıradan bir sosyal faaliyet gibi algılanmayıp, kendi içinde değer yargıları, normları olan bir ilişkiler ağından oluştuğunu belirtmek. Bu ilişki ağı belirlenirken, halk dansları etkinliklerinin en can alıcı tarafı olan festivaller de güçlü bir etmen oluşturuyor. Halk dansları ekipleri sıklıkla dünyanın çeşitli yerlerine festivallere gidiyor ve bu

yolculuklar, sıradan bir tatil planına nazaran çok daha düşük bir bütçeyle organize ediliyor. Bu sebeple, derneklerin festivallere olan yaklaşımı, bir anlamda derneklerin profesyonelliği, titizliği, hakikiliği gibi konularda değer yargıları oluşturuyor. Söz gelimi, yalnızca festival zamanı bir araya gelip, sadece festival odaklı çalışmalar yaparak bir arada hiçbir faaliyet göstermeyen ekiplere sıcak bakılmıyor. Yahut bir dansçı, herhangi bir derneğe yalnızca bir yıllığına, o yılki festivale katılmak için dahil oluyorsa bu da nahoş bir duruma işaret ediyor. Kaynak kişilerimden bazıları, hiç festivale gidemedikleri zamanlarda bile derneklerinden ayrılmayı akıllarından bile geçirmediklerini, festival için değil kültürlerini yaşatmak için buraya geldiklerini, belirtiyorlar. Bir başkası, bir gencin farklı ülkeler gezmek istemesinin anlayışla karşılayabileceğini ama dernek dernek dolaşarak bu anlamda camiayı kullanmasını hoş karşılamadığını, söylüyor. Dolayısıyla halk dansları ortamları için tabiri caizse bir namusu, değer yargıları olduğunu söylemek mümkün.

Sosyalleşmenin, eğlenmenin, güzel vakit geçirmenin bir aracı olarak çok canlı ve renkli bir faaliyet alanı olan halk dansları, bunlardan çok daha öte bir anlam zemininde oluşuyor. Dolayısıyla, yalnızca bir hobiden değil daha güçlü bağların işlediği ve birincil ilişkilerin çok güçlü olduğu bir oluşumdan söz edebiliriz.

### 4.2.2. Sahne İçin Oynamak

Kuzey Kıbrıs'ta 'halk dansları' olarak adlandırılan danslar günümüzde, derneklerin faaliyetleri dışında, gündelik hayatta çok az karşılık buluyor. Halihazırda derneklerdeki halk dansçılarının yaptığı figürler ya da dans etme biçimlerinin yalnızca bir kısmının gündelik hayatta karşılığı olduğunu söyleyebilirim. Bunun gerekçesi olarak kaynak kişilerimden biri, müzisyenlerin de artık eskisi gibi olmadığını, dansı müzikten ayrı düşünemeyeceğimiz için eski müzisyenlerle birlikte eski dansların da yok olduğunu, belirtiyor.

Halk danslarının gündelik hayatta çok az karşılık bulması sebebiyle, derneklerin ve kuruluşların etkinlikleri büyük oranda sahneler; kendi düzenledikleri geceler, festivaller, şölenler, panayırlar ve benzerlerinden oluşmaktadır. Dansların sahneyle sınırlı kalması genellikle sitem ve üzüntüyle dile getiriliyor. Bir taraftan 'kültürü yaşatmak ve doğru

olarak aktarmak' misyonu taşırken bunun sahneye sıkışması, gündelik hayat içinde çok az yer alması sürecin nasıl adlandırılacağı, nasıl yürütüleceği konusunda kafa karışıklıkları yaratıyor. Örneğin kaynak kişilerimden biri, derneklerine gelen ve oğullarının düğününde oynamak için halk danslarını öğrenmek isteyen bir anne babadan bahsediyor. Ancak bu anne baba belirli bir koreografi ve sahne gösterisi amaçlamadığı için buna nasıl karşılık verileceği kafa karışıklığı yaratıyor. Bir başka kaynak kişim, düğünlerde kendi oyunlarının pek fazla oynanmadığını ama gençlerin artık yaşadıkları siyasi baskılar ve hiçe sayılmalara bir tepki olarak kültürlerine sahip çıktıklarını ve artık düğünlerde 'bizim gençlerimizin de bizim oyunlarımızı oynamaya başladığını' belirtiyor. İstisnai birkaç dansın dışında (örneğin Kozan ya da Çiftetelli) Kuzey Kıbrıs'ta halk dansları hala, büyük oranda sahneyle birlikte var oluyor. Bölümün başında belirttiğim dansların yani brodo-defteroların halihazırda, gösteriler dışında yaşadıklarını iddia etmek çok güç hatta imkânsız. Dolayısıyla halk danslarından ancak bir gösteriden bahsedebildiğimiz ölçüde bahsedebiliyoruz. O halde şu soruyu sorma ihtiyacı hissediyorum, gündelik hayatta pek fazla karşılık bulmayan 'halkın dansı', sahnelerle var oluyor ve periyodik öğrenme süreçleriyle aktarılıyorsa bu halk dansları biçimi neye işaret eder? Nasıl dinamikleri vardır…Sahne için oynamak nasıl anlamlar doğurur? Bu bağlamda yukarıda tanımlanmış halk dansları açıklamalarından daha farklı olarak algılanan, 'halkın ötesinde başka bir halk dansından' bahsetmek gerekir.

Öncelikle bu ifadeyle; halihazırda yaşayan kültürde pratik bir karşılığı olmayan, ancak yine o kültürün taşıyıcıları tarafından, belirli bir misyonla- yani halk danslarını doğru ve düzgün şekilde yaşatmak ve aktarmak- farkındalıklı olarak işlenip, düzenlenip, üzerine kafa yorularak icra edilen halk danslarından bahsediyorum. Burada söz konusu insanların hepsi aynı kültürün taşıyıcıları olmaları bakımından 'halkın' bir parçasını oluşturmakla birlikte danslara ve dansların çevresinde gelişen süreçlere, kültürün kendi doğal akışındaki değişimden farklı olarak, bilinçli bir müdahale, değişiklik, ayarlama, düzenleme yapmaları bakımından 'halkın ötesini' ifade ediyorlar.

Egil Bakka'nın yukarıda aktardığım tanımında belirttiği; 'koruma, yetiştirme ve yararlanma amacıyla bilinçli olarak geliştirilen, öğretilen ve sürdürülen danslar, halk danslarının yeniden canlandırılması ya da organize halk dansları hareketleri' (Bakka, 2002) ifadelerini ben burada birkaç ekleme yaparak '*dernekli halk dansı'* olarak

bahsedeceğim. Bu ifadeyle, Bakka'nın tanımlamalarının sunduklarına ek olarak, üyeleri arasında güçlü aidiyet bağları kurulan, kendi içinde bir normu ve jargonu olan, halk danslarını genellikle profesyonel olarak değil gönüllülükle sürdüren ve meşruluğunu 'kültürü yaşatmak, geleneği sürdürmek' gibi ifadelere dayandıran bir halk dansları icra etme biçiminden bahsediyorum. Bu bağlamda halk dansları faaliyetleri dernek kimliği, ulusal kimlik gibi farklı kimliksel boyutlarla ilişkilenebilir. Burada en önemli unsur *dernekli halk danslarının*, büyük çoğunlukla sahnelemek amacıyla öğretilen ve sergilenen danslara işaret etmesi ve bu bakımdan halk dansının ilk bağlamından uzaklaşmış olmaları. *Dernekli halk danslarının*, sahnelenme bağlamının ötesine geçerek, yaşayan kültürde yeniden karşılık bulmasına dair sürdürülen çabalar- yani benim saham kapsamında çoğunlukla halk dansları federasyonunun uygulamaları- yukarıda belirttiğim sebeplerle 'halkın ötesinde bir halk danslarına' işaret edecektir, çünkü her ne kadar bu çaba yine kültür taşıyıcılarının eliyle yapılmış olsa da gene bilinçli, farkındalıklı bir inşa sürecine işaret eder. Dolayısıyla bir yönüyle kapsayıcı, diğer yönüyle dışlayıcıdır.

### 4.2.3. 'İzletin Kendinizi'

Aktif bir dansçı olarak halk dansları ortamlarında bulunduğum zamanlarda, eğitmenimin 'bütün dansçılar izlenmek, beğenilmek için oynar' dediğini hatırlıyorum. Özellikle E. Goffman'ın kuramsal çerçevesini düşündüğümde, o zaman algılamadığım bu fikir şimdi çok daha farklı tınlıyor ve bu fikrin doğruluğunu kabul ediyorum. Dansçılar izlenmek, beğenilmek ister, dahası her türden performans izlenmek arzusunu içinde barındırır. Kaynak kişilerimden biri eskiden Kıbrıs'ta dans eden usta dansçılardan bahsederken 'tıpkı bugünkü gibi egosu yüksek, kendini beğendirmek isteyen insanlar' şeklinde tanımlıyor. Dansçı, beğenilmek ister. Dansı, alımı, çalımı, becerisi, yeteneğiyle bir duruş ve tavır sergiler. Bu beğenilme hem kişiseldir hem de dansçının üzerinde taşıdığı diğer tüm kimliksel atıflara (dernek kimliği, milli kimlik vs.) yönelik olabilir.

Peki başlıkta geçen ifadeye dönecek olursak *dernekli halk dansçısı* için 'kendini izletmek' ne anlama gelir? Katıldığım çalışmaların birinde eğitmenlerin dansçılarına verdikleri talimatlar arasında, 'izletin kendinizi' sözleri dikkatimi çekti. *Sahne*

*arkası*nda verilen bu talimat, dansçıların sahneye çıktıklarında ne yapmaları gerektiğinin mesajını veriyordu. Bu önemliydi, çünkü sahnelen halk danslarının, her performans gibi açıkça vermek istediği mesajlar vardı. Bir performansın mesajının iletilebilmesi için, icracının 'kendini izletmesi' gerekmekteydi. Söz gelimi halk dansları federasyonun eğitimlerinde kadın dansçıların 'Kıbrıs kadınına yakışır şekilde alımlı, nazlı, hanım hanımcık' olmaları salık veriliyordu. Çünkü derlemelerden elde edilen video kayıtlarında kadın dansçılar şimdiki gibi 'büyük' hareketlerle dans etmiyorlardı. Daha utangaç ve naif bir dans etme biçimi göze çarpıyordu. Dolayısıyla danslar buna uygun olacak şekilde düzenlenmeliydi. 'İzletin kendinizi' aslında 'performanslarınızı düzenleyin, vermek istenen mesajı uygun biçimde verin' alt metnini içeriyordu. Neyin uygun neyin uygunsuz olduğunun belirlenmesindeyse yukarıda bahsettiğim otantik kavramı önemli bir yerde duruyor.

## 4.3 KİMLİĞİ OYNAMAK

Tez boyunca ortaya koymaya çalıştığım temel argüman kimliğin performatif olduğu ve halk danslarının bu performatifliği besleyen önemli bir araç olduğu yönündeydi. 'İnsanlara kimlik duygusunu veren, esas olarak paylaşılan bir dilin açığa çıkardığı, paylaşılan bir kültürdür' (Larrain, 1995a). Bu bağlamda ortak bir kültürü paylaştığını göstermek -bunu performe etmek, 'biz kimiz' sorusuna 'biz buyuz' ya da 'biz bu olmayanız' demenin önemli bir yoludur. Meşruiyetini genellikle geleneğe yaslanarak kuran (dernekli) halk dansları, bu kültürel-kimliksel benlik sunumunda 'etkili' bir araçtır. Bunu ortaya koyarken kültürün dayandığı gelenek, geçmişe bağlılık, tarihsel aidiyet gibi bağlara işaret ederken, *bizim*; danslarımızın, giysilerimizin, müziklerimizin, tarzımızın sunulması aslında *biz* 'e içkin olan *kimliğin* sunulmasını sağlar. Bu bağlamda (dernekli) halk danslarının, kültürel bir öğe olarak, kimlik performansının aracı haline gelmesine dair birkaç örnek daha sunmak isterim. Bu bölümde önceden prova edilmemiş ve salt sahnelemek amacıyla icra edilmeyen danslardan da bahsedeceğim için 'dernekli' ifadesini bazı yerlerde paranteze almayı tercih ediyorum. Zira örneklerden bazıları yukarıdaki tanımlamayla uyuşmuyor.

İlk olarak ‘kimliği oynamak’ yani kimliğin bedensel bir dışavurum olan dans aracılığıyla sunulmasına dair örnekler vermek isterim. İlk olarak kaynak kişilerimden Mehmet Birinci’nin anısını aktarmak istiyorum; kaynak kişim bu anıdan hem görüşmemiz sırasında hem de halk danslarına dair anılarını yazdığı kitabında bahsetmiştir. Kitabında şöyle aktarıyor:

> ‘Barış yanlıları, 2000 yılında Kuzey Kıbrıs’ta yapılacak olan genel seçimlere, ortak bir cephe içinde, Barış ve Demokrasi Hareketi (BDH) olarak katılmışlardı. BDH’nın seçimden kısa bir süre önce Atatürk Kapalı Spor Salonu’nda düzenlediği büyük kitlesel mitingde, Aristodimos ve ben, kitleyi coşturmak için iki kişilik kısa bir halk dansları gösterisi sunmuştuk. Bu kısa gösterinin koreografisiyle birlikte kullanılacak oyun ve figürlerin seçimini de tamamen Aristodimos yapmıştı. Kıbrıs’ta barış uğruna hiçbir fedakarlıktan kaçınmayan Aristodimos ‘KKTC’ seçimleriyle ilgili böyle bir etkinliğe katılmasının Güney Kıbrıs’ta başına getirebileceği olası sıkıntıları hiçe sayarak, barış isteyen Kıbrıslı Türk kardeşlerini teşvik etmek ve cesaretlendirmek için bu etkinlikte sahne almaktan en küçük bir tereddüt göstermemişti’ (Birinci, 2018: 13).

Burada, halk danslarının siyasi bir etkinlikte politik bir mesaj vermek için kullanıldığını görürüz. Kaynak kişim, danslarını çok kalabalık bir kitlenin önünde, mitingin açılışında sunduklarını belirtiyor. Burada biri Kıbrıslı Türk diğeri Kıbrıslı Rum olan dansçılar, kendi geleneksel giysileri içinde, aynı müzikle, bir arada dans ederek hem kendilerinin hem de temsil ettikleri halkların kimliksel ortaklıklarını ve birlikteliğini vurguluyorlar. Bu performansın kalabalık bir kitle önünde sergilenmesi, güçlü bir coşkunun yaratılmasına uygun bir ortamın olduğunu gösterir. Coşku, icracılar ve seyirciler arasında ortak duyguların inşa edilmesine olanak sağlar. Böylelikle verilmek istenen açık mesaj yani iki toplumun arasındaki barış arzusu, halk dansları aracılığıyla sunulur.

Diğer örneği, KTHDF’nin düzenlediği 8. Halk Dansları Şöleni’nden vermek istiyorum. Şölenin sloganı ‘*geçmişten günümüze kültürümüz dans ediyor’* olarak belirlenmiş. 22-23 Mart 2019 tarihinde gerçekleştirilen şölene, dönemin başbakanı Tufan Erhürman’da katılmış ve gecenin sonunda sahneye çıkarak dans etmiştir. Erhürman şölenden önce, ‘Gençlerin akademik çalışmaların dışında, kültürümüzü yaşatarak sosyalleşmelerinin gurur verici’ olduğunu söylemiştir[22]. Başbakan, açılış konuşmasında halk danslarına

[22]KKTC Başbakanlık Resmi Web Sitesi, Erişim Tarihi: 21.4.20 https://basbakanlik.gov.ct.tr/BASIN-VE-HALKLA-%C4%B0L%C4%B0%C5%9EK%C4%B0LER/MESAJLAR/ArtMID/3773/ArticleID/76352/BA%C5%9EBAKAN-ERH220RMAN-%E2%80%9CGEN199LER%C4%B0N-AKADEM%C4%B0K-199ALI%C5%9EMALARI-DI%C5%9EINDA-K220LT220R220M220Z220-YA%C5%9EATARAK-SOSYALLE%C5%9EMELER%C4%B0-GURUR-VER%C4%B0C%C4%B0D%C4%B0R

olan ilginin arttığını belirtir ve 'bu artışın gençlerin kültürlerine ve geçmişlerine olan ilgilerini gösterdiğini' söyler. '1980'lerde onlarla ifade edilen dansçı sayısının ve iki elin parmaklarını geçmeyen dans sayısının günümüzde 60'lara ulaşan dans sayısı ve 500'ü aşkın dansçı sayılarına ulaştığını ve bu da aslında Kıbrıslı Türk gençlerin hem ülkesine hem de kültürüne sahip çıktığını gösteriyor; gençlerimiz geçmişlerini biliyor ve 'biz onu muhakkak geleceğe taşıyacağız' diyerek gençlere teşekkür ediyor.[23] Erhürman'ın ifadelerinden, halk danslarının kültürle ve gelenekle olan bağına ve beraberinde bunun kimlikle olan ilişkisine dikkat çektiği şeklinde yorumlanabilir. Kimliği yaşatmanın ve sürdürmenin bir yolu, bir aracı, kültürü yaşatmak ve sürdürmek olarak sunulur. Bu anlamda halk danslarıyla 'uğraşmak', yalnızca dansın kendisi değil 'kültüre sahip çıkarak gelenekleri bilmek', bunu sağlayacak sosyal faaliyetlere- örneğin bir halk dansları derneğine katılmak, doğrudan kimliğin sunulmasına işaret eder. Erhürman'ın gecenin sonunda sahneye çıkarak dans etmesi bir taraftan, çok yüksek ihtimalle anın ve dansların yarattığı coşkunun bir tezahürü olarak ortaya çıkarken diğer taraftan gençlerden doğru, kültürün ve kimliğin halk dansları aracılığıyla kucaklandığını bize gösterir.

## 4.4 *ÖTEKİ*YLE DANS

*Öteki*yle kurulan ilişkinin kimlik meselesi içinde çok önemli olduğundan ve bu ilişkinin değişip dönüşebileceğinden yukarıda bahsetmiştim. F. Barth bu değişimi etnik kimliklerden hareketle şöyle anlatıyor:

> 'Hiç şüphe yok ki, farklı koşullar farklı tutumların oluşmasına neden olur. Etnik kimliğin kısmen değer yargılarıyla belirlenen kültürel bir oluşum olduğu düşünülürse, bu kimliğin oluşumunun bazen başarılı bir şekilde gerçekleştiği bazen başarısızlıkla sonuçlandığı görülebilir. Etnik kimliğin devamının her koşulda şart olmadığını ve değişen koşullarla yeni kimliklerin edinilebileceğini düşünüyorum. Sahip olunan etnik kimliğin devamının sağlanması ya da bu kimliğin bir başkasıyla değiştirilmesi, diğer etnik kimliklere sahip kimselerin performansına ve söz konusu kimseye sunulan imkânlara bağlıdır. Burada sözü edilen çevreye uyum sağlama konusu değildir. Çevresel koşullara uyum sağlamak sadece fizik olarak hayatta kalma konusu söz konusu olduğunda geçerli olacak bir konudur. Asıl önemli olan unsur ise, farklı etnik kimliğe sahip olan kimselerin ne denli iyi bir performans sergiledikleri ve söz konusu kimseye ne tür alternatif kimliklerin ve yaşam standartlarının sunulabildiğidir' (Barth 2001: 28).

[23] Kanal SİM'in haberi. Erişim tarihi: 21.4.20 https://www.youtube.com/watch?v=dRStvNFP_RA

Farklı etnik aidiyetlere sahip insanların kimliklerini ne şekilde performe ettikleri buna ne kadar ve nasıl olanak sunulduğu önemlidir. Bu bağlamda *öteki*yle kurulan ilişki değişip dönüştükçe, kimliğe işaret edecek her türlü performans da değişip dönüşecektir. *Dernekli halk dansları* faaliyetleri, bu anlamda önemli bir etnografik veri sunar. Yalnızca bir halk dansları gösterisinde dans etmek değil, bir bütün olarak halk danslarına dair faaliyetlerin tamamının; bir derneğin üyesi olmak, dernek bünyesinde düzenlenen etkinliklerin bir parçası olmak, halk danslarına dair araştırmalar yapmak, bunların icra edilmesi, sahnelenmesi, bunlar hakkında konuşmak, vs. hepsinin bir kimlik performansı sunma potansiyeline sahip olduklarını düşünüyorum. Bütün bunlar halk dansları aracılığıyla kimliğin üretilmesi ve yeniden üretilmesini mümkün kılar.

Kuzey Kıbrıs'ta halk dansları faaliyetlerinin geçirdiği değişimler göz önüne alındığında, ötekinin nasıl algılandığını, *dernekli halk dansları* faaliyetleri kapsamında, dansların nasıl yansıtıldığından -ve yansıtılmadığından- hareketle gözlemleyebiliriz. Bunlar her bakımdan, *öteki*yle kurulan ilişkiyi yansıtır. Bu çalışma kapsamında, Kıbrıslı Türkler için, kimlik kavrayışlarının ve buna bağlı olarak halk dansları faaliyetlerinin biçim değiştirmesinde etkili olan etnik gruplar Kıbrıslı Rumlar ve Türkiyelilerdir[24]. Zira Kıbrıslı Türkler için en yakın *öteki*leri bu gruplar oluşturur.

Kıbrıslı Rumlar ve Kıbrıslı Türkler, farklı dil, inanç ve buna bağlı olarak farklılaşan kültürlerinin yanı sıra, aynı topraklarda var olmanın, adalılığın, Akdeniz kültürüyle biçimlenmiş olmanın getirdiği ortaklıklara sahiptir. Tarihsel süreçte yaşanan çatışmalar, ulusal tarih yazını ve milliyetçi politikalar göz ardı edildiğinde iki grubun 'Kıbrıslılık' zemininde ortaklaştığı çokça durum vardır. Bu ortaklık yalnızca danslar ya da mutfak kültürü gibi somut ve birleştirici unsurlarla değil, adada varlığını sürdürmeye çalışan her birey ve kurumun ortak meselesi haline gelen Kıbrıs Sorunuyla da kendini gösterir. İki grubun, özellikle günümüzde daha belirgin hale gelen kimlik inşaları Kıbrıslılık zemininde kurulmakta ve Kıbrıs Sorunundan kaynaklanan bıkkınlık ve tahammülsüzlük bunun önemli bir yerinde durmaktadır. Uzun yıllardır süregelen Kıbrıs Sorunu, çeşitli

[24] Kıbrıslı Türkler , Türkiye'den gelen yerleşimcilere ya da genelde Türkiye vatandaşlarına atıfta bulunmak için 'Türkiyeliler' diyor, kendilerini de 'Kıbrıslılar' diye adlandırarak onlardan ayırıyorlar (Navaro, 2012, s.82). Türkiye'nin çeşitli bölgelerinden adaya gelen yerleşimcilerin farklı etnik gruplardan olduklarını belirtmek gerek, dolayısıyla burada heterojen bir gruptan bahsediyoruz ancak hem Navaro'nun belirttiği ayrımı hem de kaynak kişilerimin ifadelerini göz önünde bulundurarak, bu metinde aynı ifadeyi kullanmayı yeğliyorum.

sebeplerle çözülememiş olduğundan, iki halk arasındaki kutuplaşma bir türlü aşılamamakta hatta politik gündeme bağlı olarak önyargılar artış göstermektedir. Türkiyeliler ve Kıbrıslı Türklerinse aynı dili konuşan, inanç ve tarihsel bağlar bakımından benzerlik gösteren, sosyal ve kültürel olarak ortaklıklar barındıran gruplar olmaları bakımından yakın ilişkileri bulunur. Ancak metnin çeşitli noktalarında aktardığım gibi, Kıbrıslı Türkler için 'Türklük' tek başına yeterli bir kimlik tanımı sağlamaz. Bu bakımdan ifadenin 'Kıbrıslılık' tarafı, Türkiyelilerden farklılaşmayı getirir.

Halk dansları faaliyetlerinin değişip dönüşmesinde, Kıbrıslı Türklerin bu iki gruba dair algılarının ve ilişkilerinin değişmesinin izlerini görmek mümkündür. Söz gelimi artık, bir 'milli dans'tan bahsetmek yerine, 'Kıbrıs' ya da 'Kıbrıslı Türk' halk danslarından bahsedildiğini görürüz. Dansların nasıl adlandırıldığını yani '*Kıbrıs halk dansları mı*? Ya da '*Kıbrıs Türk halk dansları mı?'* demeyi tercih ettiklerini sorduğum kaynak kişilerimin çoğu; dansların milletlerin değil bölgelerin dansı olduğunu yahut adanın dansı olduğunu, belirtmişlerdir. Bununla birlikte adadaki dansların yakın çevreden, Türkiye'den Afrika'dan, Yunan adalarından civardaki her yerden etkilenmiş olduğunu belirtenler de vardır. HASDER'in, mottosunda da belirtildiği üzere 'genelde Kıbrıs özelde Kıbrıs Türk folklorunun araştırılması…' öngörülür. Dolayısıyla genel anlamıyla vurgu, Kıbrıs adasına yahut coğrafi bölgeye odaklı bir kimlik tanımına işaret eder. Artık Kıbrıslı Türkler için halk dansları yalnızca Türklüğü değil Kıbrıslılığı da 'sahnelemenin' bir aracı olarak kabul edildiğinden, halk dansları, adadaki *öteki*lerle yani Kıbrıslı Rumlarla olan ortaklıkları da sunmaktadır. Kıbrıslı Türklerin Türkiye ile olan bağları, çoğunlukla ya bir ön kabul gibi addedilerek özellikle vurgulanmıyor ya da belirli bir konu anlatılacağında bahsediliyordu. Ancak bazı derneklerde Atatürk resmi, İstiklal Marşı, Kuzey Kıbrıs ve Türkiye bayrakları vb. semboller asılıydı. Bunun yanı sıra KTHDF'nin düzenlediği etkinliklerde, kürsünün hemen yanında Atatürk'ün, 'Ulusal oyunlarımızı öğrenmek bir şeref, öğretmek ise kutsallık kazandırmaktır' sözü ve zeybek oynarken çekilmiş bir fotoğrafı bulunuyordu (Bknz. Görsel 1). Dolayısıyla, halk dansları etrafında oluşturulan kimlik sunumlarında Türklük, Türkiye, Atatürk'le ilişkili bağlar etrafında oluşan aidiyet ilişkileri sunuluyordu.




**Görsel 1: KTHDF'nin sertifika dağıtma kokteyli.**

Öte yandan Kıbrıs adası, Kıbrıslılık, Kıbrıslı Rumlarla olan ortaklıklar ve bunların sunulmasının gittikçe daha yaygın hale geldiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda hem Kıbrıslı Rum hem de Kıbrıslı Türk dansçılardan oluşan iki toplumlu halk dansları ekiplerinden bahsedebiliriz. Bu ekipler çok benzer olduklarını belirttikleri halk danslarını, her etnik grubun kendi geleneksel kostümlerini giydiği ve her iki dilde de şarkıların söylendiği gösterilerle sunmaktadırlar. Bununla birlikte iki toplumlu etkinliklerde derneklerin amblemleri dışında herhangi bir ülkenin bayrağı yer almıyor. Ön araştırmam sırasında Kalkanlı'da katıldığım Çakıztez Festivalinde 'Dance For Peace- Barış İçin Dans' adlı iki toplumlu grup, karma bir gösteri sunduktan sonra, sahneden el ele tutuşmuş bir halka halinde ve ortada ahşap bir Kıbrıs haritası tutan küçük bir oğlan çocuğu görüntüsü sunduktan sonra çıktılar (Bknz. Görsel 2). Mesaj çok açık ve anlaşılırdı; Kıbrıs için barış!

Bu bağlamda performansın iletişimsel yönünün vurgulanması önemlidir. Burada halk dansları aracılığıyla halkların ve kültürün ortaklığının sunulduğunu, *öteki*lik algısının *biz* içinde eritildiği yorumunu yapabiliriz. Burada Kıbrıs adası odaklı bir kimlik

tanımına vurgu yaparak Rum ya da Türk değil; Kıbrıslı halk dansının performe edildiğini görürüz.



**Görsel 2: Dance For Peace, halk dansları gösterisi.**

İki toplumlu etkinlikler düzenleyen bir diğer halk dansları derneği Lefkoşa Folklor Derneği (FOLKDER) idi. Folk-Der, Kıbrıs'ın Somut Olmayan Kültürel Mirası Projesi kapsamında iki toplumlu araştırmalar, sözlü tarih çalışmaları ve halk dansları gösterileri düzenlemişti. Kaynak kişilerim bu süreci anlatırken başlangıçta çok endişe verici olduğunu, nasıl karşılanacakları konusunda hem kendilerinin hem de partner ekiplerinin üyelerinin endişeler taşıdıklarını belirttiler. Bu endişe, Kıbrıs adasının ortasındaki sınırdan, adanın ikiye bölünmesinden ileri gelen bir endişeydi. Sınır mefhumu, adayı yalnızca fiziksel olan bölen bir fikrin ötesine geçerek 'sınırın öte tarafında nasıl insanların- canavar gibi insanların mı- yaşadığı konusundaki endişelerin- belki de hem sebebi hem de sonucu olarak görülebilir. Adanın ortadan ikiye bölünmesi, yıllar içinde, sınırın öte tarafına dair abartılı söylemlerin, çeşitli mitlerin üretilmesine neden olmuş durumda. Dolayısıyla birbirlerine dair sağlıklı bilgilerden ziyade söylentilere maruz kalan halkların birbirleri hakkında ön yargılara sahip olduğunu görebiliyoruz. Bu bağlamda Folkder'den bir kaynak kişim, dansın bu ayrılıklar içindeki birleştirici gücünü

vurgularken birbirinin dilini konuşamayan insanların iletişim kurabilmesinde dansların önemli bir yerde durduğunu belirtiyor. Bir diğeri, iki toplumlu gösteriler sırasında kendisine çarpıcı gelen bir anısını şöyle anlatıyor:

> '…bir gösterimiz vardı bizim…Biz dua ederdik mesela hasat sahnesinde …ee…onlarda da vardır orak bizde da vardır orak, napılır? İşte hasatlar yapılır ekinler ekilir, dua edilir… Çok başka bir tecrübeydi o benim için! Yan tarafımda Rumlar, biz burdayız… Dua eden! Haç çeker! Onun duası odur, senin duan odur. Aynı şeyi yapan, farklı beden dilini gullanın ama baktığında aynı şey, dua eder o da yağmur yağsın diye…' (Seren, kadın, 29).

Bir başka örnek olan, İki Toplumlu Müzik ve Halk Dansları Ekibi, yaklaşık on yıldır faaliyetlerini sürdürmekte olan karma halk dansları ekibi. Hem Kıbrıslı Türk hem de Kıbrıslı Rum toplumundan dansçıların, eğitmenlerin ve müzisyenlerin olduğu ekip, ara bölgede çalışmalarını sürdürüyor. Bu ekipten görüştüğüm Kıbrıslı Rum kaynak kişilerimden biri, öncelikle 'halk dansları' tanımlamasının Yunan danslarına işaret ettiğini, Kıbrıslı Rum halk danslarınınsa 'geleneksel danslar' olarak adlandırıldığını belirtiyor. Aynı kaynak kişim, halk danslarının kimliğin ayrılmaz bir parçası olduğunu, kökleriyle ve kimliğiyle olan bağını halk danslarıyla kurabildiklerini, söylüyor. Bu ekipten görüştüğüm kaynak kişilerim, yaptıkları işin herhangi bir maddi kaygı gütmeden, gönüllülükle sürdürdüklerini ve sadece kendileri için değil aslında ada için ve herkes için ortak halk dansları faaliyetlerini sürdürdüklerini, belirtiyor.

Son olarak, Turizm ve Folklor Araştırma Derneği (TUFAD) iki toplumlu faaliyetler sürdüren bir başka dernek. TUFAD, uzun yıllardır Kıbrıslı Rum toplumundan partner dernekleriyle bir arada etkinlikler yürütüyor. Kıbrıslı dansların, Rum ya da Türk ayırt etmeden çok benzer olduğunu, belirtiyorlar. Düzenledikleri etkinliklerde *'Danslarımız, müziğimiz ve kıyafetlerimiz kimliğimizdir...Biz Kıbrıslıyız'*, *'Barış ve yeniden birleşme için şarkılarımızı söylüyoruz halk oyunlarımızı oynuyoruz'* gibi sloganlar kullanılıyor (Bknz. Görsel 3). Tufad'lı dansçılar, partner ekiplerinin üyeleri olan Rum dansçılarla aralarında güçlü arkadaşlık bağları olduğunu, birbirlerinin özel günlerinde bir araya geldiklerini, çok uzun yıllara dayanan bağları olduğundan bahsediyorlar. Yıllara yayılan bu çalışma geçmişi, birbirlerini tanımalarını sağlamış ve danslardaki hareketlerinden bile birbirlerini anlayabildiklerini belirtiyorlar.

İki toplumlu etkinlikler düzenleyen tüm ekiplerin ortak sorunu, dansçıların birbirlerinin dillerini konuşamamasıydı. Bununla birlikte pek çok kaynak kişim birbirlerinin dillerini

anlamamalarına rağmen bir şekilde ne demek istediklerini anladıklarını çünkü, ‘aslında onların da bizim gibi’ olduklarını belirtiyorlar. Dans ise anlaşmanın ve ortaklaşmanın içinde merkezi bir konumda duruyor ve iletişimin kilit noktası olarak konumlanıyor.




**Görsel 3: TUFAD’ın dernek binasında bulunan eski bir gösterinin afişi**

Halk danslarının, kimliğin gösteri aracı olarak en belirgin ifadeleri sunduğu yer, belki de iki toplumlu etkinliklerdir. Adadaki politik bağlamın ve ideolojik konjonktürün değişmesi, halk dansları faaliyetlerine de sirayet eder. ‘Milli dans’ döneminde iki toplumlu etkinliklerin gerçekleştirilmesi belki de imkansızdı ve aynı etkinliklerin gerçekleştirilmesi Kıbrıs adasında iki bölge arasındaki geçiş kapıları kapalı olduğunda da çok zordu. Ancak adanın 60 yıldan bu yana geçirdiği tarihsel dönüşümleri göz önüne alındığında, günümüzde farklı bir kimlik algısının ön planda olduğunu görebiliriz. Bu yalnızca iktidar mekanizmalarının öngördüğü bir değişime değil, kültür taşıyıcılarının

da yaşadığı bir değişime işaret eder. Dolayısıyla değişen kimliksel atıflara paralel olarak, benlik sunumlarının daha farklı biçimlerde ortaya konması, kimliğin farklı performanslarının sahnelenmesini de mümkün kılar. Kısacası, halk dansları (gösterileri başta olmak üzere her türden) performanslarına bakmak izleyiciye, kimliğin nasıl kavrandığına ve nasıl sunulduğuna dair mesajlar verir.

H. Kurtuluş ve S.Purkıs, *Kuzey Kıbrıs'ta Türkiyeli Göçmenler* adlı ilham veren çalışmalarında 'bir mit olan ''Kıbrıslılık' üzerinden yeni bir ortak kimlik inşası çabasının ortaya çıktığını, Kıbrıslılığın, Kıbrıs'ın her iki bölgesinde toplumsal sınıflar arasındaki eşitsizliklerin üzerini örten 'mitsel' bir ulusal kimlik olarak inşa edildiğini' belirtiyorlar. Yazarlara göre 'bu yeni kimlik Kıbrıs'ta Kıbrıs kökenli olmayan ve en alt sınıfı oluşturan yoksul göçmenlerin sosyal dışlanmalarındaki sınıfsal yanı manipüle ederek dışlamayı meşrulaştırıcı bir işlev görmektedir' (Kurtuluş ve Purkıs, 2014: 226-227 ). Kimlik inşasından bahsederken sınıfla ilgili meseleleri bunun dışında tutmanın mümkün olmadığını kabul etmekle birlikte araştırmam boyunca 'Kıbrıslılığa' dair kurulan kimliğin bir 'mit' ya da sınıfsal bir tepki olduğuna dair herhangi bir şey gözlemlemediğimi belirtmeliyim. Bunu iddia edebilmek için öncelikle 'Kıbrıslılık' kimliğini inşa eden grubun tamamının aynı sınıfa mensup ya da aynı dünya görüşüne sahip olduklarını ve bunun dışında kalanların tümünün ötekileştirildiğini iddia etmek gerekir (zira bunun aksi kendi içinde çelişkili olacaktır). Araştırmam Kıbrıs Türk halkının bütününü kapmasa da benim çalıştığım grup dahi farklı sınıfsal aidiyetleri olan heterojen bir topluluk. Bu heterojen grup içinde yalnızca yazarların 'Kıbrıslılık mitini' inşa ettikleri iddia edilen orta sınıf Kıbrıslılar değil her sınıftan Kıbrıslılar (Rum ve Türk) ve Türkiyeliler mevcut. Dolayısıyla Kıbrıslılığı, bir 'mit' ya da sınıfsal manipülasyonu meşrulaştıracak bir kılıf olmaktan ziyade, Rebecca Bryant'ın da belirttiği gibi 'adada varlığını asla yitirmemiş bir 'halk kültürü'nün (Bryant, 2007:15) inşa ettiği bir kimlik olarak algılamakta fayda görüyorum. Bununla birlikte kimlik ve sınıf arasındaki ilişki bu çalışmanın konusu olmadığı için bu tartışmayı derinleştirmekten kaçınıyorum. Bunun yerine, kimliğin nasıl bir zeminde okunursa okunsun performatif olarak var edildiği fikrine, toplumsal yaşayışın karşılıklı gösterilerden oluştuğu düşüncesine yaslanmaya devam ediyorum. Bryant, politik dostluk ve kardeşlik kavramlarına alternatif olarak Kıbrıslı Türkler ve Rumlar arasında 'komşuluk' kavramını ortaya koyar. Yazar, 'komşuluk' zemininde kurulan ilişkilerden

bahsederken, komşuların birbirleri ile mekânsal temelde tarihsel bağları bulunan ve beraber yaşamak zorunda olan kişiler olduklarını, söyler. Komşuluk; sorunlu, meraklı olabilir ancak bir gereklilik ve kısmen faydacı bir eylemdir. Bryant şöyle devam eder:

> ‘Ancak komşular aynı zamanda kişinin kimliğini oluşturan ve yargılayan kişilerdir. Birey kişiliğini kısmen evde ama öncelikle mahallenin ya da köyün yarı-kamusal alanında 'sergiler' ve alandaki performansı-anne ya da baba, kadın ya da erkek, bilge ya da aptal, zengin ya da fakir- incelenir ve değerlendirilir. Kimliklerin oluştuğu alan, genellikle heterojen ve belirsiz olan bu alandır’ (Bryant, 2007:332-333).

Toparlamak gerekirse, halk dansları çerçevesinde oluşturulan kimlik performanslarına bakarak, sınıfsal bir tepki değil meşruluğunu adalı olmak üzerinden kurarak daha çok mekânsal bir ortaklığa yaslanan bir etkileşim görürüz. Siyasi anlaşmazlıkların ve çalkantıların gündelik hayatta yoğun olarak hissedildiği ve belirsizliklerin hâkim olduğu bir ülke olan Kıbrıs’ta, ortaklık ve aidiyet halk dansları yoluyla inşa edilerek birleştirici bir kimlik performansı sunulur.

## 4.5 DANSIN BÜYÜSÜ: COŞKU

Alan çalışmam boyunca, özellikle halk dansları çalışmalarına katıldığım anlarda kendimi, bütün bu faaliyetleri bu kadar çekici hale getiren nedir, neden yüzlerce insan halk danslarıyla uğraşmak için bunca emek ve çaba sarf ediyor, diye sorarken buldum. Bu sorunun aslında yola çıkış hikayemin en başından beri yanımda taşıdığım bir cevabı vardı; hikâyenin en başından beri…Sadece naifçe ‘halk danslarını seviyorum, oynamayı seviyorum, ülkemi seviyorum’ diye tanımlanabilecek duyguların adını koyabilmekle ilgili bir şeydi. Bulduğum cevap, halk danslarının cazibesinin; yarattığı güçlü coşkuda gizli olmasıydı. Dansın bütün büyüsü; gösterişli, alımlı, çekici, güçlü, zarif... çeşitli kültürel kodlar ardında, farklı sıfatlarla betimlediğimiz, dansçıların hareketlerini ya da dansın tavrını ve tarzını içinde barındıran o coşkuda gizlidir. Halk danslarının kalbinin attığı, ruhunun gizlendiği yer işte bu coşkudur. Bu coşkunun en önemli kaynakları arasında, izleyicinin ve icracının kanının kaynamasına sebep olan en önemli sebeplerden biri de ‘Kıbrıs’ a ve Kıbrıs kültürüne âşık olmak’ diye tanımlanan, dansın temsil ettiği kimliğe eklenen duygulara ve güçlü bağlılığa işaret eder.

Bunu, romantik bir betimleme yapmak için değil, paylaşılan duyguların, çekiciliğinin verdiği hissi, aktarabilmek için vurguluyorum. Danstan alınan haz, 'kendini izleten' dansçıların, kendinden geçmiş, coşkulu bir biçimde dansla, müzikle, izleyiciyle bütünleşmiş olmalarının verdiği bir hazza ve coşkuya işaret eder. İşin içine, yalın bir biçimde dansın yarattığı heyecanla birlikte 'bizim dansımızı' yapmanın yarattığı güçlü coşkular da girer. Bu da halk danslarının pek çok duyguya hitap eden etkili bir yaratım olduğunu görmemizi sağlar. Bu bağlamda halk dansları güçlü bir coşku ve haz üreticisidir. Bu hazzın içinde, izlenmek, çok önemli bir elementtir. Dansçıların 'kendilerini izletmeleri', bu duyguyu hem içlerinde taşımaları hem de bunu danslarına yansıtmaları teşvik edilir. Bu bağlamda bir performans olarak dansın büyüsü, izlenmek başta olmak üzere diğer tüm faktörlerle birlikte, yaratılan, üretilen duyguda saklıdır. Bu duygu güçlü bir motivasyon kaynağıdır ve kimlik performansı olarak halk danslarını daha cazibeli bir hale getirir. Bir derneğin, milletin üyesi olmak, o kültüre içkin ve kimliğe sahip olmak, bireysel ve kolektif olarak yapılan danslarla performe edilir. Bir anlamda kimlik ve aidiyet, dansla var edilir, yeniden üretilir.

## 4.6 PERFORMANS MEKÂNI OLARAK KİLİSELER

Yolu Kıbrıs adasına düşen birinin, Kıbrıs sorunuyla yahut bu sorundan kaynaklanan 'tuhaf' durumlarla ilişkilenmemesi mümkün değildir. Benim de araştırmanın pek çok anında, Kıbrıs sorunuyla ilgili konular üzerine düşünmem gerekti; KKTC'nin dünyaca tanınmaması, halk dansları derneklerinin faaliyetlerinin, diğer pek çok şey gibi bundan doğrudan etkilenmesi, Kıbrıslı Rumlarla ve Türkiye'yle yaşanan sorunlar… vs. Kıbrıs'ta doğup büyümüş biri olarak bunlar benim için çok alışılageldik konulardı. O yüzden araştırmacı olarak da en zor handikaplarımı bu mevzuları analiz etmeye çalışırken yaşadım. Zira benim için Kıbrıs sorunu ve ondan kaynaklı olarak oluşan absürt durumlar kanıksanmış şeylerdi ve farkına varmak çok zordu. Bu anlamda kendimi duyarlılık geliştirmek için zorlamaya, algımı açmaya çalıştım. Bana en çarpıcı gelen, kanıksadığım ve ses kayıtlarını deşifre etmem sırasında dikkatimi çeken konu, Kuzey Kıbrıs'ta bazı halk dansları derneklerinin merkez binaları olarak kiliseleri kullanmalarıydı.

Ada, savaşın ardından, Yeşil Hatla ikiye bölündükten sonra, kuzeyde Rumlara güneyde de Türklere ait pek çok yapı geride kaldı. Yalnızca eşyalar, evler, arabalar, iş yerleri, dükkanlar değil, tarihi eserler ve ibadet yerleri de *öteki*nin sınırları içinde bırakıldı. Doğal olarak kuzeyde, eskiden Kıbrıslı Rumlara ait olan yerleşim yerlerinde kiliseler bulunuyor. Cemaatleri tarafından kullanılması mümkün olmayan bu kiliseler, önceden Eski Eserler Dairesi'nin kontrolündeyken şimdilerde Kıbrıs Vakıflar İdaresi'nin kontrolü altında. Bu kapsamda eski eserlerin bir kısmı, sosyal ve kültürel faaliyetlerde kullanılması için derneklere ve kuruluşlara kiralanıyor. Amaç, bu eski binaların bakım ve onarımlarının sürdürülmesini sağlamak. Halk dansları dışında koro çalışmaları, resim ve el işi atölyesi vb. amaçlar için kiralanan eski eserler, Vakıflar idaresi tarafından bir yıllığına, belirli kurallar çerçevesinde kişi ve kurumlara kiralanıyor. Bu kurallar ve prosedürler kapsamında; binalarda herhangi bir değişiklik yapmak mümkün değil, kiracılar yalnızca kullanım hakkına sahip oluyorlar. Bu bağlamda, bazı halk dansları dernekleri, dernek binası olarak bu kiliseleri kullanıyorlar. Lefkoşa'da Gençlik Merkezi Birliği (GMB), Kızılbaş bölgesinde bulunan Kızılbaş- Trakhonas Kilisesini, Halk Sanatları Derneği (HASDER), Ayluga- Ayios Lucas kilisesini ve Lefkoşa'ya yaklaşık 16 km uzaklıkta bulunan Değirmenlik Sanat Derneği (DESDER) de Ayia Marina kilisesini kullanmaktalar. İçlerinden Hasder'in kullandığı Ayluga kilisesi, daha önce halk dansları çalışmaları için kullanılmış olsa da şu an halk dansları çalışmaları yerine çocuk merkezine dönüştürülmek üzere yeniden düzenleniyor. Diğer iki dernek halihazırda söz konusu kiliseleri halk dansları çalışmaları için kullanmaya devam ediyor.

Benim için-ve muhtemelen pek çok Kıbrıslı Türk için -kiliselerin ya da 'Rumdan kalma' malların, varsayıldığından farklı amaçlarla kullanılması çok olağan bir durum. Yael Navaro *Kurmaca Mekân Kuzey Kıbrıs'ın Duygu Coğrafyası* adlı çalışmasında, Kuzey Kıbrıs'ı bir duygu coğrafyası olarak inceler, Kıbrıs'ta mekânların, nesnelerin ve duyguların nasıl oluştuğuna dair çok güzel analizler sunar. Bu bağlamda 'Rumlardan kalma' atfıyla ilgili Navaro şunları söyler:

> '…adanın kuzey kesiminin bugünkü Kıbrıslı Türk sakinlerinin eskiden orada yaşayan Kıbrıslı Rumlarla bağlantılı olarak algıladığı şeylerin mevcudiyetine somut bir gönderme yaparak kuzey Kıbrıs'ın (…) hayaletimsi bir mekân olduğunu söyleyebiliriz. Kıbrıs'ın 'Rum kesimi' de, Kıbrıslı Türklerin geride bıraktığı çevreler ve mekânlar bağlamında bu gözle ele alınabilir elbette. Geride bırakılan nesnelerin (evler, tarlalar, ağaçlar, kişisel mal mülk) diğer tarafa kaçmış olan

> kişilerle ilişkilendirilmesine devam edilir. Günümüzde Kıbrıslı Türklerin nesneler, evler veya tarlalardan söz ederken kullandığı 'Rumlardan kalma' atfı, bu maddiliklerin hem geçmişinin tanındığını hem de 1974 sonrası dönemde de güçlü veya etkili olduklarının kabul edildiğini ifade eder. Başka bir deyişle kuzey Kıbrıs, hayaletimsi olanın görünür ve somut hale geldiği bir mekândır' (Navaro, 2012: 38).

Bu bağlamda alan çalışmam süresince, kiliselere ve nasıl kavrandıklarına dair ayrıca bir duyarlılık geliştirmeye çalıştım. Kiliseler, halk dansları merkezi olarak kullanılmadan önce daha 'tekinsiz' olarak algılanıyor, mezarlar ve ölülerle ilgili korkunç hikayeler oluşturuluyor, çöplük ve kirlilikle ilişkilenebiliyorlardı. Ancak bu yerler, kiliseden, dernek binasına dönüştürüldükten sonra bu kavrayış da değişime uğradı. Kullanıcıları için kiliseler genellikle, ilk başta bir ibadet merkezi olarak algılansa da zamanla bir duyarsızlaşma gelişiyor ve mekâna dair üretilen duygular biçim değiştiriyor. Kaynak kişilerimin pek çoğu için bu mekânlara daha pragmatik bir bakış yöneltilerek buralar - bir ibadethaneden daha çok- dernek binası olarak algılanıyor.

Kıbrıslı Rumlar bu kiliseleri, azizlerin isim günleri gibi önemli günlerde, önce dış işleri bakanlığı ardından iç işleri bakanlığı, kaymakamlık ve belediyelerin haberdar olduğu bir sürecin sonrasında ve elbette dernek sahiplerinin izinlerinin ardından ayin için kullanabiliyorlar. İçlerinden yalnızca Gençlik Merkezi Birliği'nin kullandığı Kızılbaş kilisesi, *Christ Embassy* isimli bir mega kilisenin cemaati tarafından, haftalık ayinler için kullanılıyor.

Yukarıda verdiğim üç örneğin dışında, adanın çeşitli yerlerinde halk dansları merkezi olarak kullanılan birkaç kilise daha bulunuyor. Ancak burada yalnıza üç örnekten bahsederek kilise-dernek binalarının nasıl kullanıldığı ve buraların nasıl birer performans mekânına dönüştüğünü tartışmaya çalışacağım. Bu bağlamda öncelikle mekân, kültür ve performans ilişkisine dair birkaç söz söylemek gerekir.

Mekân kavramı, kültürel üretimlerimiz söz konusu olduğunda belirleyici bir unsurdur. Her zaman belirli bir mekân içinde var olur, yaşar, üretiriz. Bu sebeple etnografik bir araştırmada mekân konusu, önemli bir bakış açısı sunar. Yalnızca bir binanın, şehrin, bölgenin, sokağın, coğrafyanın, ülkenin vs. fiziksel anlamda kendiliği değil bütün bunlara dair üretilen deneyimler ve aktarılan bilgiler bu ilişkiler içinde belirleyici bir rol oynar. 'Mekân canlıdır. Yaşar ve yaşatır. Üretir ve de üretilir. Bu, onun akışkan, değişken, karmaşık bir özü olduğuna işaret eder' (Lefebvre 1991'den akt. Kurtar, 2013).

Özellikle performans söz konusu olduğunda mekânı yapıp etmelerimizin nedeni ve sonucu, sahnesi ve aktörü gibi ele almak mümkündür. İskender Yıldırım, yöresel festival üzerine yaptığı görsel etnografik çalışmasında, 'mekânın festivalle bir arada düşünüldüğünde bütün eğlencenin gerektirdiği, oyun, müzik, dans, geçit alayları, toplu yemekler, yarışma ve gösterilerin sahnesi konumunda olduğunu' söyler. 'Festival, bütün bunları gerçekleştirebilmek için kendine özgü mekânı talep eder. Bu nedenle festivalde olup bitenler ne kadar kültürel bir anlama ve kurguya dayanıyorsa, mekân da bir o kadar kültürel bir anlama ve kurguya dayanmaktadır' (Yıldırım, 2014:83). Dolayısıyla mekânla kurduğumuz ilişki kültürel yapıp etmelerimizden bahsederken belirleyici bir öneme sahiptir.

Mekân, yalnızca festival gibi özel bir zamanda değil, gündelik hayatımız içindeki her türden yapıp etmede belirleyicidir. Söz gelimi bir ibadethanede veya kalabalık bir meydanda yahut bir devlet dairesinde veya cenazede yapılan davranışlar, sergilenen performanslar farklılık gösterecektir. Bu bakımdan performanslar, sadece izleyicilere değil, ortama ve mekâna bağlı olarak da değişiklik gösterir. Dolayısıyla mekân ve performans karşılıklı olarak birbirlerini etkilerler. Damla Duru, Richard Schechner'ın yukarıdaki performans tanımına istinaden[25]: ''olmak' statik ve pasif bir duruma karşılık gelirken, 'yapmak' aktivite içeren bir eylemdir ve her iki durum da bir performans olarak tanımlanabilir' şeklinde yazar. Duru, performansın sadece devinimle ilgili olmadığını, sabit, hareketsiz durumların da performansa karşılık geldiğini, belirtir (Duru, 2015: 26). Belirli bir yerde belirli bir biçimde durmak da performans üretmek anlamına gelir. Bir yerin belirli şekillerde organize edilmesi, nesnelerin nasıl içselleştirildiği ve dışsallaştırıldığı gibi faktörler, kurmak ve yaratmak istediğimiz performansları üretir. Dolayısıyla, beden, mekân ve performans gibi kavramlar birbirleriyle iç içe geçmiştir.

[25] Schechner'a göre performans dört şekilde algılanabilir: olmak, yapmak, yaptığını göstermek ve yaptığını göstermeyi açıklamak. Olmak; varoluşun kendisini, yapmak; var olan her türden etkinliği, yaptığını göstermek; 'performe etmeyi/icra etmeyi', yaptığını göstermeyi açıklamak; performans çalışmalarını işaret eder (Schechner, 2002: 28).

### 4.6.1 HASDER-Ayluga Kilisesi

Ayluga kilisesi, kuzey Lefkoşa'da, surlar içinde, bugün Ayyıldız mahallesi olarak bilinen yerde bulunuyor. 1758 yılında Başpiskopos Philatheos tarafından yapılan kilise adını Aziz Loukas'tan alıyor (Yapıcıoğlu, 2007, s.538). Bina, 1986 yılında Halk Sanatları Derneği (HASDER) tarafından alınıyor, gerekli bakım, onarım ve temizlik işleri yapılıyor ve Hasder'li dansçıların kullanımına açılıyor. Ayluga kilisesi, kaynak kişilerimin anlattıklarına göre, 1957-60'lı yıllarda yükselen milliyetçi hareketler sırasında tahrip edilmiş. O zamanlar bölgede ikamet eden Kıbrıslı Rumlar, bu milliyetçi dalgaların etkisiyle yavaş yavaş bölgeyi terk etmişler. Kıbrıslı Rumların yaşadığı dönemde Ayluga panayırına ev sahipliği yapan kilise, bütün bu iç karışıklıklar ve takip eden yıllarda gittikçe bir viraneye, çöplüğe dönüşüyor. Bina hasar görüyor ve çevre ahalisi zamanla burayı her türlü çöp ve atık maddeyi attıkları bir yere çeviriyorlar.

Hasder'in üyeleri o zamanlar halk dansları çalışmaları için Türk Maarif Koleji'nin spor salonu, öğretmenler sendikasının salonu gibi çeşitli binaları kullanıyorlar. Ayluga kilisesini aldıkları zaman 'başlarını sokacak bir yer bulabildikleri için' var güçleriyle burayı toparlıyor ve içinde halk dansları çalışılabilecek bir yer haline getiriyorlar. Yoğun bir emek ve iş gücünün ardından Ayluga kilisesi Hasder'li dansçıların yeni dernek binası oluyor. Ayluga'nın Hasder'liler için birkaç farklı anlamı var; ilk kez bir tarihi eser, bakımı yapılarak kültür sanat faaliyetlerine ev sahipliği yapacak şekilde onarılıyor ve Hasder buna öncülük ettiğinden dolayı dernek elemanları bunu bir gurur kaynağı addediyor. Öte yandan burada yoğun bir emek ve alın teri akıtıldığı için buraya dair hassasiyet, duygusal anlamlar çok güçlü. Hasder'li dansçılar, başka bir binaya geçene kadar uzunca bir süre Ayluga kilisesi, halk dansları çalışmaları başta olmak üzere, resim sergisi, maddi kültür ürünleri sergileri, dans gösterileri, çocuk şöleni vb. etkinliklere ev sahipliği yapıyor. Kaynak kişilerim Ayluga'ya dair anılarını anlatırken burasıyla ilgili:

> '*Ordayken her şey daha güzeldi' 'çocuklarımız hep burda büyüdü',*
>
> *'Başımızı sokacak bir yer bulmuştuk burası bizim için bir yuva oldu'*
>
> *'Diğer tarafa (*diğer dernek binasına*) geçtikten sonra burası terk edilmiş gibi oldu'*

*'Bizim için bir gurur kaynağıdır Ayluga, bir tarihi eseri kazandırdık topluma'* şeklinde ifadeler kullandılar.



**Görsel 4: Ayluga Kilisesi, içeriden görünüş.**

Ayluga kilisesinin ve genellikle diğer tüm kiliselerin halk dansları merkezi olarak kullanılması, Kıbrıslı Rumlar tarafından çok hoş karşılanmıyor. Bir ibadet merkezinin dans için kullanılmasını saygısızlık olarak addediyorlar. Bununla birlikte, kaynak kişilerimin aktardığı üzere, Ayluga mahallesinin eski Kıbrıslı Rum sakinleri, kilisenin yeni halini gelip görmüş ve kilise yıkılmaktan kurtulduğu için sevindiklerini belirtmişler.

Kilise, doğal olarak, bir dans merkezi için tasarlanmadığından, dansçılar provalar sırasında aksaklıklar yaşamışlar. Mekânın ısısı, ortasındaki sütunlar vs. çalışmaları zorlaştırmış. Günümüzde Ayluga kilisesi Hasder'in çocuklar için organize etmeye çalıştığı bir çocuk kulübüne dönüştürülmek üzere hazırlanılıyor. Halk dansları çalışmaları artık Hasder'e ait başka bir binada yapıldığı için Ayluga çok daha az ziyaret

ediliyor. Kilisenin boş kaldığı dönemlerde, çevreden buraya gelerek ateş yakanlar, '*Çukur diye bir dizi var ya işte onu görüp da ateş yakanlar duvarları çizenler falan'* oluyor.



**Görsel 5: Ayluga Kilisesi, dışarıdan görünüş.**

### 4.6.2 GMB-Kızılbaş/Trakhonas Kilisesi

Kutsal Meryem Ana kilisesi olarak bilinen ve Lefkoşa'nın Kızılbaş bölgesinde bulunan kilise, 1901 yılında inşa edilmiştir (Yapıcıoğlu, 2007: 499) ve günümüzde Gençlik Merkezi Birliğinin halk dansları faaliyetlerini sürdürdüğü dernek binası olarak kullanılıyor. Kilise-dernek binası aynı zamanda üyelerin tavla, satranç gibi masa oyunları oynayabildiği, bir şeyler yiyip içtikleri bir kulüp olarak kullanılıyor. Halk dansları faaliyetlerinin yanı sıra, fuarlar, pazarlar, çocuk şenlikleri gibi aktiviteler için de bu mekân kullanılıyor. Gençlik Merkezi Birliğindeki kaynak kişilerimin aktardığı üzere bu kilise, Kıbrıslı Rumlar tarafından 'şifa veren kilise' olarak biliniyor. Rivayete

göre burası Karpaz'dan bir papazın, oğlu için yaptırdığı bir kilise. Kaynak kişilerimden Emine, Kıbrıslı Rumlardan, burayı hastalıklarına ve sakatlıklarına deva bulmak isteyenler tarafından ziyaret edildiğini, hatta inanışa göre hasta birinin buraya emekleyerek girip, yürüyerek çıktığını, anlatıyor. Kıbrıslı Rumlar burayı yılın belli zamanlarında ayin için ziyaret ediyorlar. Kaynak kişilerim kilisenin dans merkezi olarak kullanılmasına yönelik hem olumlu hem olumsuz tepkiler aldıklarını anlatıyorlar. Ziyaretçilerin, hem kutsal bir mekânın dans için kullanılmasının hoş olmadığını hem de kilisenin avlusunda eskiden mezarların olduğunu ve bunların tahrip edildiğini söylediklerini, belirtiyorlar. Kaynak kişilerimden biri, Kıbrıslı Rum bir ziyaretçinin burayı ziyaretinde onlara barış sembolü olarak zeytin ağacı getirdiğini, en azından kilisenin bakımının, temizliğinin yapılmasından memnuniyet duyduğunu anlatıyor. Oturduğumuz yerin tam karşısında bulunan ağacı bana gösteriyor ve bu ağacı ektiğini, büyüttüğünü söylüyor. Bu örnek, belirli bir mekânın, bir anlamda, barış mesajını veren bir performansın, sahnesine dönüşebileceğini gösteriyor.

Kızılbaş kilisesi, Gençlik Merkezinin halk dansları çalışmalarının yanı sıra, çarşamba ve pazar günleri, *Christ Embassy* isimli bir Mega Kilisenin ayinleri için kullanılıyor. Bu kilisenin cemaati başta Nijerya olmak üzere dünyanın çeşitli yerlerinden adaya gelen üniversite öğrencilerinden oluşuyor. Ayinler, dans çalışmalarının olmadığı gün ve saatlerde gerçekleşiyor ve cemaatin üyeleri bu kullanım için Gençlik Merkezine kira ödüyorlar.




**Görsel 6: *Christ Embassy* Kıbrıs Facebook sayfasından alınan logosu.**

*Christ Embassy*, Chris Oyakhilome tarafından kurulan bir Mega Kilise. '21. yy kökenli olan Mega Kilise kelimesi, genel olarak 2000'i aşan büyük katılımlı kiliseler olarak ifade edilmektedir' (Topcan, 2018, s.106). Topcan Mega Kiliseler hakkında şunları söylüyor:

> 'Nitelik bakımından büyük cemaatlerden oldukça farklılık gösteren Mega Kiliseler, tüm modern faaliyetlerin desteklendiği kadro ve sermaye olanaklarına sahiptir. Bu kiliselerin, internet, sosyal medya, eğitim ve müzik faaliyetlerinden tutun yaşlılar, zihinsel özürlüler ve farklı dillerde konuşan mensup ve gruplarıyla ilgilenen muazzam bir kadrosu vardır. Kilise tesislerinde her tür ihtiyaçların karşılanabileceği bir alışveriş merkezi bulunmaktadır. Bu alışveriş merkezlerinde restoranlar, kafeler, yayın stüdyosu, çeşitli ofisler ve spor tesisleri yer almaktadır' (Topcan, 2018, s.107).

Benim araştırmam kapsamında, *Christ Embassy* Kıbrıs'ın bir alışveriş merkezi olduğunu söyleyememekle birlikte Topcan'ın söylediği gibi (Topcan, 2018: 107-108) bir sahne ve seyircilere işaret edecek şekilde bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenmiş bir mekândan, şarkılar söyleyen koro ve solistlerden, bateri, gitar, ses sistemi ve benzeri ekipmanlardan bahsedebilirim. Araştırma kapsamında ayinlerinden birine katıldığımda, etrafın bir önceki ziyaretimde halk dansları çalışması için yapılmış düzenden çok farklı olduğunu gördüm. Ayinde fotoğraf çekemedim ancak nasıl bir düzenleme olduğunu Görsel 7'den hareketle bahsetmek isterim. Sandalyeler, Topcan'ın tarif ettiği gibi, 'sahneye' doğru dizilmişti. Basamakların hemen üzerinde, ortada bir kürsü ve kürsünün üzerinde de *Christ Embassy*'nin amblemi bulunuyordu (Bknz. Görsel 6). Sağ tarafta yalnızca papazın oturduğu kırmızı bir koltuk ve yerde bir halı bulunuyordu. Ayine katılanlar plastik beyaz sandalyelere oturuyorlardı. Cemaatin üyeleri kürsüye çıkarak çeşitli dualar okuyor, anılarını, duygularını paylaşıyor, şükrediyor ve kutsamalarını sunuyorlardı. Ayin boyunca müzik ve ritmik hareketler sürekli akmaya devam etti. Ayinden sonra bütün eşyalar, derneğin kilitli olarak tuttuğu ayrı bölümde tutuluyor ve etraf yine halk dansları çalışmalarına uygun haline geri döndürülüyordu.



**Görsel 7: Gençlik Merkezi Kilisesi, içeriden görünüm.**

Cemaatin papazı Faith, buranın halk dansları merkezi olarak kullanılmasından rahatsızlık duyduğunu, kilisenin kilise olarak kalması gerektiğini, dans çalışmalarının kiliseyi yıprattığını belirtti. Diğer taraftan kilisenin ısınma problemi olduğunu ve buranın vakıfların idaresinde olduğu için istedikleri gibi değişiklik yapamadıklarından yakındı.

### 4.6.3 DESDER-Ayia Marina Kilisesi

Son olarak Lefkoşa'ya yaklaşık 18 km uzaklıktaki Değirmenlik'te bulunan Değirmenlik Sanat Derneği (Desder), 1734 yılında inşa edilen (Yapıcıoğlu, 2007: 564) Ayia Marina kilisesini dernek binası olarak kullanmakta. Desder'in kullandığı kilise, tıpkı diğer örneklerdeki gibi yılın belli zamanlarında Kıbrıslı Rum ziyaretçilerin ayin için ziyaret ettiği, bunun dışında da derneğin halk dansları çalışmalarını yaptıkları yer. Kilisenin içi,

dansçıların ihtiyaç duyacağı ayna, müzik sistemi, orak, testi gibi dans aksesuarlarının yanında, masa tenisi, kütüphane gibi eşyalarla dekore edilmiş.



**Görsel 8: Ayia Marina Kilisesi- DESDER halk dansları çalışmasından bir görünüm.**

Oradaki kaynak kişilerim, buraya geldikleri zaman kendilerini kilisede gibi hissetmediklerini, burayı dernek binaları olarak gördüklerini belirtiyorlar. Zamanla burası bir kilise binası değil herhangi bir bina algısını aldı. Bununla birlikte kilisenin hemen yan tarafında bir cami bulunuyor. Kaynak kişilerim, özellikle yaz aylarında, çalışmalarını bahçede yaptıkları zaman camiden şikayetlerin geldiğini belirtiyorlar. Bu kilisede, mezarlıkların olup olmadığını sorduğumda, o kilisede değil ama yakınlardaki başka bir kilisede bir mezar olduğunu hatta eskiden o mezarlığın 'kral mezarı olduğuna' dair hikayelerin anlatıldığını söylediler. Bütün kiliselerde olduğu gibi burada da ısınma önemli bir sorun. Diğer yandan yine tüm kiliselerde olduğu gibi, çeşitli tamirat ve tadilat işlerinin yapılamaması dans çalışmalarında aksaklıklara sebep olabiliyor. Değirmenlik kilisesi, kaynak kişilerimin aktardığı üzere, fazla tahrip olmamış, çanı

çalınmamış olduğu için ve merkezi konumda olan önemli bir yer olduğu için Kıbrıslı Rumlar tarafından önemsenen bir mekân.



**Görsel 9: Ayia Marina Kilisesi- DESDER halk dansları çalışmasından bir görünüm.**

Alan verilerine yakından baktığımız zaman, öncelikle, yukarıda bahsettiğim mekânların, bazı ortak özellikleri olduğunu görürüz. Örneklerdeki kiliselerin üçü de adanın ikiye bölünmesinin evvelinde Kıbrıslı Rum sakinlerince kullanılırken, KKTC sınırlarında kalmalarının ardından, Kıbrıslı Türkler tarafından kullanılmaya başlandı. Bu kiliseler, halk dansları için uygun olacak şekilde organize edilerek, aynalar, dolaplar, ses sistemi vb. ekipmanlarla düzenlenmiş. Ancak dans çalışmaları için tam anlamıyla uygun bir ortamı olmadığını belirtmek gerek. Öte yandan Kıbrıslı Rumların bu kiliselerde ayin yapabilmeleri için dernek yetkililerinin onay vermesi gerekiyor, üç derneğin üyeleri de ayinlere yönelik itirazlarının olmadığını, kiliselerin Kıbrıslı Rumlara ait olduğunu ve

saygı duyulması gerektiğini belirtiyorlar; '*kimin malını kime vermeycen zaten?*'[26] Bununla birlikte kaynak kişilerim bazı ayinlerde güvenliği sağlamak için polislerin görevlendirildiğini de ekliyorlar.

Kıbrıs adasında, iki ulus devletin toplumlarını yani Kıbrıslı Rumları ve Türkleri ilgilendiren bazı ortak konular için, örneğin sağlık, iki toplumlu suçlar vs. iki toplumlu komiteler mevcut. Bunlardan biri de İki Toplumlu Kültürel Miras Komitesi. Bu komitedeki kaynak kişim, yukarıdaki üç kilisenin haricinde, ortak kültürel miras alanı olarak gerekli bakım ve onarım işlemleri yapılan ve kullanıma açılan kiliselerin, Kıbrıslı Rumlar tarafından kullanılmadan önce ritüellerle arındırıldığını, temizlendiğini belirtiyor. Öte yandan kaynak kişim 'bir kilisenin dans merkezi olarak kullanılmasının en ılımlı din adamı için bile kabul edilemez' görüldüğünü belirtiyor. Kıbrıslı Rumlar için buralar, Kıbrıslı Türkler tarafından işgal edilmiş, kendilerine ait yerler. Bununla birlikte yine aynı kaynak kişimin belirttiğine göre Güney Kıbrıs'ta kalan camiler, Rumlar tarafından yalnızca müze olarak kullanılıyor ve bu durum Kıbrıslı Rumlar için bir politik açıdan bir misilleme malzemesi olarak sunuluyor.

Yukarıda bahsettiğim bütün bu kilise-dernek, Rum malı- Türk malı, meselesine dikkat çekmek istememin birkaç nedeni var. İlk olarak bu bölümün başında da belirttiğim gibi, Kıbrıs adasında her mevzunun dönüp dolaşıp Kıbrıs sorununa bağlanması bu nedenlerden biri. Burada kiliseler birer performans mekânı, nesnesi hatta sahnesi halini alıyor. Bir tarafta kirlilik algısı, *öteki*yle ilişkilenerek yaratılıyor ve kiliseler bunun bir sembolü haline geliyor. Mary Douglas'ın da belirttiği gibi 'kirlenme hiçbir zaman münferit bir hadise değildir. Sistematik bir fikir düzenlemesi olmaksızın kirlenme söz konusu olamaz' (Douglas, 2017: 65). Burada kirlilik, 'işgal edilmeyle', '*öteki*nin *biz*im sınırlarımıza gasp etmesiyle' ilişkilendirilerek kurulur. Zira 'bizler kutsal olan şeylerin ve yerlerin kirlilikten korunması gerektiğini düşünürüz. Kutsallık ve kirlilik karşıt kutuplardır' (Douglas, 2017: 29).

Sınırın öte tarafı muğlak olana işaret ettiğinden korkutucudur. 'Muğlak şeyler görünüşte hayli tehdit edici olabilir' (Douglas, 2017: 12). Kirlilik kozmik ya da toplumsal yapı çizgilerinin açık bir şekilde tanımlandığı durumlar dışında gerçekleşmesi muhtemel

[26] Yael Navaro'nun yukarıda adı geçen çalışması, Kıbrıs'ta nesneler ve mekânlara dair üretilen duyguların bu bağlamda anlaşılabilmesi için muazzam analizler sunar.

olmayan bir tehlike türüdür. Kirleten bir insan her zaman haksızdır. Bu davranışıyla, yanlış bir duruma yol açmış ya da geçilmemesi gereken bir çizgiyi geçmiştir ve bu yer değişimi başka birisini tehlikeye sokar (Douglas, 2017: 143-144). Kirletme, bir güvenlik meselesidir. Bu anlamda halihazırda tehlike barındırır. Kıbrıslı Rumlar Kıbrıslı Türklerin kiliselerine yaptıklarını bir nevi kirletme olarak addeder. Bu bağlamda buranın temizlenmesi, arındırılması için birtakım ritüeller, performanslarla gerçekleşecektir.

Diğer taraftan Kıbrıslı Türkler için dernek binalarının anlamı, anılarının biriktiği, paylaşımlarının olduğu, değer verdikleri sosyal ilişkileri kurdukları önemli bir yere işaret eder. Saygısızlık yapmak şöyle dursun bir 'kurtarma' haliyle sahip çıktıkları derneklerinin -kiliselerin anlamı onlar için çok daha ötedir. Bir yanda kirli ve işgal edilmiş addedilen bir kilise, diğer yanda yuva olmuş, kucak açmış bir dernek binası vardır.

Her mekân; kullanımı, içinde üretildiği duyguları, bellek içinde nasıl yer aldığı, nasıl kültürel ve sosyal ilişkiler ağıyla donatıldığına bağlı olarak farklı anlamlar yüklenir. Kıbrıslı Türkler için; evleri yuvaları olan dernekleri, Kıbrıslı Rumlar için; kovuldukları, işgal edilmiş, tahrip edilmiş, kirletilmiş ama en azından bakımı yapılan kiliseleri, *Christ Embassy*'nin cemaati için; halk dansları çalışmalarının olmadığı zamanlarda bir araya gelip ayin yaptıkları toplanma yerleri…Bir, tek, aynı ve her biri ayrı mekânlar. Toplamda hepsi, ülke siyasetinde kimliğe dair bir meydan okuma, kadimlik, haklılık arayışında, performanslarının sahnesi haline gelebiliyor.

Belki de bu tezin başlığını, içeriğini genişletmek gerekecek ya da sonraki araştırmalara ışık tutmak adına şunu söylemek gerekecektir; Kıbrıs'ta her şey, her yer, her olay bir noktada, kimlik ve performans ilişkine bağlanır.

# SONUÇ

Bu çalışmanın temel argümanı, kimliğin performatif bir kavram olduğu ve halk danslarının kimlik performanslarını üreten ve yeniden üreten, etkili bir kültürel edim olduğudur. Kimlik ve performans arasındaki bu ilişkiyi halk dansları zemininde araştırabilmek için Kuzey Kıbrıs'ta, Lefkoşa ve çevresindeki halk dansları topluluklarında, yaklaşık 8 ay süren bir alan çalışması gerçekleştirdim. Dinamik bir kavram olan kimliğin, dönemsel ve durumsal olarak yeniden üretilmesinde performans kavramı önemli bir yerde durur. Çünkü bu yeniden üretim süreçlerinde, kimliğin gösterilmesine, benlik sunumlarıyla performe edilmesine ihtiyaç duyulur. Halk dansları kimlik performanslarının nasıl yaratıldığını göstermesi bakımından önemli ölçüde etnografik malzeme sunar. Bu bağlamda halk danslarını, kimliği inşa eden, gösteren, sunan bir performans alanı olarak ele aldım.

Araştırma sonuçları gösteriyor ki, *biz* ve *öteki* arasındaki ilişki ve kavrayış dönüştükçe, halk dansları faaliyetleri de buna paralel olarak dönüşmektedir. Yalnızca sahnede gördüğümüz dans figürleri değil, dans etme biçimi, halk danslarının nasıl kavrandığı; kim(ler)le ilişkili, hangi kültür(ler)e içkin kabul edildiği, nasıl sunulduğu ve nasıl aktarılacağı da değişmektedir. Dolayısıyla bu çalışmayla hem halk dansları ve kimlik arasındaki doğrudan ilişkiyi ortaya koymak mümkün olmuş hem de performans kavramının etnografik bir yaklaşımda nasıl işe koşulabileceğini yeniden düşünmek söz konusu olmuştur. Performanslar aracılığıyla kültür ve kimlik sunulur ve bu sayede birbirlerini yeniden inşa ederler.

Kimlik, sabit kalmayarak dönüşen, doğuştan verili olduğu yanılgısına sahip olunsa da sosyal ve kültürel olarak inşa edilen çok önemli bir kavramdır. Kimliğin var edilmesi için çeşitli şekillerde gösterilmesi önemlidir. Gelenekten beslenen, kültürün can evinden kaynaklanan doğası sebebiyle halk dansları, kimlik performansları yaratmak için etkili bir ortam oluşturur. Bizim olanın, bizim tarafımızdan bize sunulması, aidiyet duygusunu pekiştirir ve birliktelik hissini güçlendirir. Bu açıdan halk danslarının cazibesi, güçlü bir kolektif coşku üreticisi olmasından kaynaklanır.

İki çift gözün karşılıklı olarak birbirini gördüğü, izlediği her türden ortamda meydana gelen sosyal, kültürel ve iletişimsel edimlerin tümünü, performans olarak

tanımlayabiliriz. Bu açıdan toplumsal ve kültürel edimlerimizin tümünden bahsederken performans kavramından yararlanabilmek mümkün. Sosyal antropoloji içinde gölgede kalmış olduğunu söyleyebileceğimiz performans (antropolojisi), sosyal ve kültürel yapıp etmelerimizi anlamaya ve analiz etmeye çalışırken ufuk açıcı bir bakış açısı sunar. Dolayısıyla performans kavramını bir çatı kavram olarak değerlendirmek, insan evladının yapıp ettiklerini anlamaya çalışmak ve incelemek adına önemlidir.

Bu araştırmayla görüyoruz ki kimlik ve performans arasındaki ilişkiyi bir arada düşündüğümüzde, halk dansları, 'kimliği oynamanın' gösterişli bir aracıdır. Çünkü halk dansları, farklı kimlik performanslarının yaratılması için elverişli bir sahne oluşturur. Söz gelimi Türklüğün, Anavatana bağlılığın, Kıbrıslılığın, adalılığın, etnik gruplar arasındaki ortaklıkların yahut farklılıkların sergilenebilmesi için halk danslarına başvurulur. Bu etkisi sebebiyle halk dansları, yalnızca Kıbrıs'ta değil dünyanın çeşitli yerlerinde, ulus-devletlerin sunmak istediği ulus-kimliğin inşa edilmesi bakımından cazip bir etkinlik olarak görülmüştür. İktidarlar, ulusu homojen olarak varsayarken, halk danslarını da bu ulusun vitrininde önemli bir yere yerleştirmiştir.

Kıbrıs örneğinde, iktidar sahiplerinin bu çabaları İzmir Festivali olayı gibi absürtlüklerle sekteye uğramış, akabinde yeni bir 'biz' algısını inşa etme ihtiyacını doğurmuştur. Bunun sonucunda erk sahiplerince münasip görülen yeni 'biz', yeni bir kimlik ve yeni bir vitrin yaratılmıştır. Sonralarda Halk Sanatları Derneği'nin (HASDER) çalışmaları, iktidarların kurguladığı değil, kültür taşıyıcılarının şekillendirdiği ve bir gençlik hareketi olarak gelişen, farklı bir kimliği ortaya çıkarmıştır. Restore edilen kimlik bu kez etnik gruptan ziyade coğrafyaya, adaya, Kıbrıslılık fikrine köklenerek oluşmuştur. 'Biz ve öteki' farklı biçimde kavranmaya başlanmıştır zira Charles Taylor'ın da söylediği gibi 'kendi kimliğimiz esas olarak başkalarıyla olan diyalojik ilişkilerimize bağlıdır' (Taylor, 2011:45). Söz konusu ilişkiler dönüştükçe kimliği nasıl algıladığımız ve inşa ettiğimiz de değişir. Söylemler, etkinlikler, semboller, kimlik sunumları farklılık gösterir. Dolayısıyla kimlik ve halk dansları dönüşümlerini birbirlerine paralel olarak ele almaya çalıştığım bu tezde hem kimlik sunumları açısından halk danslarının önemini hem de kimlik ve performans arasındaki karşılıklı dönüşüm süreçlerini görebilmek mümkündür.

Kıbrıs adasında halk dansları doğaçlama oynanan bir yapıya sahiptir. Ancak günümüzde, geleneğin işaret ettiği bu doğaçlama dansları (Çiftetelli, Kozan vb. istisnalar dışında) gündelik yaşamdaki eğlencelerde görmek pek mümkün değil. Halk dansları diye addedilen danslar çoğunlukla halk dansları toplulukların (derneklerin, belediyelerin ve okulların grupları) etkinlikleriyle yani sahne gösterileriyle yaşamaktadır. Bu açıdan sadece dernekli halk dansçıları için değil Kıbrıslı Türk toplumu için de halk dansları topluluklarının faaliyetlerinin sürdürülmesi 'kültürümüzü yaşatmak' adına önemli bir kaynak sağlar. Dolayısıyla halk dansları toplulukları, yalnızca sosyal faaliyet sürdürmek ve eğlenmek için değil, kültürel değerlerin ve geleneğin sürekliliğinin sağlanması için de önemli bir görev üstlenir. Bu durum halk danslarının 'özü', 'asıl halinin' ne olduğu konusunda kafa karışıkları yaratmaktadır. Kıbrıslı Türklerin kültür tarihine dair yazılı bilgilerin yetersizliğinin yanı sıra toplumsal belleğin de yavaş yavaş yok olmasıyla birlikte kafa karışıklıkları artmış, 'otantik' gibi muğlak kavramlar ön plana çıkmıştır. Otantiklik, halk dansları faaliyetlerinde varılması amaçlanan bir ideal halini almış, bir değerlilik ölçütüne dönüşmüştür. Bu da kavramın muğlak yapısı sebebiyle meseleleri karmaşıklaştırarak pek çok insanı özcü bir anlayışla tespit edilmesi imkansız bir idealin peşinden sürüklemektedir. Öte yandan halk danslarına olan ilginin artmasında kimliğe 'sahip çıkılmasına' yönelik artan bir arzu olduğu açıktır. Zira halk dansları ortamları, değişen dünyada kaybolmaya yüz tutmuş kültürün ve 'bize ait olanın' kaybolmadığı, sahip çıkıldığı, korunduğu ve sunulduğu yerler olarak kimliğin yeniden inşa edilmesini sağlar.

Tüm bunlarla birlikte, Kıbrıs adasının siyasi gündemler ve anlaşmazlıklar sebebiyle absürtlüklere, trajikomik olaylara elverişli bir 'sahne' olduğunu da unutmamak gerekir. Söz gelimi kimi zaman bir ibadethane dans merkezine dönüşebilirken kimi zaman da milli kimliğini danslar aracılığıyla sunduğunu iddia edenler 'kendi' kimliklerini 'yanlış' sunduklarını, o kimliğin 'asıl' sunucuları vasıtasıyla fark ederek afallıyorlar. Bu örnekler kimliği 'doğru' biçimde göstermenin önemini, yani kimlik ve performans arasında karşılıklı ve hayati bir ilişki olduğunu açıkça gösteriyor. Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti'nin dünyaca tanınmaması elbette yaşanan bu tuhaflıklarda başat rolü oynuyor. Bu araştırmada politik performansı içeren analizler yapmaktan kaçınsam da Kıbrıs adasının kimliksel-politik-performatif atmosferi, sonraki çalışmalar için ilgi çekiciliğini koruyor.

Araştırmanın önemli çıktılarının arasında, kültür-performans-mekân arasındaki ilişki göze çarpıyor. Bu ilişki etrafında söylenebilecek çokça söz olduğu açık. Her zaman belirli bir mekân içinde var olmamız, yapıp etmelerimizin tümünü mekanla iç içe ve karşılıklı olarak yaratmamız mekânın yadsınamaz önemini görmemizi sağlar. Mekânla ilişkili olarak üretilen duygular, toplumsal bellek, semboller, inançlar, kategorileştirmeler vb. kültürel yapıp etmelerimizde belirleyicidir. Halk dansları derneklerinin kiliseleri kullanmaları bu durumun gözlemlenebilmesi açısından çarpıcıdır. Dolayısıyla mekân ve performans arasındaki bağlantı önem arz eder. Öte yandan beden ve mekân arasındaki ilişkinin de göz ardı edilemeyeceğini söylemek gerekir. Beden, performansların enstrümanı olarak her türlü yapıp etmemizin hem nedeni hem de sonucudur. Buna bağlı olarak içinde durduğu mekândan bağımsız düşünülemeyecek kadar birbirlerine bağlıdırlar. Dolayısıyla beden-mekân-performans üçlüsü arasındaki karşılıklılık gelecek araştırmalar için ilgi çekici bir konudur.

Diğer taraftan, performansın icracısı ve izleyicisi arasındaki ilişki, performansın nasıl yaratıldığı, inşa edildiği, alımlandığı başlı başına önemli bir araştırma konusudur. Dolayısıyla tüm bu ilişkilerin, belirleyici olmaları, performansa dair gelecek araştırmalar için önem arz eder. Gerek bu araştırma gerekse performans antropolojisini konu edinecek gelecek araştırmalar, bu hususları göz önünde bulundurduğunda zengin bir tartışma alanının oluşacağı açıktır.

Metnin başında da belirttiğim gibi alan çalışmam Koronavirüs (COVID-19) salgını nedeniyle planladığımdan erken bitti. Ancak pandeminin dünyayı uğrattığı değişim göz önüne alındığında, salgını göz ardı etmenin mümkün olmadığı ortada. Bu yüzden bu süreçte neler olduğundan bahsetmek gerekir: salgının Kıbrıs'ta yayılması ve karantina sürecinin başlamasıyla halk dansları faaliyetleri durduruldu. Festivaller ve yapılması planlanan şölenler iptal edildi. Bu dönemde dernekler sosyal medya üzerinden 'Evde Kal', 'Evde Kal Güvende Kal' gibi sloganları Kıbrıs manileri, şarkılar ve halk danslarından kısa kesitlerle birleştirdikleri videolarda paylaştılar. Kıbrıs'ta vakaların azaldığı-yok olduğu dönemde etkinlikler az da olsa yapılmaya devam etti. Kıbrıs Mutfağından yemeklerin yapıldığı atölye çalışmaları, maddi kültür ürünleri sergileri vb. etkinlikler sürdürüldü. Halen derneklerin faaliyetleri kontrollü biçimde sürüyor. Pandemi koşulları hepimizin maskelerle dolaştığı ve sosyal ilişkilerin yeniden gözden

geçirildiği bir dönem oldu. Bu dönem başlı başına sarsıcı bir konu olarak kafalarımızı karıştırmaya devam ediyor ve yeni sorular üretmemize neden oluyor.

Dans, müzik, ritüel, beden gibi performatif konular sıkça çalışılmış olsa da toplumsal hayatın performanslardan oluştuğu fikri ve kültür içindeki önemi yeterince vurgulanmış değil. Performans, iletişimsel yönü çok güçlü bir kavram, bu açıdan sosyal insanın, mesajlar iletmesinin ve etkileşim kurmasının vazgeçilmez bir aracıdır. Gündelik konuşmalarımıza yakından baktığımızda, insan ilişkilerinin performanslardan oluştuğunu gösteren ifadelerle karşılaşırız. Örneğin İngilizcede olay çıkartmak anlamında 'make a scene' sözü bulunur, dilimizde 'boy göstermek', ‘gösteriş yapmak’, ‘tarih sahnesine çıkmak’, ‘kendini göstermek’ gibi ifadeler vardır ki bunlar bazı ilişkileri ya da yapıp etmeleri göstermek, sunmak, performe etmek anlamını taşır.

Kendi benliğini kültürel yaratımlar içinde sunarken, kimliğini de sunmak, inşa etmek isteyen insan, performanslara başvurur; danslar, semboller, dilin kendisi, imgeler, mekanlar, sosyal medya…birer performans nesnesi/sahnesi halini alır. Kurduğumuz bütün ilişkiler, sosyal ve kültürel olarak var ettiğimiz bütün yapıp etmeler, performatif edimler aracılığıyla var olur. En az iki kişinin olduğu bir ortamda-yani her türden toplumsal ortamda performanstan bahsedebiliriz. Bu konuya dair ilgim ve farkındalığım arttıkça hayatın ne kadar çok anında-aslında her anında performanslardan oluştuğunu görüyorum. Bir müzeye gittiğimde rehber, ‘Osmanlı askerlerinin taşıdığı bu ağır silahlar yabancı elçilere (gözdağı vermek için) gösterilirdi’ dediğinde, *potlaç*la ilgili bir şey okurken, haberleri izlerken gördüğüm protokol kurallarında, servis yapan bir garsonu izlerken, misafirlere özel yemek takımları kullanıldığında, misafir ayrı bir odada ağırlandığında ya da halk dansları gösterisi izlemeye gittiğimde sahnenin arkasındaki ‘kimliğimiz, kültürümüz ve halk danslarımız’ vurgusu yapan bir yazıda...

İçinde yaşadığımız dünya, verilmek istenen mesajların çeşitli kültürel kodlarla donatılmış halde sunulduğu sosyal ortamlardan oluşuyor. Victor Turner’ın da söylediği gibi *homo performans* olan insan evladının performansları refleksiftir ve insan performanslar aracılığıyla kendi benliğini sunar. Kültürel edimlerimizi insanın sosyal yönünden ayrıştıramayacağımız gibi performansları da bunun içinden ayıramayız. Bir şeyin nasıl, ne zaman, kim tarafından ve neden gösterildiği; yani ‘performansın nasılı’, ‘kültürün nasılına’ işaret eder. Çünkü performans, gösterildiğinden daha fazlasıdır!

Trinh T. Minh- ha; ‘bitmek bilmez ve umutsuz ayırma, içerme, onarma çabamıza rağmen, kategoriler hep sızdırır’ der (akt. Carlson, 2013, s.276). Aslında bir şeyleri ne kadar çok kategorileştirmeye, sınırlarını çizmeye çalışsak da bu nafile bir çabadır. Bu açıdan bu tez de ‘sızıntıları’ olan bir çalışmadır. Ancak bu sızıntılar kimlik ve performans ilişkisine dair damlalar içeriyorsa kendimi şanslı sayacağım.

# KAYNAKÇA

Aksoy Sugiyama, C. (2010). Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenlileşme Teorisinin Katkısı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, *0*(24), 69–93. https://doi.org/10.1501/antro_0000000020

Allen, M. (1985). *International With An American Accent: Ethnic Folk Dance in the U.S. Update Dance/USA*, (April), 8–12.

Altun, R. Ö. (2019). *Türk Halk Oyunlarında Doğaçlama ve Kurgu İkilemi*. *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, (5), 1–14.

And, M. (2019). *Oyun ve Bügü Türk Kültüründe Oyun Kavramı*. (M. Sabri Koz, Ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Anderson, B. (1995). *Hayali Cemaatler Milliyetçiliğin Yayılması ve Kökenleri*. İstanbul: Metis Yayınları.

Antmen, A. (2009). *Sanatçılardan Yazılar ve Açıklamalarla 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Atay, T. (2016). Sunu. İçinde R. Harmanşah & Z. N. Nahya (Eds.), *Etnografik Hikayeler Türkiye'de alan Araştırması Deneyimleri* (s. 9–15). İstanbul: Metis Yaynları.

Atay, T. (2017). Sosyal Antropolojide Yöntem ve Etik Sorunu: "Klasik Etnografiden Diyalojik Etnografiye Doğru." *Moment Dergi*, *4*(1), 189–206. https://doi.org/10.17572/mj2017.1.189206

Austin, J.L. (1962). *How To Do Things With Words* (J. O. Urms). Oxford University Press.

Avşar Karabaş, P., & İşleyen, F. (2016). Performans Sanatının Doğuşu ve Günümüze Yansımaları. *Uluslararası Kültürel ve Sosyal Araştırmalar Dergisi (UKSAD)*, *2*(2), 340–350.

Aydın, S. (1997). *Kültür- Kimlik Modelleri Açısından Türk Tarihi Yazımı*. (Basılmamış Doktora Tezi) Ankara, Hacettepe Üniversitesi.

Aydın, S. (2009). *Terzinin Biçtiği Bedene Uymazsa: Türk Kimliğinin Yaratılması ve Ulusal Kimlik Sorunu Üzerine* (Özgür Üniversite). Ankara: Özgür Üniversite.

Bakka, E. (2002). *Whose Dances, Whose Authenticity? In Authenticity Whose Tradition?* (s. 60–69). Budapeşte: European Folklore Institute Budapest.

Balibar, E. (1993a). Irkçılık ve Milliyetçilik. İçinde *Irk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler* (1. Basım, s. 50–87). İstanbul: Metis.

Balibar, E. (1993b). Ulus Biçimi: Tarih ve İdeoloji. İçinde *Irk Ulus Sınıf Belirsiz Kimlikler* (1. Basım, s. 109–133). İstanbul: Metis Yayınları.

Barth, F. (2001). *Etnik Gruplar ve Sınırları Kültürel Farklılığın Toplumsal Organizasyonu*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Bauman, R. (1992). *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments* (Oxford). New York.

Bayad, A. (2016). *Erving Goffman'ın Benlik Kavramı ve İnsan Doğası Varsayımı*. *Psikoloji Çalışmaları*, *36*(1), 81–93.

Billig, M. (2002). *Banal Milliyetçilik* (Kurtiş Matbaası). İstanbul: Gelenek Yayıncılık.

Birinci, M. (2018). *Kıbrıs Türk Toplumunda Halk Danslarının Geliştirilmesi Çalışmaları*. (G. Öztinen, Ed.). Lefkoşa: HASDER Yayınları.

Bolat Aydoğan, K. (2008). Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Performans Sanatı. *Art-e Sanat Dergisi*, *1*(1), 1–17. https://doi.org/10.21602/sgsfsd.34479

Bryant, R. (2007). *Tebaadan Vatandaşa Kıbrıs'ta Modernite ve Milliyetçilik* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Buckland, T. (2006). *Dancing From Past to Present: Nation, Culture, Identities* (Copyright).

Butler, J. (2014). *Cinsiyet Belası Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Cannadine, D. (2006). *Ritüelin Bağlamı, İcrası ve Anlamı: Britanya Monarşisi ve 'Geleneğin İcadı' 1820 Civarı – 1977*. İçinde Eric Hobsbawm & Terence Ranger

(Eds.), *Geleneğin İcadı* (Agora Kitaplığı, s. 119–192). İstanbul.

Carlson, M. (2013). *Performans: Eleştirel Bir Giriş*. Ankara: Dost Kitabevi.

Chandler, D., & Munday, R. (2018). *Medya ve İletişim Sözlüğü* . (L. Cantek, Ed.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çobanoğlu, Ö. (1996). *Aşık Tarzı Şiir Geleneği İçinde Destan Türü Monografisi*. (Basılmamış Doktora Tezi) Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Çokişler, N. (2018). *Kapadokyalı Teyzenin Savunması: Turizm Açısından Kültürel Mirasın Otantikliği Sorunu*. *Milli Folklor*, (120), 119–130.

Diamond, E. (1996). *Performance and Cultural Politics*. Routledge Yayınları.

Douglas, M. (2017). *Saflık ve Tehlike Kirlilik ve Tabu Kavramlarının Bir Çözümlemesi*. İstanbul: Metis Yayınları.

Duru, D. (2015). *Performans Olgusu Bağlamında Beden Mekan İlişkilerinin Araştırılması*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi.

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

Eriksen, T. H. (2002). *Etnisite ve Milliyetçilik Antropolojik Bir Bakış*. İstanbul: Avesta.

Fıratlıgil, Z. İ. (2012). *Performans Teoriye Göre Mersin Fıkralarının İcrasında Anlatıcı, Dinleyici Ve Bağlamın Önemi*. *International Journal of Social Science*, *5*(1), 115–130.

Fox, J. E., & Miller-Idriss, C. (2008). Everyday Nationhood. *Ethnicities*, *8*(4), 536–563. https://doi.org/10.1177/1468796808088925

Gatt, C. (2019). Performance. In *The International Encyclopedia of Anthropology* (pp. 1–13). John Wiley & Sons. https://doi.org/10.1002/9781118924396.wbiea2433

Geertz, C. (1973). *The İnterpretation of Cultures*. NewYork: Basic Books, Inc.

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması*. Ankara: Dost Kitabevi.

Gellner, E. (1992). *Uluslar ve Ulusculuk*. İstanbul: İnsan Yayınları.

Girgin Tohumcu, Z. G. (2012). *KÜLTÜREL ÜRETİM, BEDENSEL DEĞİŞİM, KİMLİKSEL DÖNÜŞÜM: TÜRKİYE'NİN "9/8LİK" ROMAN DANSI*. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Goffman, E. (2009). *Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. İstanbul: Metis Yayınları.

Griffin, R. (1991). *The Nature of Fascism*. Routledge Yayınları.

Guggenheim, S. (1994). Cock or Bull: Cockfighting, Social Structure, and Political Commentary in the Philippines. İçinde Alan Dundes (Ed.), *The Cockfight A Casebook* (Copyright, pp. 133–173). The University of Wisconsin.

Güven, U. Z. (2018). Kültür, Gündelik Hayat ve Teatrallik İlişkisi Açısından Performans Antropolojisi. *Antropoloji*, *0*(36), 103–123. https://doi.org/10.1501/antro_0000000361

Hakan Verdu Martinez, E., & Demiral, A. (2014). *20. ve 21. YY.da Sanatta Malzeme Olarak Beden; Performans Sanatı*. *Anadolu Üniversitesi Sanat & Tasarım Dergisi*, *6*(6), 180–201. https://doi.org/10.20488/austd.96090

Hall, S. (1996). *Ethnicity: İdentity and Difference*. İçinde G. Eley & R. G. Suny (Eds.), *Becoming National: A reader* (pp. 339–349). New York: Oxford University Press.

Hare, J. L., & Link, F. (2019, October 1). *The Idea of Volk and the Origins of Völkisch Research*, 1800–1930s. *Journal of the History of Ideas*. University of Pennsylvania Press. https://doi.org/10.1353/jhi.2019.0032

Hobsbawm, E. (2006). *Seri Üretim Gelenekler: Avrupa*, 1870-1914. In *Geleneğin İcadı* (pp. 305–356). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Hobsbawn, E., & Ranger, T. (2006). *Geleneğin İcadı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Huizinga, J. (2015). *Homo Ludens Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Hülür, A. B. (2017). *Kitap eleştirisi Erving Goffman: Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu*. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, *2*(4), 158–165.

Kaeppler, A. L. (2011). *Dans Etnolojisi ve Dans Antropolojisi*. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Dans Çalışmaları Özel Sayı*, (3), 80–89.

Kaeppler, L. A. (1992). *Dance*. İçinde R. Bauman (Ed.), *Folklore, Cultural Performances, And Popular Entertainments* (pp. 196–203). New York: Oxford University Press.

Kanol, K. (2006). *Kıbrıs Halk Danslarının Yakın Geçmişi* (Öncü Basımevi). Lefkoşa: HASDER Yayınları.

Kealinohomoku, J. W. (2007). *Halk Dansı*. *Milli Folklor*, (73), 127–146.

Kızmaz, İ. (2013). *1960-1980 Yılları Arasında İstanbul'da Halk Dansları-Sözlü Tarih Çalışması*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul. İstanbul Teknik Üniversitesi.

Koehne, S. (2014). *Were the National Socialists a Völkisch Party? Paganism, Christianity, and the Nazi Christmas*. *Central European History*, *47*(4), 760–790.

KURT, B. (2016). '*Birlik ve Beraberlik ' Oyunları: Yakın Dönem Dans Sahnesinde (Sıradan) Milliyetçi Semboller ve Temalar*. *Folklor/Edebiyat*, *22*(88), 69–82.

Kurtar, S. (2013). *Mekânı Yaşamak: Lefebvre ve Mekânın Diyalektik Oluşumu* (s. 349–356). TÜCAUM.

Kurtuluş, H., & Purkıs, S. (2014). *Kuzey Kıbrıs'ta Türkiyeli Göçmenler* (1. Basım). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Larrain, J. (1995a). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik* (Sarmal Yay). İstanbul.

Larrain, J. (1995b). *İdeoloji ve Kültürel Kimlik Üçüncü Dünya Gerçeği* (Sarmal Yayınevi). İstanbul.

Loutzaki, I. (2001). Folk Dance in Political Rhythms. *Yearbook for Traditional Music*, *33*, 127–137. https://doi.org/10.2307/1519637

Maden, P. (2005). *Performans Teori Doğrultusunda Bir Türkünün İncelenmesi "Elimi*

*Sundum Astara*." *Folklor/Edebiyat*, *11*(42), 205–215.

Münüsoğlu, H. (2019). Ada, Memleket, Bellek: Giritlilerin ve İmrozluların Nostaljisi. In C. Özgün (Ed.), *Ege Araştırmaları II Girit Kültürü* (Ege Üniversitesi, pp. 63–68). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü* . Ankara: Sofos Yayınları.

Navaro, Y. (2012). *Kurmaca Mekan - Kuzey Kıbrıs'ın Duygu Coğrafyası* (Koç Üniversitesi). İstanbul.

Ojrzynska, K. (2015). *Dancing As If Language No Longer Existed*. (Dr. Eamon Maher, Ed.). Peter Lang UK. https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0661-3

Öğüt, A. U. (2014). *Çağdaş Performatif Sanatlarda Şamanizm Referansları*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) Yıldız Teknik Üniversitesi.

Özçetin, B. (2018). *Kitle İletişim Kuramları Kavramlar, Okullar, Modeller*. (Kıvanç Koçak, Ed.) (İletişim Yayınları). İstanbul.

Özkaya, F. (2019). *Charles Taylor'ın Felsefesinde Otantiklik Kavramı*. (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi) İstanbul, Yıldız Teknik Üniversitesi.

Öztürkmen, A. (2015). *Türkiye'de Folklor ve Milliyetçilik*. İletişim Yayınları.

Schechner, R. (2002). *Performance Studies: An İntroduction*. (S. Brady, Ed.) (Routledge). London and Newyork.

Searle, J. R. (1969). *Speech Acts An Essay in the Philosophy of Language*. New York: Cambridge University Press.

Shay, A. (2016). *Ethno İdentity Dance for Sex, Fun and Profit Staging Popular Dances Around the World*. *Ethno Identity Dance for Sex, Fun and Profit*. London: Palgrave Macmillan UK. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59318-4_1

Simonović Alifirević, S., & Alifirević, Đ. (2017). Performance Studies as New Anthropology of Events. *AM Journal of Art and Media Studies*, (12), 157. https://doi.org/10.25038/am.v0i12.174

Singer, M. (1955). The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of

a Methodological Field Study. *The Journal of Asian Studies*, *15*(1), 23–36. https://doi.org/10.2307/2942100

Singer, M. (1960). *Traditional India Structure And Change* . (M. Singer, Ed.). İndia-Jaipur: Rawat Publications. Retrieved from https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.125281/page/n5/mode/2up

Smith, A. D. (1994). *Milli Kimlik*. İletişim Yayıncılık.

Topaloğlu, H. (2011). Dans Sosyolojisinin Kavramsal Çerçevesi İçin Bir Giriş. *Portre Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi-Dans Çalışmaları Özel Sayı*, (3), 62–70.

Topcan, Ö. (2018). *Pentekostal Hareket ve Afrika'daki Misyon Faaliyetleri (Nijerya Örneği)*. Ankara Üniversitesi.

Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları* . Ankara: Heretik Yayınları.

Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance* (Copyright). New York: PAJ Publications.

Turner, V. (2018). *Ritüeller Yapı ve Antiyapı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları* (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wallerstein, I. (1993). Halklığın İnşası: Irkçılık, Milliyetçilik ve Etniklik . In *Irk, Ulus, Sınıf Belirsiz Kimlikler* (1. Basım, pp. 91–108). İstanbul: Metis.

Wulff, H. (2015). Anthropology of Dance. In J. D. Wright (Ed.), *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences: Second Edition* (Copyright, Vol. 5, pp. 666–670). Elsevier Inc. https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.12051-3

Yapıcıoğlu, İ. (2007). *Kuzey Kıbırs'taki Basilika-Katedral-Manastır- Kilise ve Şapeller Cilt-2* (Ege Üni. Matbaası). İzmir.

Yıldırım, İ. (2014). *Yöresel Festival Üzerine Görsel Etnografik Bir İnceleme: Ankara "Beypazarı Festivali" Örneği*.(Basılmamış Doktora Tezi) Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Zhu, Y. (2012). Performing Heritage: Rethinking Authenticity in Tourism. *Annals of Tourism Research*, *39*(3), 1495–1513. https://doi.org/10.1016/j.annals.2012.04.003