TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

BEDEN VE HAREKET ANTROPOLOJİSİ BAĞLAMINDA ANADOLU HALK DANSLARININ İNCELENMESİ

Hazırlayan
Murat SÖNMEZ

Danışman
Doç. Dr. Sibel ERDENK

İzmir/2023

TC
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Doktora Tezi

BEDEN VE HAREKET ANTROPOLOJİSİ BAĞLAMINDA ANADOLU HALK DANSLARININ İNCELENMESİ

Hazırlayan
Murat SÖNMEZ

Danışman
Doç. Dr. Sibel ERDENK

İzmir/2023

YEMİN METNİ

"Doktora Tezi" olarak sunduğum *"Beden ve Hareket Antropolojisi Bağlamında Anadolu Halk Danslarının İncelenmesi"* adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

……/…./….

Murat SÖNMEZ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün ……/……/…… tarih ve ……. Sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin …….. maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı doktora öğrencisi Murat Sönmez'in Beden ve Hareket Antropolojisi Bağlamında Anadolu Halk Danslarının İncelenmesi konulu tezi incelemiş ve aday …./…./…. tarihinde, saat ……'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ……. dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin ……..olduğuna oy …… ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÜYE ÜYE

ÖZET

Bilimsel teorilerin, evrimci ve biyolojik indirgeme ile benimsediği, ruhu ve bedeni (ya da aklı ve ruhu) ayrı konumlandıran geleneksel anlayışının tersine, insan bedeni ve hareketlerinin merkezinde olduğu fenomenleri ilk kez kamunun dikkatine sunan antropoloji, bedeni kültür, sosyal süreçler, kişisel eğilimlerle değişen, dönüşen ve yeniden üretilen bir araştırma nesnesi olarak ortaya çıkardı. Beden, kültürün ve sosyal yapının izlerini üzerine tarihsel olarak kaydedip sahnelerken ait olduğu toplumun, sosyal sınıfların ve bireysel tercihlerin doğal bir sembolü olarak kabul edildi. Geleneksel danslarda somutlaşan farklı beden ve hareket formlarının antropolojik olarak incelenmesi, bedeni merkeze alan çalışmaların gelişimine özel ve daha yakından bir ilgiyle odaklanmaya başladı. Bu çalışmada da Anadolu'da varolan geleneksel dans örneklerinin kutsal merasimlerden başlayarak geçirdiği tarihsel süreçler ve günümüzde "Türk Halk Oyunları" olarak kurumsallaşan yapısı, bedenin ve hareketin antropolojisi bağlamında değerlendirilmiştir. Geleneksel danslarla oluşan, zamanla milli bir aktivite haline gelen, piyasa koşulları ve paydaşlarıyla bir düşünce ve eylem kolektifi halini alan "Türk Halk Oyunları" kurumu etrafında biçimlenen pratiklerdeki değişen beden varyasyonları incelenmiştir. Kültürün bedenleşen biçimlerinin yeniden gözden geçirilmesiyle, antropolojik bir metin olarak algılanan "dans eden beden" hareket, mekân, zaman, toplum ve öznelerarası başlıklarla birlikte kuramsallaştırılmıştır. Bu bağlamda "Türk Halk Oyunları" pratikleri etrafında bütünleşen geleneksel danslar, kurumsal bir yapı olduktan sonra ortaya çıkan farklı oyuncu profillerinin bedenleri üzerinden zamanın, mekânın, toplumun, sosyal çevrenin ve her faile özgü hareket yetisinin etkileriyle biçimlenmiştir. Oyuncu, eğitmen, öğretmen her ayrı bedende her farklı zaman diliminde, değişken biçimlerde yorumlanıp icra edilse de temel kodlarını ve kültürel değerlerini koruyarak yeniden üretilmiştir. Bedenin antropolojisiyle birlikte "Türk Halk Oyunları"nın yerel ve ulusal tüm varoluş biçimlerinde genellikle oyunlar üzerinden yürütülen yorumlara artık kurumların, oynayanların, düzenleyenlerin ve sahneye koyanların geçirdiği bedensel süreçler de dahil edilebilir.

Anahtar Kelimeler: Antropoloji, Beden, Dans, Türk halk oyunları, Halk bilimi, Hareket

ABSTRACT

Contrary to the traditional understanding of scientific theories, which position the soul and body (or mind and spirit) separately, adopted by evolutionary and biological reduction, anthropology, which first brought to the public attention the phenomena in which the human body and movements are at the centre, brings the body to the attention of the public, changing with culture, social processes, personal tendencies, emerged as an object of research that is transformed and reproduced. The body was accepted as a natural symbol of the society to which it belonged, social classes and individual preferences, while historically recording and staging the traces of culture and social structure on it. Anthropological examination of the different body and movement forms embodied in traditional dances began to focus with special and closer attention on the development of body-cantered studies. In this study, the historical processes of traditional dance examples existing in Anatolia, starting from sacred ceremonies, and their institutionalized structure as "Turkish Folk Dances" today, have been evaluated in the context of the anthropology of the body and movement. The changing body variations in the practices formed around the institution of "Turkish Folk Dances", which was formed with traditional dances, became a national activity over time, and became a thought and action collective with market conditions and stakeholders, were examined. By reconsidering the embodied forms of culture, the "dancing body" perceived as an anthropological text has been theorized with the titles of movement, space, time, society and intersubjectivity. In this context, traditional dances integrated around "Turkish Folk Dances" practices have been shaped by the effects of time, place, society, social environment, and the movement ability specific to each performer, through the bodies of different dancer profiles that emerged after becoming an institutional structure. Even though the dancer, instructor, teacher is interpreted and performed in variable ways, in every different body, in every different period, they are reproduced while preserving their basic codes and cultural values. With the anthropology of the body, the physical processes of institutions, performers, researcher, and director can now be included in the interpretations generally carried out through games in all local and national forms of existence of "Turkish Folk Dances".

Key Words: Anthropology, Body, Dance, Turkish folk dances, Folklore, Movement

ÖNSÖZ

Geleneksel danslarda somutlaşan beden ve hareket formlarını inceleyen antropoloji, bedeni merkeze alan çalışmaların gelişimine özel ve daha yakından bir ilgiyle odaklanmaya başlamıştır. Bedenin sembolik bir sistemler bütünü olarak kavramsallaştırıldığı teoriler ve antropolojinin beden sorunsalına dair yeni önermeleri, Anadolu halk danslarına da uyarlanabilecek beden merkezli kuramsal bir model sağlayabilir. Bu çalışmaya geleneksel danslarla oluşan, zamanla milli bir aktivite haline gelen, piyasa koşulları ve paydaşlarıyla bir düşünce ve eylem kolektifi halini alan "Türk Halk Oyunları" kurumu, etrafında biçimlenen halk oyunları pratikleri, değişen beden varyasyonları ve ortaya çıkan yeni "oyuncu" profilleri ilham kaynağı olmuştur.

Çalışmanın giriş kısmında yeni dünyanın keşfiyle yaygınlaşan ilk antropolojik metinlerde, farklı fiziksel özellikleriyle gündeme gelen yeni insanın, Avrupa düşünce dünyasını nasıl biçimlendirdiğinin izleri sürülmektedir. Antropolojik bakış açısı ile antropoloji disiplini içerisinde özel bir alan haline gelecek bedenin, kuramsal olarak aşağı itilip, tekrar etkin bir konuma yerleştirildiği tarihsel süreç, ana akım kuramlardan faydalanarak açıklanmaya çalışılmaktadır.

Birinci bölümde aklı bedenden ayrı olarak konumlandıran klasik Kartezyen yaklaşımı olduğu gibi benimseyen tek taraflı bir bakış açısı yerine, bedene dair pek çok farklı paradigmayı yan yana getiren antropolojik perspektifin yaygın hale gelmesiyle özellikle kültürün bedenleşen biçimleriyle yeniden gözden geçirilmesinin önemi vurgulanmaktadır. İkinci bölümde antropolojik bir metin olarak "dans eden beden" hareket, mekân, zaman, toplum ve öznelerarası bağlamlarda kavramsallaştırılmış; üçüncü bölümde ise kutsal merasimlerden günümüze gelene kadar artık kurumsal bir yapı olarak var olan "Türk Halk Oyunları" pratiklerini besleyen beden varyasyonları yerel, ulusal ve bireysel boyutlarıyla değerlendirilmiştir.

Uzun süren bu çalışmam boyunca daima yanımda olan danışman hocam Doç. Dr. Sibel Erdenk'e, tez izleme jürimde beni önerileriyle yönlendiren Prof. Dr. Aslıhan Ünlü ve Doç. Dr. Ö. Barbaros Ünlü'ye, bilimsel hazırlık ve doktora ders aşamasında derslerini alma fırsatı bulduğum Prof. Dr. Semih Çelenk, Doç. Dr. Özlem Belkıs ve

aramızdan çok erken ayrılan Selda Ergun ve Hülya Nutku'ya minnet ve şükranlarımı sunuyorum. Bilimsel hazırlık dönemi de dahil olmak üzere tüm ihmallerimi anlayışla karşılayan dostlarıma, desteklerini uzaktan da olsa her zaman hissettiren aileme, özellikle tez yazım aşamasının son dönemlerinde zor zamanlarımızı "Yıldızlı Gece" gölgesinde tek başına geçirse de bana hissettirmeyen kıymetli eşime, Elif Emiroğlu Sönmez'e sonsuz teşekkürler.

Murat Sönmez

Gaziantep/2023

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ..... **ii**
TUTANAK ..... **iii**
ÖZET ..... **iv**
ABSTRACT ..... **v**
ÖNSÖZ ..... **vii**
İÇİNDEKİLER ..... **ix**
KISALTMALAR ..... **xi**
GİRİŞ **1**

1. BÖLÜM
BEDENİN ANTROPOLOJİSİ

1. 1. Felsefi Bir Metin Olarak Beden 37
1. 2. Kültürün Taşıyıcısı ve Üreticisi Olarak Beden 53
1. 3. Sosyal Beden 66

2. BÖLÜM
ANTROPOLOJİK BİR METİN OLARAK DANS EDEN BEDEN

2. 1. Hareket, Beden ve Dans 98
2. 2. Mekân ve Dans 117
2. 3. Zaman ve Dans 133
2. 4. Toplumsal Statü ve Dans 146
2. 5. Dansın Öznelerarasılığı 163

3. BÖLÜM
BİR KURUM OLARAK "TÜRK HALK OYUNLARI" VE BEDEN VARYASYONLARI

3. 1. Kökenlerinden Günümüze "Türk Halk Oyunları"nın Kurumsallaşma Süreci..174
3. 2. Yerel Beden.....189
3. 3. Ulusal Biçimler ve Kurumsal Bedenler 199
3. 4. Bireysel Beden 211
SONUÇ.....221
KAYNAKÇA 225
ÖZGEÇMİŞ.....241

KISALTMALAR

akt: Aktaran

bkz: Bakınız

çev: Çeviren

TC: Türkiye Cumhuriyeti

vb: ve benzeri

vd: ve diğerleri

GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyıldaki akademik gelişiminin ilk aşamalarında antropoloji, insanlığa dair temel bir evrensel durumun üstesinden gelmek için dikkatini, insanın doğası ve özü hakkındaki sorulara yöneltti. Tüm insanların birer bedene sahip olmaları gerçeği, insan dışı türlerin hayatta kalabilmeleri için zorunlu temel gereksinimlerinde olduğu gibi, insanda da karşılanması gereken ihtiyaçları gündeme getirdi. Ancak insan, diğer türlerin aksine bilimsel dünyanın deneyimlediği kadarıyla, yalnızca fiziksel gereksinimleriyle hayatta kalan bir tür değildi. Dünyanın her yerinde somut görüntüler sunan insanın bedeni aracılığıyla gerçekleşen karmaşık ilişkilerdeki gerçeklik, bu eşsiz türün devamı için gerekli olan fiziksel asgari şartların yanı sıra sosyal ve kültürel koşulların neler olduğuna dair bir değerlendirmeye de yol açtı. "Kültürlerarası geniş kapsamlı gözle görülür farklara rağmen özünde insan türünün hayatta kalmasını mümkün kılan bazı ortak özellikleri paylaştığı kabul edildi. Beden, toplumsal ve kültürel görelilik sorununa bir yanıt sağladı" (Thomas, 2003: 16) ve böylece antropolojinin ilk aşamalarında, tam olarak özerk bir başlık olarak kullanılmasa da önemli bir konu haline gelmeye başladı. Kültürün, tarihin ve toplumun merkezinde insanlığın kazanımlarını hem taşıyan hem aktaran bir obje olmasına rağmen beden, antropolojide yine uzun sayılabilecek bir sürecin sonunda kendisine yer buldu. Beden de antropolojinin diğer başlıkları gibi, disiplin genişlerken takip edilen kuramlar ve güncel bilimsel eğilimlerle tarihsel olarak biçimlendi. Antropolojideki her yeni katkı ve takip edilen farklı alanlardaki bilimsel gelişme, bedeni alanın merkezine doğru biraz daha yaklaştırmaktaydı. İnsana odaklanan bilimlerle çeşitlilik kazanan bir alan olan antropolojinin tam olarak tanımının yapılması ve kapsamına giren konuların sınırlandırılması her dönem için zor bir girişimdi. İçinde dolaştığı sosyal ve beşerî bilimlerden koparak ayrı akademik bir disiplin halini alması, uzmanlık alanları olarak alt dallara ayrılması, bazı alt alanları arasındaki sınırların kalkarak sürekli kendini yenileyen bütüncül bakış açıları geliştirmesi, bu girişimleri daha da zorlaştırsa da antropolojiye bedenin de aralarında bulunduğu dans, cinsiyet, kadın, performans, ritüel, medikal gibi özgün başlıklar kazandıracaktı.

İnsan ya da insanların tümü, insanlık gibi anlamlarda da kullanılan Yunanca "antropos" ve yasa, düzen, ad, bilim, bilgi gibi anlamları içeren "logos" kelimelerinin birleşimiyle türemiş ve alanın başlığı haline gelmiş olan sözcük, temelde "insanın bilimi" ya da "insan bilimi" olarak kabul gören genel bir anlama atıfta bulunmaktaydı. Fakat, antropoloji ilk olarak ortaya çıktığı tarihlerdeki bu anlamlarından, kullanıldığı alanlardan, çok farklı ve geniş bir yapıya sahip olmuş, antropolojik bakış hemen her alanda fark yaratan bir pencere açmakla kalmamış, antropolojinin daha özerk ve modern zamanlarında araştırma alanına dahil ettiği konular düşünüldüğünde insanlığın bilimi, hatta insan hakkında etnografinin sağladığı gözlem ve etnolojinin sağladığı akıl yürütme ile kavranan bilgilerin tümü olarak da yorumlanmıştır. Erken dönemlerdeki tarih, coğrafya, gezi yazımlarının yanı sıra felsefe ve hukuk gibi alanlar içerisinde gelecekteki yöntemine ve bilgisine yön verecek önemli öncül girişimler kuramsal antropoloji adına ilk adımlar olmuştur (Ericsen, 2018: 27). On altıncı ve on yedinci yüzyıllar arasında ortaya çıkan, insan soyunun kendi üzerine düşünüşüne duyulan yeni ilgiyi ifade eden sözcük (Wulf, 2015: 18), bilimsel bir disipline gönderme yapacak tarzda, ilk olarak Orta Avrupalı yazarlar tarafından içerisine anatomi ve fizyolojiyi de alacak biçimde *antropologium* olarak kullanılmıştır (Özbudun, Şafak ve Altunkek, 2016: 11). 1533 yılında Galeazzo Capella tarafından, üç kısımdan oluşan, ilk kısmının insanın değerliliği ve değerleri, ikinci kısmının dişinin cazibesi ve üçüncü kısmının da insanlık durumunun bedbahtlığı konusuna odaklandığı bir kitabın başlığında görülmektedir (Wulf, 2015: 18). Hatta on yedinci ve on sekizinci yüzyılda ilahiyat çevrelerinde Tanrı'nın insani özelliklerine işaret etmektedir (Özbudun, Şafak ve Altunkek, 2016: 11). İlk kez kullanıldığı tarihin üzerinden on sekizinci yüzyıla kadar geçen uzun sürede özerk bir bilimsel alan olamayan antropoloji, akademik anlamda bugünkü organizasyon şemasını yirminci yüzyılda alsa da bir bilim dalı olarak kurulması on dokuzuncu yüzyılın sonlarına denk gelir. Oxford İngilizce sözlüğe, 1880'lerde giren antropoloji sözcüğü; en geniş anlamıyla insanın ya da insanlığın bilimi; insanın fizyolojisini ve psikolojisini kapsamak üzere, insan doğasının bilimi; bir hayvan olarak insanın incelenmesi, zoolojik bir varlık olarak insan evrimini ve bir canlı varlık türü olarak tarihçesini inceleyen bilim dalı olarak tanımlanır (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 46). Felsefe, hukuk, tıp, biyoloji, tarih, coğrafya, psikoloji gibi nesnesi insan ve insanlığın birikimleri olan alanlardan derlediği

bilimsel temellerle antropoloji, yerleşik akademik bir disiplin olduktan sonra bu bilimsel temellerini bütünleyen bir yöntemle gelişimini devam ettirmiştir.

Antropoloji en büyük ayrımını kurumsallaşmaya başladığı iki merkezde, uzun süre devam edecek kuramsal uzlaşmazlıklar etrafında yaşamıştır. Avrupa merkezli bir bilim olarak ortaya çıkan antropoloji, Amerika'ya da yine Avrupalı genç bilim insanları tarafından taşınmış olmasına rağmen, alanın kuramsal gelişimi bu iki kıtada farklılık göstermiştir. "Atlantik'in iki yakası" yakıştırması da antropoloji alanındaki bu önemli ayırıma yani iki ayrı ekole gönderme yapmakta, antropolojide Amerikan Ekolü ve Britanya Ekolü olarak ikiye ayrılan yaklaşımlar, günümüzde hala bu ifade ile anlatılmaya çalışılmaktadır. Bu iki ekoldeki temel uzlaşmazlık, farklı kıtalarda antropolojinin gelişim gösterdiği kurumlara, benimsenen ilk kuramsal yaklaşımlara bağlı olarak şekillenmiş antropoloji ve alt alanları arasındaki sınıflandırmalardan kaynaklanır. İngiltere'ye göre daha sistemli geliştiği düşünülen Amerika'da antropolojinin ilk temsilcisi olan Franz Boas, benimsediği "tarihsel tikelci" ve bu bağlamda "kültürel görececi" yaklaşımla; linguistik antropoloji, fiziksel antropoloji, arkeoloji ve kültürel antropoloji olarak dört alanlı bir yaklaşım geliştirmiştir (Ericsen ve Nielsen, 2016: 64). İngiltere'de ise 1906'da Oxford'da yeni özel kürsü adı alan antropoloji kültürel ve fiziksel olarak iki alt disipline ayrılmış, kültürel antropoloji içinde ise dört farklı dal, arkeoloji, teknoloji, etnoloji ve sosyoloji belirlenmiştir (Emiroğlu ve Aydın, 2009: 53). Daha sonra kültürel işlevselliği benimseyen Borinislaw Malinowski ve Durkheim'in toplumsal yaklaşımını İngiltere'ye taşıyan Alfred Redcliffe-Brown ile artık sosyal antropoloji ve fiziksel antropoloji olarak günümüze kadar gelen iki ana alana ayrılmıştır.

Amerika'da kültürel antropoloji ya da sosyokültürel antropoloji, Avrupa'da sosyal antropoloji başlıkları ile karşılanan, alanının en büyük ve en hacimli dalının, iki farklı ekolde de bu "başlıklar altında işlenilen her şeyi kapsadığı kabul edilir" (Barnard, 2018: 12). Temelde kültürel çeşitliği incelemek ve yorumlamaya dayalı bu alan, antropolojinin özerk zamanlarından önce de var olan iki tür faaliyetin verilerinden faydalanarak çalışmalarını devam ettirmiştir. Birincisi belirli bir grup, topluluk, toplum ya da kültürle ilgili bilgi sağlamak için saha çalışmasına dayanan tanımlayıcı bir yöntem

olan etnografya, ikincisi bu verileri inceleyip, yorumlayıp, çözümleyen, senteze dayalı ve karşılaştırmalı bir yöntem olan etnoloji. Birbirinden çok ayrı kavramlar olmadığı hatta alan içerisinde antropoloji, etnoloji ve etnografya terimlerinin hemen hemen eş anlamlı kullanıldığı zamanlar da olmaktadır (Désveaux, 2017). Hatta günümüzde antropoloji terimini kullanmak konusunda neredeyse tam bir uzlaşmaya varılmıştır, çünkü alanın üç aşamasını en iyi karşılayan terimin antropoloji olduğu düşünülmektedir (Lévi-Strauss, 2012: 499).

Antropolojinin diğer temel alanı olan fiziksel ya da biyolojik antropoloji ise insanı biyolojik bir organizma olarak ele alarak, biyolojik çeşitlenmeyi zaman ve mekân içerisinde incelemeyi amaçlamıştır. Biyolojik antropologlar genel olarak insanın evrimi, primatlar, büyüme, gelişim ve insanın çevresine uyum sağlama meselesi üzerine odaklanır (Haviland vd., 2008: 60). Daha deneysel ve laboratuvar temelli bu alan, antropoloji ile biyoloji, zooloji, jeoloji, anatomi, fizyoloji, tıp ve halk sağlığı gibi diğer bilim dalları arasında bağlantıların oluşmasına yol açmıştır (Kottak, 2015: 9). Biyolojik ya da fiziksel antropologlar, insanlık türünün evrimsel tarihinin yeniden inşa edilmesine odaklanmış, bu bağlamda insanlığı yorumlayacak yöntemler benimsemişlerdir. Arkeolojik antropoloji ya da arkeoloji, insanlık tarihindeki fiziksel kalıntılardan hareketle insan davranışını ve kültürel kalıplarını anlamaya çalışırken; Lengüistik ya da dilbilimsel antropoloji ise dilleri ve dillerin kökenlerini kuramsal dilbilimden farklılıkla, özellikle toplumsal ve kültürel bağlamda, bir dilin inşa edilişi ve kullanılış tarzlarını sistemli biçimde inceleyerek, bunu yapmaya çalışmıştır (Bates, 2018: 9-10).

Antropoloji, yerleşik akademik bir disiplin halini almasıyla birlikte, birbiriyle uyuşmazmış gibi görülen alanları yan yana getirmiş, bu alanların yalın olarak sağladıkları verili bilgileriyle yetinmeyip radikal çıkarımlar yapmış ve yeni yaklaşımları ateşleyen bir gelişim çizgisini izlemiştir. Bunun nedeni modern çağlar olarak kabul edilen on sekizinci yüzyılın sonlarından itibaren, insan yaşamının temellerine dair sistematik bilimsel araştırmalar yapma çabalarının yüzeysel ve tek boyutu yaklaşımlarındaki yetersizlik olmuştur. Dönemin bilimsel yaklaşımları özellikle insanın sosyal ve kültürel yönlerinin araştırılmasında, ilk bakışta görülenlerin altında ve kişilerin kendi eylemlerinin nedeni olarak gösterdikleri şeylerin arkasında görece basit

ve açıklayıcı ilkelerin aranmasına yöneliktir (James, 2013: 23). Ancak antropoloji benimsenen bu geleneksel ve bilimsel olarak yeterli doyuruculuğa sahip olamayan, sabit ilkelere tabi, hiç değişmeyecek gibi kabul edilen genellemelerin üstesinden gelmenin bir yöntemini aramıştır. Antropologlar farklı dallarda benimsenmiş bu bakış açısının gelişmesinde önemli roller oynamışlarsa da ellerindeki geniş etnografik bulgu arşivini genelleme yapan kuramcıları eleştirmek, vasıflandırmak ve onlara karşı çıkmak için de kullanmışlardır (James, 2013: 23). Genellemelerin aksine antropoloji, insanı ve farklı insan topluluklarını tek bir kuramın tek bir bakış açısının sınırlarına sıkıştırıp basit çıkarımlar yapmamış, her zaman yeni cevapların izini sürmeye çalışmıştır. Antropoloji, alanındaki kilit niteliğinde gördüğü soruların cevaplarını, bir yandan insan biyolojisi ve kültürünü diğer yandan insanın geçmişini ve bu gününü tüm yönleriyle açıklayarak vermenin peşindedir (Kottak, 2015: 6). Bu çok yönlülük antropolojiye, insana tek bir perspektiften bakmak yerine bütüncül, daha geniş ve diğer bilimlere kıyasla özgün bir yaklaşım kazandırmıştır. Antropolojinin bütüncül bakışının ya da antropolojik bakışın anlamı, insanı inceleyen birçok farklı disiplinin bulgularından faydalanmanın yanı sıra, benzer konularda diğer alanların topladığı, bilgi, veri ve bulgulardan da yararlanarak, insana dair her şeyi bir araya getirme ve insan yaşamının kapsamlı bir resmini çizmeye çalışmaktır (Lavenda ve Schultz, 2018: 24). Sadece maddi ürünleri toplamak ve kayıt altına almak yani ilk etnografik yöntemler hatta ilk antropolojik kuramlar dahi insanın doğasını, insanlığın yapısını anlamak niyetinde olan bilimsel amacın yöntemi için yeterli olmamıştır. Çok kapsamlı bir etnografik veri, farklı alanların sınırlarının içinde sürekli arayış içinde olan alanın uzmanları, antropolojiye geniş bir alan açmış, çok farklı başlıklarla, yeni antropolojik uzmanlıklar ortaya çıkmıştır. Bu yeni antropoloji başlıkları, antropolojinin temel alanları gibi her biri yerleşik kürsüleri olan akademik bölümler olmaktan çok, antropolojinin yanı sıra farklı alanlara meraklı ya da tam tersine farklı alan temelinde eğitim almış antropoloji meraklılarının özgün yaklaşımları olmuştur.

Antropolojinin yerleşik bir alan olmasından sonra, daha çok araştırmacılarıyla özdeşleşerek ortaya çıkan her yeni başlık, bilimsel dünyanın kayıtsız kalamadığı büyük kuramların, özellikle sosyal ve kültürel antropolojiyle yan yana gelmesinden doğmuştur.

Marksizm, psikanaliz, feminizm, postmodernist düşünce gibi iddialı savların etkisindeki antropologlar, antropolojiye; felsefi antropoloji, yapısal antropoloji, psikolojik antropoloji, siyaset antropolojisi, bilişsel antropoloji, simgesel antropoloji, yorumsal antropoloji, Marksist antropoloji, feminist antropoloji gibi yeni başlıklar açmıştır. Antropoloji alanındaki yeni başlıklar arasında en çok benimsenen Lévi-Strauss'un, Saussure ve Jacobson'un yapısal dil biliminin yöntemini kullandığı yapısal antropolojisi olmuştur. Antropolojinin gelişimindeki en önemli dönemeç olan yapısalcı yöntemde Lévi-Strauss, ben/öteki, ölüm/yaşam, yer/gök, gece/gündüz, kadın/erkek, savaş/barış gibi uzlaşmaz ve çözümsüz görünen bir takım köklü karşıtlıklar üzerinden kültürel ve toplumsal yapıya açıklık getirmeye çalışmıştır (Ünlü, 2006: 20). Fransız geleneğinden, Marcel Mauus ve dolayısıyla Durkheim'cı geleneğin sosyolojik ve psikolojik yaklaşımından çok etkilenen Levi-Strauss klasik antropolojinin sağladığı bakış açısını, kültürel yapının bütününe ulaşmak ve bireyin zihnindeki ortak yapıyı açığa çıkarmak için daha ileriye taşıyan isim olmuştur. Çok ayrı alanlar olarak görmediği sosyal ve kültürel antropolojinin, ilişkili olduğu bilimleri belirtmek için kullandığı şemaya, çok etkilendiği Mauss gibi sosyoloji ve psikolojiyi de eklemiştir (Lévi-Strauss, 2012: 499).

Sosyoloji ve psikolojinin katkılarıyla antropolojik düşünce, özellikle birey ve sosyokültürel fenomen arasındaki ilişkiler bağlamında yeni bir bakış açısı kazanmış, antropoloji bireylerden ve toplumlardan izole, sadece bir kültür bilimi olma halinin ötesine geçmiştir. Bu haliyle antropoloji, sadece bir kültür incelemesi değil bireysel farklılıklar ve kültürel süreçler arsındaki ilişkiler ile birey ve toplum fenomeni arasındaki ilişkileri de inceleyen geniş bir alan haline gelir (Bock, 2001: 19). Artık, karşılaştırmalı edebiyat, klasikler, folklor, felsefe, sanat ve bu etkinlik alanları içindeki diller, metinler, müzik, sahne vb. antropoloji ile kendi toplumsal ve kültürel ortamlarında; seçkinci olamayan kapsamlı, karşılaştırmalı, geniş bir bakış açısı sağlanarak gözlemlenip yorumlanmaktadır (Kottak, 2015: 11). Yalın bir kültür bilimi olmak yerine kültürel olan alanlardaki, toplumun yanı sıra bireysel farklılıkların da üretiminde etkili olduğu alanlara dahil olur. Masallar, mitler, anlatılar, halk ezgileri, yerel müzikler, danslar gibi insanların yaratıcı ifade biçimlerine olan ilgisi ile

antropoloji; folklor, etnomüzikolji, etnokoreoloji gibi alanların sınırları içerisinde dolaşır.

Amerikan ve Britanya ekolündeki temel alanlarından sonra adı pek çok disiplinle yan yana gelen, adı geçen tüm bu alanların sınırlarını kendi bakış açısı için daha belirsiz hale getiren antropoloji, disiplinler arası hatta "disiplinler ötesi" (Wulf, 2015) özelliklere sahip bir bilim olarak tanımlanmaya başlanmıştır. Disiplinler ötesi özellik kavramı antropolojiye ve alanın uzmanlarına kültürel verilerden hareketle, güncel problemlere çözümler geliştirerek kamusal rol üstlenmelerini sağlayan, uygulamalı antropoloji gibi yeni bir boyut da kazandırmıştır. Akademik verilerden faydalanan uygulamalı antropoloji alanı, kuramsal antropolojik verileri, bakış açılarını, teori ve yöntemleri döneme ait toplumsal sorunları tespit etmek, değerlendirmek ve çözmek için toplumsal ve bölgesel sorunlara odaklanmanın bir yöntemi olarak gelişmiştir (Kottak, 2015: 9). Antropolojik teorinin, yöntembilimin ve bilginin genellikle belli bir örgütün ya da müşterinin isteği üzerine pratik sorunları çözmek üzere uygulanmasıdır. Antropoloji, akademik camianın dışında kâr amacı olmayan kamu kurum ve kuruluşlarında, sivil toplum örgütlerinde, tüm dünyaya yayılmış global şirketlerde ve çok uluslu ortaklara sahip mega projelerde istihdam fırsatları yaratmaktadır. Alanın uzmanları artık, insanların verili bir alanda nasıl yaşadıklarına ve birbirleriyle nasıl geçindiklerine ya da geçinemediklerine ilişkin uzmanlaşmış ve sağlık, eğitim, uluslararası kalkınma dahil olmak üzere birçok alandan topluluğa ilişkin uzmanlıkları bağlamında talep görmüşlerdir. Uygulamalı antropoloji terimi, disiplini bir tarafta pasif sadece teorik, ayakları yere basmayan ve diğer tarafta sorun çözmeye odaklı, pratik, müdahaleye hazır bir ikiye ayırma eğilimi olarak anlaşılsa da karmaşık meseleleri daha iyi anlamanın önünü açan bilgi üretiminin, kesinlikle pasif ya da ayakları basmayan bir şey olmaması nedeniyle (Kottak, 2015: 77) bu iki ayrı alanı yani akademik ve uygulamalı antropoloji alanlarını düşünürken birbirini yanlışlayan yaklaşımlar olarak anlamamak gerekir. Uygulamalı antropoloji sıklıkla sorun odaklı bir yaklaşım olarak düşünülmektedir ve antropologlardan, kendi araştırma, gözlem ve yorum yeteneklerini, politika planlaması, pazarlama, hukuki tartışmalar ya da sağlık gibi belirli bir meseleye uygulamaları istenmektedir.

Bugünün antropolojik manzarası “özellikle yeni bir başlık, yeni bir konu ya da yeni bir eleştirel müdahale adına farklı yaklaşımları ya da bakış açılarını, farkı ipliklermişçesine bir arada örmek” (Kenny ve Smille, 2017: 76) gibi, belirlenen çalışma konusu etrafında, yan yana gelemeyeceği düşünülen bilimsel alanlardan geniş bir kuramsal temelle yeni çıkarımlar yaparak, çalışılan konuya yeni boyutlar kazandırmak olarak açıklanmaktadır. Akademik olarak geliştiği yirminci yüzyıl başlarındaki, kişinin belirli bir düşünce ekolüne dahil olup olmadığı gibi kesin ayrımların yapılamadığı ve öneminin kalmadığı bunun yerine, belirli bir teorik yaklaşımın sınırları içinde değil de ne çalıştıklarıyla tanınan, çalıştıkları konuyu tüm boyutlarıyla değerlendiren antropologlar vardır disiplinin içinde. Bir zamanların dünyayı açıklamaya çaba gösteren antropologları, artık ilgi alanlarının çeşitliliği üzerinden dünya ile eleştirel biçimde meşgul olmayı amaçlamaktadır (Kenny ve Smille, 2017: 76). Ayrıca, kırsaldan kente göç antropolojinin daha küçük toplulukları inceleyerek başladığı alan kavramını, artık büyük şehirlere taşımaya başlamıştır. “Artık antropologların yaptığı çalışmaların yalnızca çok küçük bir kısmı doğrudan ‘geleneksel’ toplulukların yaşam biçimlerinin kayda geçirilmesiyle ilgilidir” (James, 2013: 12). Ekonomik nedenlerin yanı sıra hareketli hayatın cazibesine kapılan insanlar, tüm dünyada 1900 yılında nüfusu bir milyonu aşan kent sayısını 16’dan 400’e çıkarmıştır ve şehirlerin, şehir yaşamının, kentleşmenin etnografik ve kültür-aşırı incelenmesinin amaçlandığı kent antropolojisi gibi yeni bir alan da ortaya çıkmıştır (Kottak, 2015: 48). Bu yeni kavramla beraber göç, etnik köken, yoksulluk, toplumsal sınıf ve kentsel şiddet konuları antropoloji araştırmaları için popüler hale gelmiştir. Hatta antropoloji ve sosyoloji birbirlerinin sınırları içinde, birbirlerinin çalışma alanlarında dolaşmaya başlamıştır. Antropologlar, şehir merkezlerindeki yoksul mahalleler, organ hırsızlığı söylentileri, açlık, sığınmacılar, yardım ve küresel güç politikası, sosyalizm, ırk ve toplumsal cinsiyet, çocuk hakları, medya, sanat ve turizm gibi daha birçok başka konuya ilişkin olarak, dünya işleri ile ilgili de çalışmalar yapmaktadırlar (James, 2013: 2). Artık göç edenlerin köyden kente getirdiği ve kentten köye götürdüğü örüntüler gibi tersine işleyen kültürel süreçler, göçmenlerin uyum sürecinde yaşanılanlar, antropolojiye yeni çalışma alanları açmaktadır. Bugün en ilginç antropoloji çalışmaları, egzotik bir toplumun veya kültürün, bir diğeriyle bütüncül bir karşılaştırmasının peşinden gitmek yerine,

araştırmacının kendi toplumsal yaşam deneyimini ve kendi tarihsel koşullarını, deneyimleri muğlak olduğu ölçüde aşırı olamayan başkalarının arasında yaşama bağlamında aktarmaya çalışan girişimlerdir (James, 2013: 13).

Tarihsel olarak bakıldığında antropoloji, özellikle de bünyesinde çok farklı başlıklar türemiş sosyal ve kültürel antropoloji; bilimsel ilerleme alanında birden ortaya çıkmış alanlar olarak değerlendirilmemelidir. Önceleri diğer bilim dallarının ortasında konumlanmış sosyal ve kültürel antropoloji, dağınık olan konuları yavaş yavaş kendi çatısı altında toplamış ve kurumsal halini aldıktan sonra araştırma konularının, tüm beşerî ve sosyal bilimler arasında yeniden dağıtılmasını sağlamıştır (Lévi-Strauss, 2012: 482). Özellikle son elli yıl göz önüne alındığında antropoloji, siyasetten devletlerin yapısına, hukuktan cezaya, şiddetten acıya, sanattan spora, müzikten tiyatroya kadar, aktüel dünyanın içindeki ve insan için önemli yerler işgal eden pek çok alanın yeniden kaynaklarına dönüşünün ve en baştan sorgulanmasının yolunu açmıştır. Merkezinde insan olan, bilimsel bir temele sahip ya da sahip olma idealiyle çalışan tüm disiplinlerin, özellikle de sosyal bilimlerin araştırma alanlarıyla yan yana gelmiş, antropoloji ve antropolojik bakış hemen her alana uygulanan geniş bir perspektif sunmaya başlamıştır. Çağdaş antropoloji toplumu; kurumları, adet ve inanışları, kalıplaşan topluluğa ait pratikleri özelinde, kendilerinden başka yapılanmaların olamayacağı gibi bir önyargıdan döndürmek için, teknolojinin olanaklarıyla gittikçe daha görünür olan farklı insan manzaralarını kendi kültürel bağlamlarında yorumlamayı ve dünyaya aktarmayı amaçlar. Modern öncesi toplumları çalışarak ortaya çıkan sosyal ve kültürel antropoloji için, gruplaşmalar, aile, alışveriş sistemleri, yerleşme ve mekânın kullanımı, yönetim, aşama ve erişme törenleri, kültür, kişilik ve sosyal karakter (Ünlü, 2006: 15) gibi konular ve bu konuların etrafındaki kültürel organizasyonlar odak noktasıdır. Bu kültürel alanlar arasında, antropolojinin ilgi duyduğu her toplumsal organizasyonun merkezinde yer alan insan, düşünce dünyasına yapılan vurgu, belleğin şekillendirdiği düşünülen kültür, belleğe kazınmış gelenek gibi çıkarımlarla akıl bağlamında yorumlanmıştır. Sosyal bilimlerin yeniden kaynaklarına dönmesini sağlayan antropoloji, kendi kaynaklarını da yeni başlıkların sağladığı bakış açıları ile sorgulayarak, insanın kültürel faaliyetlerini beden merkezli bir bağlamda değerlendirmeye başlamıştır.

Antropolojinin son dönemlerinde bedene yönelik incelemelerdeki yoğun ilginin öncelikli sebebi bedenin, antropolojinin odağındaki toplumlarda, özellikle bariz bir şekilde dışarıdan müdahalelerle (dövme, süslenme, giysi, deriye zarar verilerek işlenmiş işaretler vb.) gerçekleşen olaylarda, kültürel olarak yorumlanabilecek hem farklılıkları hem benzerlikleri görünür kılmasıydı.

Dünya çapında özellikle de antropoloji alanında beden merkezli araştırmaların dayandırılacağı bilgiler görece az olmasına rağmen, araştırma sahalarında bedenin farkına varan ve yeniden kaynaklarına dönen çağdaş antropologlar, en azından bir başlangıç yapmak için yeterli veriyi elde etme imkanına sahip olmuşlardır. Beden çalışmalarının ilk dönemlerinde bedeni fark edemeyen antropologların kameraları, genellikle notlarındaki eksiklikleri çağdaş antropologlar için telafi etmiş, onların fotoğraflarından ve görüntülerinden, dünyanın birçok kültüründeki beden, hareket, duruş alışkanlıkları hakkında şaşırtıcı miktarda bilgi elde etmek mümkün olmuştur (Hewes, 1957: 123). Geçmişte bedenin antropolojik araştırmada bu kadar arka planda kalmasının bir sebebi de olayların analizi hakkında belirli olaylara ilişkin farkındalığın, alanın teorik birikimi ile bir olgunun anlaşılma yollarının doğru orantılı olarak gelişmesidir. Muhtemelen çoğu antropoloğun bedeni, hareketlerini, duruşunu, işaretlerini tam anlamıyla deneysel olarak görmemeleri ya da gözlemledikleri antropolojik vakalarda bunları eylem olarak değil davranış olarak algılamaları, beden bağlamında araştırma nesnesine uygun, bir birikime ve bu bilgiyi sınıflandırma, özelleştirme ve bulgu olarak sunma becerilerinden yoksun olmalarından kaynaklanmaktadır. Bedenle yapılanlar gibi somutlaştırılmış eylemler araştırılmaya değer bir kültürel bilgiyi oluşturabilse de beden gibi doğal fenomenlerin neresinde, nasıl kanıt aranması gerektiğini belirleyen uygun teorik kaynaklar olmadan, birçok antropolog, bu gibi formların dinamik olarak nasıl olduğunu hayal etmekte zorlanmıştır (Farnell, 1999: 345). Bedene dair bu teorik yoksunluk, fotoğraf ve video teknolojisine sahip antropolojinin çağdaş zamanlarına kıyasla, sadece yazı, söylem, resim ve heykelin görseli anlatmadaki doğrudan ve dolaylı imkanlarından faydalanılan antropolojinin daha erken dönemlerinde, bedenin yorumlanması imkânı vermemekteydi. Ancak, antropoloji tarihinde de bu teorik yoksunluktan dolayı farkına varılmasa da beden, antropolojideki

"öteki" gibi yerleşik bir kavramın ve bu kavram çevresinde onu anlama sorunsalının oluşmasının başlıca sebebi olarak, antropoloji için her zaman merkezde konumlanan bir objeydi. Antropolojideki temeli olan "öteki" kavramı, "ben" bakış açısından, insanın bir başkasıyla kendisi arasında, uzlaştıramadığı pek çok yönün ayrımından, ama en önemlisi de görünümden yani bendenden ve bedenle yapılan uygulamalardan doğmaktaydı. Beden üzerinde görünür olan farklı davranış normları, giyim tarzları, süslenme biçimleri, insanın "öteki" algısını biçimlendirmekte, antropoloji de aslında ilk evrelerinden beri buna duyarlı bir bilim olarak gelişmekteydi. Örneğin, antropoloji için bir milat olan yeni dünyanın keşfi, her şeyden önce alışılmış olandan çok farklı fiziksel özellikteki halkların ve insan çeşitliliğinin ilk defa görülmesi bağlamında, anlatı ve yazıyla dünyaya farklı olan bedenlerin aktarılmasının da başlangıcıydı. Dahası bu ilk karşılaşılan ve benzeri modern öncesi toplumlarda, "beden bir sosyal statüden diğerine geçiş ayinlerindeki çok önemli rolüyle, ritüel aracılığıyla kamusal simgeleştirme için daha evrensel bir alan oluşturduğundan, antropolojik bakış için önemli bir odak" (Thomas, 2003: 16) bir başlangıç noktasını sunmaktaydı.

İlk olarak, on beşinci yüzyılın sonlarından başlayarak yaygınlaşan coğrafi keşifler ve devamı olarak değerlendirilen Avrupalıların sömürgecilik çalışmalarındaki gözlemlerde ilk kez farklı bedenler yazıya aktarılır. Daha önce irtibatta bulundukları ve ticaret yaptıkları uzak topraklardaki insanlardan farklı olanlarla ilk teması sağlayan Batı Avrupalılar, tarihi öneme sahip olan bu karşılaşmaların içeriğini, kamuoyuna aktarmakta her zaman özenli olmuşlardır. Bunlardan en önemlileri olan Columbus'un ve benzeri seferlerdeki yolculukların anlatıları 1448'de icat edilen matbaa teknolojisi ile çok kısa sürede yaygın ve görece ucuz hale gelen kitaplar aracılığıyla alışılmadık genişlikte bir izleyici kitlesine ulaşır (Ericsen ve Nielsen, 2016: 15). Bugünkü çağdaş antropolojik anlayıştan çok uzak, gözlemlerden öteye geçemeyen bu ilk yazınların kamusal faydası ise, uzak diyarlara yolculuk şansı bulamayan insanların, kendilerine yabancı olan yeni insanlar, yani "ötekiler" hakkında zihinlerinde uyandırdığı merak ve onlar hakkındaki temel önyargıları için bir aydınlanma sunmuş olmasıdır. Avrupa'nın yerleşik toplumları için yeni ve büyük bir düşünce penceresi daha açan Amerika'nın fethi, Avrupalı entelektüeller arasında gerçek bir devrime katkıda bulunarak, yalnızca

kültürel farklılıklar üzerine düşünülmesini kışkırtmakla kalmaz, ayrıca Kutsal Kitapta adı bile geçmeyen koskoca bir kıtanın nasıl var olabileceğinin ve kutsal olanın da sorgulanmasına sebep olur (Ericsen ve Nielsen, 2016: 16). Amerikan'ın keşfi şaşırtıcı ölçüde yeni fikirler yaratmadığı anlarda bile Avrupalıların dönüp kendilerine bakmalarını sağlayarak kendi kültürel gelenekleri içinde yer alan kutsal ve mitolojik fikir ile var olan sorunlarla yüzleşmelerine de yol açmıştır (Watson, 2017: 636). On altıncı yüzyılın başlarına dek, tüm dünya haritalarında, uzak bölgelerde yaşayan toplulukları, at kafalı, tek gözlü, tek ayaklı ya da başka tuhaflıklar taşıyan figürler biçiminde gören (Güngören, 1998: 16) toplumlar, antropolojinin ilk adımlarıyla birlikte bu mitolojik bilgilerden kopmaya, dünyayı deneyim yoluyla tecrübe edenlerin bilgilerine yönelmeye başlamışlardır.

Levi-Strauss tarihsel kanıtlara sahip olduğumuz çağlar için, bugün antropoloji diye niteleyebileceğimiz bir türe ait olan meselelerin, Büyük İskender'e eşlik eden vakanüvislerin (yani tarih kaydedicilerin) yanı sıra, Herodot ve hatta daha felsefi bir bakış açısıyla Aristoteles'te de karşımıza çıktığını söyler. Hatta yaban topluluklar, geri kalmış ya da ilkel toplumlar yani "ötekiler" hakkındaki bilgilerimizde kaydettiğimiz her ilerlemenin, devrimci ilerlemedeki bir gelişmeye karşılık gelmesini, Büyük İskender'in Hindistan'ı fethi sırasında o güne kadar karşılaştığından tamamen farklı halk ve kültürlerin karşısına Yunan uygarlığını koymasıyla oluşmuş bir "Yunan kuşkuculuğu" kavramıyla başladığını vurgular (Lévi Strauss, 2017b: 39). Avrupa'da eleştirel düşüncenin ve Rönesans'ın çıkışını Amerika'nın, on altıncı yüzyıl edebiyatını zenginliğini Güney Amerika'nın, on sekizinci yüzyıldaki devrimci sayılabilecek her eleştiri yazısının Kuzey Amerika içlerindeki Kızılderililerin keşfiyle, Avrupalıların düşünce sisteminin altüst olmasıyla ilişkilendirir. Düşünce sistemindeki bu ilerlemelerle artık klasik bilgiler, Yenidünyadaki her keşifle birlikte yerini bir yenisine bırakmaya başlayarak, "kişisel gözlemin geleneksel kaynaklara üstünlüğünü defalarca kanıtlar ve büyük bir zihniyet değişimini de beraberinde getirir" (Watson, 2017: 634). İnsanın zihnindeki sorular "öteki"nin keşfedilmesiyle birlikte o güne kadar tüm bilgilerini mitler, destanlar, efsaneler, kutsal kitaplardan alan insanlık için çoğalarak devam eder.

İnsan bedenine ilişkin Avrupalıların tutumu, fiziksel formun Klasik Yunan olarak idealleştirilmesi ve bedensel hazlar üzerine vurgudan, 'ilahi ödüller' için bedenin önemini inkâr eden ilk Hristiyan estetik geleneğine kadar, bedenin (güzelliği, rahatlığı, süslenmesi ve gösterimi) değeri anlamında geniş bir alanda değişiklik göstererek devam eder (Bock, 2001: 397). Fakat bu iki düşünce çizgisine ek olarak entelektüellerin ilgisiyle Avrupalıların Yenidünya insanlarına karşı değişen düşünceleri ile bu yeni insanların yaşam tarzları ve görüntülerine dair yeni yorumlar, farklı bir pencere daha açmıştır. Önceleri kendi kültürel değerlerini paylaşmayan yenidünya insanlarını ilkel, barbar, vahşi olarak nitelendirirken zamanla bu insanlarla temel bir insanlık olgusunu paylaştıklarının farkına varmışlardır (Haviland vd., 2008: 54). Kendilerinden çok aşağı bir uygarlık düzeyinde gördükleri yeni dünya insanları hakkında yazdıkları ilk metinlerindeki yüzeysel tespitleri entelektüellerin de katkılarıyla yerini ön yargılardan uzak, akıl yürütmelere hatta kültürel görececi tarzda yorumlara bırakmıştır. Fransız filozofu Michel de Montaigne (1533-92) Essais (1580) (Denemeler) isimli kişisel tarzda küçüklü büyüklü pek çok konuyu ele aldığı eserin "Yamyamlar Üzerine" başlıklı denemesinde Yenidünya insanlarının fiziksel özelliklerine de yer vermiştir. Kıtaya yolculuk yapanlardan dinlediklerine göre bedenen sağlıklı, çok fazla hasta olmayan, genç görünümlü, ihtiyarlıktan beli bükülmeyen, tıraşlı, sürekli dans eden insanlardır (Montaigne M. D., 2019: 268-269). Montaigne ile artık ötekiler Avrupa düşünce dünyasına yön veren entelektüellerin zihinlerinde kendilerine yer bulmaya başlamışlardır. Sonraki yüzyıllarda Avrupa toplumlarının artan nüfusu ve karmaşıklığı, ticaretin, savaşın, misyonerliğin, sömürgeciliğin, göç ve araştırmanın etkisiyle kültürler arası karşılaşmaları da sıklaştırmış, aynı zamanda 'ötekiler', Shakespeare'in oyunlarından Rameau'nun operalarına kadar Avrupa kültürel hayatında giderek daha görünür hale gelmişlerdir (Ericsen ve Nielsen, 2016: 17). Shakespeare'in Fırtına oyunu, İngilizlerin sömürge kurmak için Kuzey Amerika'ya Virginia'ya yaptığı başarısız gezinin izlerini taşır (Kott, 1999: 243). Oyunda, "yabani, biçimsiz" (Shakespeare, 2015: XV), "vahşi ve çarpık" (Kott, 1999: 262) bir köle olarak tasvir edilen Caliban karakteri, "iyi bir Montaigne okuyucusu olarak bilinen" (Montaigne M., 2019) Shakespeare'in, Denemeler'in "Yamyamlar Üzerine" başlığı altında anlatılan insanlardan özellikleri de içinde barındırır. Karakter, oyunun sahnelenmesinde balık, hayvan ya da bir insan

olarak temsil edilebilse de Caliban manzum konuşur[1], insandır ve Montaigne'in iyi yamyamlarından biridir (Kott, 1999: 263). Oyunun geçtiği adanın, yani Yenidünya olarak düşünülen yerin Montaigne'in anlattığı gibi müzik, çalgı sesleri ve büyülü havasını en şiirsel olarak o anlatır bazı yerlerde (Urgan, 2014: 313). Oyunda Ariel'in semavi ruhaniliğiyle Caliban'ın vahşi cismaniliğini birleştiren Prospero karakteri ise on altıncı yüzyıl Batı Avrupa bölgelerinde sahne, kürsü, siyasi ve felsefi imgelem gibi her alanda ortaya çıkan yeni bir kişi kavramının temsili olarak yorumlanır (Federici, 2017: 192). Yenidünya ve sakinlerinin sahnedeki temsili dünyadaki insanların çeşitliliği bağlamında seyirciye kendisinde de bulunduğunu düşünmesi için melek ve şeytandan, daha geniş anlamıyla iyi ve kötü gibi ikiliklerden izler taşıdığını hatırlatan mesajları içerir. Sahnede, Caliban ve Ariel'de somutlaşan, Prospero'da bilinçdışı bir ön sezi olarak kalan iz, on yedinci yüzyılda akıl ve bedenin tutkuları arasındaki bir çatışma olarak somutluk kazanmıştır ve yeni bir antropolojik paradigma yaratmak üzere klasik Yahudi-Hristiyan temaları yeniden kavramsallaştırmaktadır: Melekler ve şeytanların orta çağa özgü çatışmasının bir kalıntısı (Federici, 2017: 192-193). Üstün olan, insanın her başarısının kaynağı, her şeye muktedir akıl ile ve önemsiz, âtıl, adeta insana bir yük gibi görülen, giderek daha aşağı bir değere itilen bedenin çatışması.

Bedenin kuramsal olarak da aşağı itilip önemsizleştirildiği dönem ise Descartes, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Baron de Montesquieu ve Denis Diderot gibi düşünürlerin, keşfedilen yeni toplumları yaşamları bağlamında inceledikleri on yedi ve on sekizinci yüzyıldır. Fakat bunların en şiddetlisi, Descartes tarafından ortaya atılan birbirini dışlayan ve birbirinden ayrı şekilde eksiksiz olan iki ayrı tözün mevcut olduğu, yani zihin ve bedenin kendi kendine yeten ve bağımsız sahalarda, birbirleriyle bağdaşmaz özelliklerle var olduğu, beden ve ruh ayrımına odaklanan insan varlığını düşünceye atfeden düalizmdir. Descartes düşüncesinde zihin ile dış dünya arasında çok çarpıcı bir ikilik ortaya çıkar ve bu durumu ifade etmek için kullanılan ikicilik (Düalizm) terimi, özellikle çağdaş zihin felsefesi tarafından Descartes'in zihnin cisimsel

[1] Shakespeare'in dünyasında düzyazıyı, yalnızca ayrı bölümün karakterleri, acayip karakterler ve oyuna uygun olmayan karakterler konuşur. Kott kitabında bunu ilk vurgulayanın Allardyce Nicoll olduğunu söyler bkz. (Kott, 1999: 263).

olmaması doktrinine atıfta bulunmak için kullanılmaktadır (Bayraktar, 2010: 61). Descartes felsefesinde ruh ya da zihin, beden ya da madde tamamıyla ayrı olarak tanımlanmıştır.

Ruh ve beden arasında klasikleşen ve etkisi uzun bir süre devam eden, Descartes'in Kartezyen düşüncesi, Kartezyen boşluk (ruh ve beden düalizmi-ikiliği) olarak tanımlanan bir ayrım yaratmıştır. Birbiriyle bağdaşamaz olguların arasındaki boşluğu ifade etmek için kullanılan kavram bedeni ve zihni temelden ayrı tözler olarak belirler. Medeniyet sürecinin farklı aşamalarında farklı şekilde görülen beden-zihin ilişkisi, yerleşik olarak benimsenen bu ayrımla uzun bir zaman insanı, dünyadaki her şeyin üstesinden düşünce ve akılla gelen adeta soyut, bedenin olumsuzluklarıyla mücadelesinin bir sonucu olarak görmüştür. Bu ilişkide zayıf olarak görülen beden kilise öğretisine paralel olarak günahların da kaynağı olarak kabul edilmiş; felsefede, bilimde, gündelik düşüncede sık sık sözü edilen zihin ve beden ayrımı, dinsel bir kökene sahip olarak ilk defa ruh beden ayrımı şeklinde ortaya çıkmıştır (Soyşekerci, 2015: 137-157). Aslında Descartes'ten çok önce, Sokrates öncesi filozoflarda da Platon ve Aristoteles'te de beden konusunda çeşitli düşünceler ortaya atılmıştır. Platon insan ruhunun ölümsüz olduğunu, beden öldükten sonra ruhun değişik bedenlerde ölümsüzlüğünü sürdürdüğünü ileri sürerken, düşünsel yetiyi duyu organlarımızla algıladığımız duyumlarımızın öncesine yerleştirir (Güçlü, vd, 2008: 1139). Düşünce algıdan önce gelir ona göre çünkü zaten hali hazırda ölümsüz olan ruh, içinde olduğu yeni bedene düşünme yetisine sahip olarak gelmiştir. Aristoteles ise kendinden önce gelen bütün beden tasavvurlarını reddederek yeni bir önermede bulunmuştur. Tini, doğal bir bedenin olabilecek en üst düzey yetkinlikteki dışavurumu olarak tanımlarken, insanın tinsel durumlarıyla fizyolojik işleyişleri ya da süreçleri arasında çok yakın bir bağlantı olduğunu düşünür (Güçlü, vd, 2008: 103). Aristoteles beden ve ruhun ya da zihnin birlikteliğine vurgu yapar. Zihinsel mükemmelliğin, bedenin işleyişinin önceliği olan fizyolojik istikrar olmadan olamayacağını, ama bunların da ayrı ayrı düşünülmemesi gerektiğini, bunların birbirinin ürünü değil de daha çok birbirini tamamlayan şeyler olduğunu söylemektedir.

Descartes, Platon'dan itibaren Yunan felsefesinde zaten yerleşik olan ruh beden ayrımını, düşünen töz (res cognitas, zihin) ve uzamlı töz (res extensa, beden) olarak tanımlayarak, ruhun doğadan ayrılmasına, bedenin ise doğa kurallarına tabi, mekanik bir işleyişi olduğuna inanmaktaydı (Grosz, 2020: 30). Modern felsefenin kurucusu olarak işaret edilen Descartes, birbirleriyle uzlaşmayan, özniteliği düşünme olan ruh ve yer kaplama (uzam) olan cismi, sonlu tözler olarak ve bunlardan ayrı sonsuz bir töz olarak Tanrı temel düşüncesini benimsemiş, asıl gerçeği hareket, doğayı hareket yasalarına göre işleyen bir makine, canlıyı bu makinenin içinde yer alan bir otomat olarak yerleştirirken, ruhsal olayları tüm bunlardan ayrı, özce maddeden başka bir tözün görünüşleri olarak kabul etmiştir (Bayraktar, 2010: 60). Galileo ve Kepler'le hızlanan bilimsel devrimin mekanik ilkelerle açıklanabilen evren tasarımı, ruh ile bedeni yine Descartes felsefesine paralel görüşlerle açıklamaya çalışmaktadır. On yedinci yüzyıl klasik mekanik anlayışında bedenin işleyişi de Avrupa'nın atölyelerinde icat edilen kol saati, duvar saati, tulumba, çeşme, org ya da piston gibi makinelerin işleyişiyle özdeşleştirilmiş, eski büyülü güçlerinden kurtulan beden, hidrolik fiziğin, sıvıların, momentum kanunlarının, rüzgâr gücünün, çark ya da kaldıraç sistemlerinin öne çıktığı imgelerle kuşatılmıştır (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2008: 8).

Artık bir yanda tamahkarlık, ihtiyat, sorumluluk duygusu ve kendi kendine hâkim olma gibi 'aklın güçleri' bulunurken karşı tarafta uçarılık, atıllık, kişinin yaşam enerjisinin israf edilmesi gibi 'bedenin aşağılık içgüdüleri' yer alıyor; aklın dünyevi nefsin saldırılarına karşı her daim tetikte bulunması, yani Luther'in sözüyle 'etin hikmeti'nin zihnin güçlerini yozlaştırmasının önüne geçilmesi gerekiyordu (Federici, 2017: 193). Dünyevi zevkler pesinde koşan, günahın, şeytani olanın alanına itilen beden bu suçların cezasının da üzerinde uygulanıp ıslah edilmesi hatta suçlulara ibret olması için teşhir edilmesi gereken bir caydırıcı unsur olarak kullanılmaktaydı. Suçluların cesetleri birçok amaçla, aile üyelerinin işkence korkusu ve utanç duygularıyla, caydırıcı bir unsur olarak, anatomik araçlar olarak kullanılırdı (Soyşekerci, 2015: 138). Anatominin bilimsel bir disiplin olarak gelişimi ve mekanik felsefenin de alanına dahil

olmasıyla bedeni alçaltan bir kavrayış hâkim olmuş, anatomi tiyatrosu[2] gibi bir organizasyonla kamuya sunulan cansız beden, özellikle anatomistin gözünde bir fabrika, felsefecinin gözünde eylemsiz, bütün akılsal özelliklerden mahrum, bilmeyen, istemeyen, hissetmeyen hayvani bir madde olarak düşünemeyen bir konuma indirgenmiştir (Federici, 2017: 199).

İnsan varlığında birbirinden tamamen farklı iki farklı töz, bir yanda ruh ve akıl diğer yanda cisim ve beden olarak tanımlayan Descartes'ten sonra aradaki boşluğu Tanrı ile doldurmaya çalışan Malebranche, Spinoza ve Leibniz'in çalışmaları yine aklı önceleyen bir çizgide ilerlemiştir. On yedinci yüzyıldan başlamak üzere rasyonalistler olarak adlandırılan bu düşünür grubu, duyu algısının, matematik ve mantık konusunda hiçbir yarar sağlamadığı için insanın edindiği tüm bilginin öncelikle akılda temellenmesi gerektiğini ve aklın, duyularımızın tanıklığına güvenebileceğimiz noktayı bize söyleyebileceğini iddia etmişlerdir (Smith, 2019: 88). Kartezyen gelenekte duyular yoluyla elde edilen deneyim, artık her anlamda aklın hegemonyasına teslim edilmiş, akıl bedenin algı araçları haline gelmiş ve dolayısıyla bedenden üst bir noktaya yerleştirilmiştir. Duyular yoluyla edinilen her bilginin algılanması için aklın onayının alınması, aklın onayı olamadığı takdirde duyu algısının gerçekleşmeyeceği kabul edilmiştir. Buradaki öncelik karmaşası yani duyularla algılanan her türlü bilginin gerçekten var olabilmesi için önce akıl edilmesinin gerekli olup olmadığı Marleu-Ponty'nin deyimiyle "bizi nesneden ayrılmaya alıştırmıştır" (Merleau-Ponty, 2017: 276).

On sekizinci yüzyılda Locke, Berkeley, Hume ile başlayan empristler, rasyonalistlerin tam tersine bu sefer tüm bilginin önce duyu algısında başladığını söyleyerek bu karşı düşüncenin savunucusu olmuşlardır (Smith, 2019: 88). Ancak

---

[2] "İtalya'da ve diğer ülkelerde, kamusal anatomi dersleri modern zamanlarda kendilerine özel olarak ayrılmış alanlarda gerçekleştirilen ritüel seremonilere dönüştü. Bu derslerin belli başlı özellikleri göz önünde bulundurulduğunda tiyatro performanslarıyla benzerlikleri derhal görülebilir: derslerin farklı bölümlere ayrılması … belli bir giriş ücreti verilmesi, seyirciyi eğlendirmek için müzik kullanılması, katılımcıların davranışlarını ve 'üretim'e dönük uygulamaları düzenleyen kurallar konması gibi. Hatta W. S. Hecksacher, pek çok genel tiyatro tekniklerinin kamusal anatomi dersleri göz önünde bulundurularak tasarlandığını iddia eder" (Ferrari, 1987: 82-83'den akt. Federici, 2017: 226).

Empirizm en büyük hatası, kökeni Descartes'a kadar uzanan, transendantal bilinçle psikolojik bilinci özdeş tutması olmuş; Locke, Berkeley ve Hume'da ise bu hata, bilincin katıksızca doğal incelenmesi doğanın kendi gerçekliğinde ve kategorilerinde olumsuzlanmasına kadar varmıştır (Levinas, 2016: 188). On yedinci ve on sekizinci yüzyıl düşünce sisteminin birbirini reddetmeye yönelik yaklaşımları, bilimin temel eğiliminde de olan dikotomik düşünceyi, beden merkezli olarak daha da keskin hale getirmiştir. Her iki kutupta da yani hem akıl tarafında pozisyon alan rasyonalistler, hem duyular ve beden tarafında yer alan empsistlerin görüşleri, birbiriyle özdeşleşemez iki olgu arasındaki boşluğu daha da derinleştirmiştir. Bu kutuplaşmayla Dikotomik düşünce, iki terim arasında zorunlu bir hiyerarşi kurarak bir tanesini ayrıcalıklı, diğerini bastırılmış, tabi kılınmış hale getirir ki tabi kılınmış terim, birincil terimin salt olumsuzlanması veya yadsınması, yokluğu ve yoksunluğudur (Grosz, 2020: 25-26). Uzun bir zaman yerleşik olacak dikotomik düşünce ile beden de ruh ya da akıl karşısında âtıl, kültürle özdeş olamayan, kültürle birlikte düşünülmeyen bir konuma itilir.

Evrimci modellerin hâkim olduğu on dokuzuncu yüzyıl düşüncesi ise ağırlıklı olarak toplumların ya da insan zihniyetinin ilkel bir durumdan daha gelişkin biçimlere doğru alt derecelerden daha üst derecelere bir ilerleme gösterdiği görüşünü, diğer toplumsal bilimlere de dikte eden bir bilimsel ortamın hakimiyetindeydi (Emiroğlu & Aydın, 2009: 297). Avrupalılarda insanlığın gelişim evresinin düz bir çizgiden ibaret olduğu, insanlığın belli bir doğrultuda gelişim gösterdiği fikri evrimci modeller çerçevesinde daha baskın hale gelmişti. Kendilerini bu gelişim halkasının son evresinde gören Avrupalılar, yaban hayatına sahip "ötekilerin" Avrupa toplumlarının ilk formlarını temsil ettiklerine inanıyorlardı. Antropolojinin, kolonicilik ve kültürel emperyalizm bağlamında insanlığın evrensel modelini, insanların sosyal ilişkileri kültürel farlılıklarıyla ortak (evrensel) hangi özelliklere sahip olduğunu düşünmesi, bedene olan ilgisinin, sosyolojiye nazaran daha erken gelişmesini de sağlıyordu (Thomas, 2014: 162). Dönemin en popüler bilim insanı kuşkusuz altı yıllık bir deniz yolculuğundan topladığı verileri Doğal Seçilim veya Ayrıcalıklı Irkların Korunması Yoluyla Türlerin Kökeni (1859) başlığıyla yayımlayan Charles Darwin'di. Dünya için

aslında çok yabancı olamayan evrim fikri Darwin'in toplamda yirmi yılı bulan çalışması ile ilk defa geniş kapsamlı bir şekilde çıkıyordu insanların karşısına. Türlerin Kökeninde insanlık üzerine çok fazla söz söylemese de yazdığı iki paragraf insan üzerine düşünmenin seyrine yön vermeye yetti. Dil üzerinden türlerin sınıflandırmasına ilişkin bir tasvire giriştiği ilk paragraf, dillerin çeşitliliğini insan ırkının sosyal dizilimine atıfla anlatıyordu. Kadim dillerin bazılarının çok az değişerek az sayıda yeni dil üretmesini, bazılarının çok değişerek çok sayıda dil ve lehçe üretmesini, "ortak bir ırktan köken alan birçok ırkın yayılmasına, yayılma sonrası yalıtıma ve bu ırkların seviyelerine bağlı olarak" (Darwin, 2018: 318) değiştiğini söylüyordu. Çalışmasının "Son Özet" ve "Sonuç" kısmındaki cümlelerinde ise uzak gelecekte, çok daha ilginç araştırmalara yönelik yeni alanların açılacağından, psikolojinin yepyeni bir temele, her zihinsel gücün ve yetinin ancak kademeli olarak kazanılmasına dayandırılacağına ve insanın kökeni ve tarihinin aydınlatılacağına olan inancını dile getiriyordu (Darwin, 2018: 436). Darwin'in evrim düşüncesi on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısındaki bilimsel yönelimlerin rehberi konumuna gelerek, doğal seçilim yoluyla türlerin hayatta kalması ve devamlılıklarını sürdürebilmeleri hakkındaki düşünce, insan türünün hayatta kalması ve devamlılığı için zorunlu olan minimum sosyal ve kültürel koşulların neler olduğuna yönelik incelemelere de yol açmış; kısmen de olsa "beden", antropolojinin bilimsel özerkliğinin başlangıç safhalarında ele alınmıştı (Thomas, 2014: 162).

On dokuzuncu yüzyıl dünyanın değişen yapısı ile antropolojinin de bir disiplin olarak ortaya çıktığı dönemdi. Yüzyılın antropolojisi için tipik olan evrimcilik, sömürgecilik deneyimi ve (1860'lardan itibaren) en ünlü savunucusu Darwin ile bireysel rekabetin erdemlerini yücelten Sosyal Darwinizmin kurucusu Herbert Spencer (1820-1903) tarafından temellendirildi (Ericsen ve Nielsen, 2016: 33). Zamanın ruhuna uygun olarak Avrupa'da Batı Avrupa toplularının, insanın gelişim seviyesinin en üst noktasında görüldüğü değişime dair evrimci modelleri benimseyen Lewis Henry Morgan'ın (1818-1882), özellikle 1887'de Ancient Societi'de evrim şeması ve akrabalık konusuna yoğunlaşması (akrabalık konusunun, antropolojinin merkezinde yer tutmasında önemli bir pay sahibi olmuştur) antropoloji alanına önemli katkılardı (Ericsen, 2018: 31-32). Özellikle sosyal Darvinizm olmak üzere evrim kuramının

antropolojiye girmesi, bedenin antropolojik olarak incelenmesine katkıda bulunmuş ama büyük bir etki yaratmamış çoğunlukla olumsuz olarak yorumlanmıştı. Beden ifadelerinin içsel, biyolojik bakımdan belirlenmiş, kültürler arasında evrensel olduğunu savunan Darvin'in tezi (Thomas, 2014: 163), insan bedenine yönelik tüm soruları yanıtlamasa da uzun bir zaman diliminde teze verilecek olan yeni yanıtların birikimi ile ileride daha büyük soruları soracak yeni bir antropoloji alanının gelişimine de katkı sağlayacaktı.

Beden hakkında yukarıdaki tüm düşünceleri antropolojiyle ilk kez kuramsal olarak birleştiren Fransız antropolojisi, Amerikalılara göre felsefi açıdan daha maceracı ve ortaya çıkmakta olan İngiliz geleneğine göre de metodolojik açıdan daha az saf halde, Durheim tarafından kurulan oldukça etkili, L'Annee Sociologique dergisinin sayfalarında tanık olunan ayrı bir 'Kıtasal Çeşni' oluşturmaktaydı (Ericsen, 2018: 39). Fransız antropolojisinde beden hareketlerine ilişkin sosyal kurallar ve normlar hakkındaki görüşlerin büyük bir bölümü, Durkheim geleneğinden gelen Robert Hertz, Marcell Mauss ve Mary Douglass tarafından sosyoloji geleneklerinin bağlı olduğu sosyal antropoloji kaynaklı olarak gelişmiş, Durkheim'ın, bilgilerin sosyal olarak inşa edildiğine dair kuramı onlar tarafından beden çalışmalarına uyarlanmıştır (Thomas, 2014: 168). Durkheim'ın toplumun 'akıl ve mantık tarafından yaratılmış, sadece ismen var olan bir varoluş değil de aktif bir güçler sistemi olarak anlaşılması' gerektiğine dair, 'aktif bir kuvvetler sistemine' gönderme yapması; toplumun doğasını, davranışları hem kısıtlayan hem de davranış oluşturan bir sosyal gerçek olarak ifade etmekten çok daha fazlası olarak, sosyal organizmanın bireysel bölümleri arasında duyusal farkındalık, rezonans ve iletişim güçlerini ifade eder (Blacking, 1977: 8). Bunun için de insanın bedensel (somatik) durumları paylaşması gerektiğini ve bu türe özgü özelliğin bilişsel süreçlerinin ve kapasitelerinin geliştirilmesi için gerekli olduğunu öne sürerek kendine ait olan yeni toplum biliminin temelini oluşturur. Toplumda insanların topluluklar halinde, sadece düşüncelerini değil, dans, ibadet, müzik ya da sanatın genelinde, hatta bireyler arası ilişkilerle ilgili günlük fiziksel paylaşımlarındaki büyük kanıtlara rağmen, Durkheim'i takip eden araştırmacılar, teorisinin görünüşte çağına göre ütopik olarak

algılanan yönlerinden genellikle kaçınmayı tercih etmiş; ancak üç takipçisi, gizemli ve anlaşılması zor bedeni aydınlatmaya çalışmışlardır.

Durkheim'in sosyal inşacı görüşlerini takip eden Robert Hertz, toplumda sağ el ve sol el arasında hiçbir anlamlı doğal fark olmamasına rağmen, sağ elin yüceltilip sol elin aşağılanmasına yönelik farklara (Thomas, 2014: 170), Durheim'in yeğeni Mauss ise antropoloji ve psikolojinin yakın ilişkisine; diller, kültürel tarih ve etnografik araştırma konularında oldukça geniş olan bilgisine dayanarak, hediye alışverişinden millet konusuna, insan bedenine ve kişi anlayışına kadar odaklandığı yoğun içerikli makaleler yazmıştır (Ericsen, 2018: 39). Claude Levi-Strauss, antropolojinin bedenle olan meşguliyetinin miladını, kendisinin de çok etkilendiği Marcel Maus'un çalışmalarına tarihlendirir (Levi-Strauss, 2013). Maus, Levi-Strauss'a göre fizyolojik olanla sosyal olan arasındaki ilişkiyi ilk keşfeden kişi olmasa da (Robert Hertz bunu daha önce gündeme getirmiştir) birey ile grup arasındaki ilişkilerin doğru yorumlanması açısından antropoloji dışı bu konuların önemini ve özgünlüğünü antropolojinin içine doğru çeken kişidir. Çağdaş etnolojiye de hâkim olan birey ve grup arasındaki ilişkiler sorunu, Mauss'un o zamana kadar antropolojinin ilgi alanına girmemiş bedensel tekniklerle ilgili çalışması için de ilham kaynağı olmuştur. Bu makaleleriyle Fransız felsefeci, sosyolog ve psikologların ilgisini etnoloji alanına çekmeyi başarmış ve antropoloji alanına farklı pencerelerden bakan yazıların ilham kaynağı olmuştur. Hertz ve Mauss, sosyal inşacı beden teorileri benimsemişlerdir, fakat Mauss sosyal inşacı teorisine ek olarak bireysellik konusunda da yeni yaklaşımlar benimsemiştir. Kendilerinden sonra, sosyal inşacı yaklaşımın önemli temsilcilerinden birisi de Mary Douglas olmuştur. Durkheim'den beridir devam eden düşünce doğrusunda Hertz çalışmasını 'ilkel' sınıflama sistemlerinin incelemesiyle kısıtlarken, Mauss ve Douglas 'modern' sanayileşmiş toplumlar da dahil olmak üzere çok farklı kültürler üzerine odaklanmışlardır (Thomas, 2014: 172). Toplum fikrini tek başına insanları harekete geçirmeye ya da denetlemeye muktedir güçlü bir imge olarak kabul eden Douglas, sınırları, kıyıları ve yapısıyla biçimi olan bir olgu olarak tanımlar. Toplumun dış hatlarını yani sınırlarının toplum içindeki ve dışındaki bireyler bazında, topluma dahil olma ya da topluluktan uzaklaştırılma gibi reflekslere sahip olduğunu, bir bakıma uygun

davranışların ödüllendirilip, kötü davranışların cezalandırıldığını anlatır. Bu kıyılar ve sınırlar ona göre toplumun enerji yüklü bölgeleridir ve bunlara yönelik her türlü insani deneyim, toplumun simgelerince her an kullanılacak durumdadır ve merkezinde de insan bedeni vardır.

Durkheim geleneğinden gelen üç ismin özellikle de Mauss'un çalışmaları ve yazdığı makaleler Jacques Derrida, Jean Baudrilland ve Pierre Bourdieu gibi yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca aydınlatıcı olmuş entelektüelleri etkilemiştir (Ericsen ve Nielsen, 2016: 78). Özünde Durkhemcı kalsa da çatışmadan çok uyumla, senkronik sistemden çok tarihle, bireyden çok kolektif tutumlarla ilgilenen Mauss'un, işlevselci ve yapısalcı okulların kullandığı karşılıklılık kavramıyla sosyal antropoloji temel fikirlerinin birçoğu, kendisinden sonra gelen antropologları da etkilemiştir (Emiroğlu & Aydın, 2009: 577). Durkheim'ınkinin bir devamı olarak gördüğü kendi çalışmasını onun düşünce temelleri üzerine kurmuştur. Bütünsel bir toplum anlayışını ve toplumun organik olarak birleşmiş bir bütün, bir 'toplumsal organizma' olduğu Durkheimcı görüşü paylaşan Mauss, antropolojik çalışmayı üç araştırma düzeyine ayırdı: Adetlerin, inançların ve toplumsal hayatın ayrıntılı bir çalışması olan etnografi, bölgesel karşılaştırmalara amprik temel olacak etnoloji ve bu ikisinin araştırma çabalarına dayalı olarak insanlık ve toplumu genelleştirecek, felsefi bilgilerle donatılmış kuramsal bir çaba olan antropoloji (Ericsen ve Nielsen, 2016: 77). Bütüncül bir perspektiften bakmayı seven titiz bir gözlemci olan Mauss, masa başı antropoloğu olarak eleştirilmiş olsa da o zamana kadar antropolojinin çalışma alanına çok fazla dahil etmediği beden ve beden teknikleri, milliyetçilik, kişilik, kurban, totemizm ve özellikle toplumdaki "zorunluluk olarak hediye" (Kenny ve Smille, 2017: 142) üzerine yazdığı Armağan kitabıyla geniş ve önemli bir yorumlayıcı yazının ortaya çıkmasına neden olmuş; arkasından gelen ve öğrencisi olan Claude Levi-Straus'u da çok etkilemiştir.

Bedenin, antropolojinin son dönemlerindeki merkezi konumuna en büyük katkıyı yapan, aslında olumsuz gibi görünse de antropologların, yirminci yüzyılın büyük bir kısmında sosyokültürel antropolojinin sürekli olarak bireyleri ve bireylerin bedenlerini göz ardı ettiği çalışmaları olmuştur. Bu çalışmalar, daha çok insanların ait olduğu sosyal grupları belirleyen, yapı ve düzenleri vurgulayan çalışmalardır. İlk dönem

araştırmaların sağladığı gibi bu araştırmalarda da beden, araştırmalardaki doğal konumuyla görmezden gelinmemekte aksine bedenin merkezi rolü dikkatleri çekmektedir fakat problem bedenin sadece simgelere (giysi, dövme, süs, maske vb.) modellik yapan, pasif bir taşıyıcı olarak değerlendirilmesidir. Kurallar, genellemelerle, nesnelleştirmeye odaklanan ilk dönem antropologlarının ve antropolojik çıkarımlarının etkisi zayıfladıkça, antropolojik araştırma yöntemi de kültürün hem ürünü hem de aktörü olan bedene daha fazla dikkat etmeye başlamıştır. Pek çok antropolog, benzer insan organizmalarındaki çeşitli tarihsel ve coğrafi çevrede, aklın gücünün gelişimi vasıtasıyla kültürün evrimi konusuyla ilgilenmektedir fakat, bilimin genişleyen birikimi, beynin, dilin, insan organizmasının kapasiteleri ve insanın bunları geliştirmek için ne kadar hemcinsleriyle etkileşime bağlı olduğu hakkında yeni pencereler açmıştır (Blacking, 1977a: viii). Yirminci yüzyıl, sosyal bilimlerin bütün çelişkilerinin ve derinliğinin göz önüne serildiği, bilincin üstün kabul edildiği geleneksel anlayıştan vaz geçilip, beden kavramının da altüst edildiği 'bilişsel' mantık çağıdır (Corbin, Courtine, ve Vigarello, 2008: 8-9) Kültürün, bedenin zamansallığı ve tarihe tanıklığı antropolojik bakış açısını da etkilemiştir. İnsan ruhuna yönelik bedeni yadsıyan bir ruh anlayışını benimseyen baskın düşüncenin aksine "beden", zihin karmaşıklığı ya da ruha atfedilen bedenin yönlendiricisi sıfatlarını boşa çıkaracak kadar, kültür denilen tarihi birikimin üretim alanı içerisinde ve merkezinde, bu üretimlere yön verme ve değiştirme gücüne de sahip bir mekanizma olarak çıkar karşımıza.

Tarihte, ister güzelliğe ve idealleşmeye erişmenin bir yolu olsun, ister günahın ve şeytani olanın taşıyıcı olarak görülsün beden her zaman, adapte ve disipline edilmesi gereken bir olgu olarak kabul edilmiştir. Fakat beden doğal bir 'madde', 'duyarlılığın beşiği' ya da 'otantikliğin garantisi' değil, tam tersine, suçsuzluğu, günahkarlığı, estetik ilgisi kadar, tarih ve toplum tarafından da koşullandırılmıştır (Wulf, 2015: 155). Bu hem bireysel hem de sosyal olan iki yönlülük, Bourdieu'nun *habitus* kavramına kazandırdığı yeni performatif anlayışıyla yarattığı beden düşüncesinde ortaya çıkmaktadır. Bedenin toplumsallığı, kültürel farklılıkların farklı bedensel yatkınlıklar gerektirdiği, insanoğlunun kullandığı ilk teknik aletin kendi bedeni olduğu, beden kullanımının, sıradan hareketlerin, vücudun herhangi bir parçasının kullanılma biçiminin kültürel

olduğunu söyleyen Bourdieu, toplumsal ve kültürel olan konumların tarihselliğine vurgu yapar. Tarihin 'kurumlarda (makineler, aletler, hukuk, bilimsel teoriler vb.) ve de gövdelerde mevcut olduğunu' söylerken, tüm bilimsel çabasının 'tarihi en iyi gizlendiği yerde, beyinlerde ve vücudun bütün kıvrımlarında ortaya çıkarmak' olduğunu söyleyen Bourdieu, toplumsal ve tarihsel arka planın bedende somutlaştığını ifade eder (Demez, 2009: 17). Saussure'den Levi-Strauss'a yapısalcılar model düzleminde kalırken, Bourdieu performans alanına yoğunlaşmış olan düşünceleriyle habitusu, "düzenlenmiş doğaçlamaların, kalıcı olarak yerleş(tiril)miş jeneratif (üretici) ilkesi; yapılanmış, yapılandırıcı eğilimlerin her zaman pratik işlevlere yönelik olarak düzenlenmiş sistemi ya da somutlaşmış bedene dönüşmüş olan toplumsallık olarak tanımlamaktadır" (Özbudun, Şafak, ve Altunkek, 2016: 399). Habitus, rahat bir aşinalık ve anonim belirleme ile eşzamanlı olarak tanımlanan bir matristir ve uygulama, eşzamanlı olarak eylem ve kısıtlama, davranış ve çevreden oluşan bileşik bir terimdir (Csordas, 2011: 140). Bourdieu'ya göre habitus mefhumunun, ilkleri skolastik felsefe olan birbirini tamamlayıcı nitelikteki on yedinci ve on sekizinci yüzyılların iki yanlış yorumunu, mekanikçilik ve erekçiliği çürütme gibi bir işlevi vardır. Mekanikçilik eyleme dış nedenlerin uyguladığı mekanik baskıyı kaynak gösterirken; erekçilik, eylemde bulunanın özgür, bilinçli, tam olarak anlayarak, eylemin ise şanslar ve kazançlar hesabının sonucu olarak gerçekleştiğini savunur. "Her iki kurama karşı da toplumsal faillerin, geçmiş deneyimlerle bedenlere işlenmiş bulunan *habitus* sahibi olduklarını ileri sürmek gerekir" (Bourdieu, 2016a: 167). Mekanist ve erekçi kurama karşı olarak insanın herhangi bir hesap yapmaksızın bulunduğu ortamlardaki (bunlar bireyin bulunmak zorunda olduğu ritüeller gibi geleneksel ya da kurumsal ortamlar olabilir) davranışlarının bir genellemesi yapılacak olursa "bilhassa çıkar gütmezlik değerlerinin egemen olduğu alanlardaki en verimli stratejiler, alanın içkin zorunluluğuyla şekillenmiş eğilimlerin ürünü oldukları için, açık bir niyet ya da hesap olmaksızın kendiliğinden bu zorunluluğa uyum sağlayanlardır" (Bourdieu, 2016a: 167). Bedenin tarihselliği yani habitusu ile mümkün olan bu uyum sayesinde fail, ne tamamıyla koşullandırılmış pasif bir özne ne de kendi oyununu kurmaya muktedir yaratıcı özgünlüğün hâkimi konumundadır. Hem kendi habitusları hem de kurumsal ya da geleneksel ortama hâkim habituslar eşliğinde, toplum tarafından organize edilmiş

alanların, sonucu belli olmayan akışına dahil olurlar. Diğer bir deyişle, fail asla bütünüyle kendi pratiklerinin öznesi değildir: Oyuna katılımın temeli olan eğilimler ve inanç vasıtasıyla, alanın pratik aksiyomatiğinin tüm kurucu varsayımları (örneğin, epistemik *doxa*) görünürdeki en berrak niyetlere dahi nüfuz eder (Bourdieu, 2016a: 167). Beden, bireyselleştirilmiş kabukla toplumsal deneyimin, özel referanslarla kolektif normun kesiştiği yerdeki konumuyla, tam da sıfır noktasında olduğu için kültürel dinamiğin merkezinde yer alır (Corbin, Courtine, ve Vigarello, 2008: 9). Bourdieu, bedeni, sembolik değerin taşıyıcısı olarak, diğer sosyal güçlerle birlikte gelişen, toplumdaki sınıf, ırk ve cinsiyet ayrımları tarafından derinden kodlanmasıyla oluşan eşitsizliklerin hem sürdürülmesi hem de yeniden üretilmesi için çok önemli olan bitmemiş bir varlık olarak kavramsallaştırır (Thomas, 2003: 117). Bitmeyen bir varlık olarak bedenin bulunduğu ve etkilendiği her ortam ve alan, alanda bulunan bedenlere nüfuz eden, daha sonra alanı etkileyen hatta etkilemeye devam eden, insan eylemleri; sembol, işaret, vb. tarafından belirlenmiştir ve düzenlenmiştir. Beden dünyada var olduğu her an bu karşılıklı etkileşimle şeklini alan mekanlara maruz kalarak değişir, dönüşür, biçimlendirilir. "Bedenin toplumsal inşası bireysel tarihle bağlantılıdır, bu da temsil edilen beden ile bedenlenen özne arasında bir ilişki olduğu anlamına gelir. Bourdieu'nun çerçevesinde bedensel habitus, yaratıcı olduğu kadar üretken olarak da görülür" (Thomas, 2003: 117).

Antropolojinin son dönemlerinde beden çalışmaları, antropolojik araştırmalara yakın sosyal ve kültürel alanlarda, bedensel hareket kalıplarına temas etse de genellikle semiyotik modellerle açıklanmıştır. Beden hareketleri ve bedenin anlamı çalışmaları artarak devam etmesine rağmen, bu çalışmalarda analiz ya çok sembolik ya da etnolojik açıdan bakıldığında on yedinci yüzyılın düşüncesinde hâkim olan mekanist atmosferin etkisi altındadır. Kültür çalışmaları da yine o dönemlerde, sınırlamak, ayırmak, dışlamak ve reddetmek için bir simge olarak dışlanmış doğal kategorilerini oluşturan köylüler, barbarlar, işçiler, ilkel insanlar, kadınlar, çocuklar ve maddi eserler arasında değişen konulara odaklansa da kalıcı tema ya da eksiklik somatik (bedenle ilgili) olanın inkâr edilmesidir (Jackson, 1983: 328). Somatik inkâr, antropoloji ve sosyal bilimler geleneğine nüfuz eden, ruhu ve aklı bilinçle özdeşleştiren, bilinci bedenden yadsıyarak

insanın, onu çevreleyen dünyaya nasıl yöneldiği, nasıl algıladığını, nesnelerle ilişkisini, geleneksel varsayımından hareketle dikkate almayan, içi boş beden ve yüceltilmiş ruh anlayışının bir yansımasıdır. “Fakat beden, bilincin nesnesi haline gelmeden önce, insanı bilince götüren şey de olabilir. Bu bedeni ve eylemlerini incelemek, bugüne kadarkinden çok başka türlü şeylere ışık tutabilir” (Corbin, Courtine ve Vigarello, 2008: 9). Bu nedenle, insan aklının süreçleri ve ürünleri, bedenin antropolojisi için faydalı olacak bir şekilde toplumdaki insan bedenlerinin uzantıları olarak görülebilir; burada, parçalar arasındaki ilişkilerin temel yapıları muhtemelen beden yapılarıyla sınırlı olabilir, ancak bununla ilişkili olabilecek parçaların aralığı sonsuzdur (Blacking, 1977a: viii). Beden ve dünyada ilişkili olduğu nesnelerin arasındaki kombinasyonların sınırsızlığı, bedenlerin fiziksel formları ve hareketleri arasındaki farklılıkların, benzerliklerin, ayrımların, hatta bireysel tercihlerin çeşitliliğine de açıklık getirmektedir. Çıplaklığa ilişkin utangaçlık anlayışlarının topluma, sınıfa ve toplumsal cinsiyete göre değişmesi, bir grup içinde belli bir niteliğinin olmadığı düşünülen beden duruşlarının başka bir yerde baştan çıkarıcı, tehdit edici ya da saygısızca bulunması (Bock, 200: 397) gibi, dünyanın hemen her yerinden gözlemlenebilecek yüzlerce örnek sıralanabilir. Yaklaşmak, kaçmak ve saldırmak, sevinçle zıplamak veya üzüntüden omuzların düşmesi gibi bazı hareketlerin evrensel olarak paylaşılan anlamları olsa da çoğunun anlamsal olarak kültüre özgü olduğu kabul edilmekte; belirli hareketler ve jestler ise taklit veya geleneksel stilizasyonları ile günlük hayatta ve özellikle bedenle icra edilen oyunculuk, dans ve pantomim gibi sanatlarda, simgeleştirmenin de başlıca aracı olarak tanımlanmaktadır (Hanna J. L., 1977: 224). Bedendeki kültüre özgülük konusu sadece bedenin hareketleri bağlamında değil aynı zamanda statik duruşlar söz konusu olduğunda da aynı derecede geçerli olmaktadır. Duruşa yönelik kültürel tutumlar, duruşla ilgili görgü kuralları, dini tabular veya edep kavramları, belirli bir kültürde aile içi ya da kamusal alanlardaki duruşları olumlu ya da olumsuz anlamda şekillendirerek kültürden kültüre hatta bir dönemden diğerine değişmesinde etkili olur. Bazı toplumlarda tüm toplumsal olaylarda cinsiyet, yaş ve sosyal statü temelinde dikkatli ayrımlar yaparak; oturma, diz çökme, eğilme veya ayakta durma gibi topluma uygunluğu sağlamak için büyük çaba sarf eder (Hewes, 1957: 123). Tüm bunlara ek olarak beden ve hareketin, kültüre katkıda bulunan ya da o kültürün içinde olanların

çoğunun bildiği ve tipik olarak bir mesaj göndermek amacıyla kullanıldığı çok özel ya da genel bir sözel anlama sahip olduğu sembolik eylemler, örneğin baş sallayarak "evet" veya "hayır" demek gibi küçük hareket kümelerinin bile evrensel olmadığı kabul edilir (Ekman, 1977: 30). Bedene dair bunlar gibi hareket ve duruşa yönelik algıların, toplumdan topluma değişeceği gibi, tarihsel olarak farklı zaman dilimlerinde farklı anlamlara göndermeler yaptığı bile olmaktadır. Antropoloji bu konulara daima ilgili olmuştur ancak, son elli yıl içerisinde yukarıdaki belirtilen farklılıkların türlerini betimlemekten daha çok, bedenin 'kültürel bir yapılanma' olarak incelenmesine doğru, yani kültürün beden üzerine 'yazma' tarzlarını, sadece dövme yaparak veya deriyi kazıyarak değil, duygusal ve ruhani ifade için bedenin yapı ve işlevinden, toplumsal cinsiyet hakkında çoğu kez bilinçdışı varsayımlara kadar, vurgulamada ve yorumlamada bir değişiklik olmuştur (Bock, 2001: 397). 1970'lerden beridir antropoloji alanında yer alan "Bedenin Antropolojisi", insan bedenlerini benlik, başkaları, doğa ve kültürel geleneğin dünyalarını keşfedip karar veren araçlar olarak gördüğünden (Blacking, 1977a: viii) olsa gerek, beden ve toplum arasındaki fiziksel organizmaların kısıtlama biçimleriyle, bedenin dışarıdan gelen müdahaleler ve kendisine içkin bireyselliği arasındaki ilişkilerle ilgilidir. Bedenin tüm yönlerini hesaba alan, onu geleneksel antropolojik anlayışın nesnelleştirdiği pasif konumundan daha etkin bir konuma yerleştiren bu yeni sayılabilecek antropolojik bakış, sosyal etkileşim kalıplarıyla işleyen sporun, sahne sanatlarının, geleneksel müziğin ve dansın hatta kültürün tamamının bu çok ihtimalli yönleriyle yeniden gözden geçirilmesine ilham verir.

1. BÖLÜM

BEDENİN ANTROPOLOJİSİ

1. BÖLÜM

BEDENİN ANTROPOLOJİSİ

Antropolojide beden, sosyal ve kültürel alanlarda hareket, hiyerarşik mesafe, jest, dans, vecde gelme, trans halleri, hatta müstehcenlik, cinsiyet, cinsellik, tabu, şiddet gibi kavramları somutlaştırır. Ancak yapay olarak genellenen bir kişi kavramının, yani soyut anlamdaki bireyin, yalnızca deneysel (fen) bilimlerin değil, sosyal bilimlerin çoğunun da merkezine yerleşmesi (James, 2013: 231) antropolojide bireyin ve bedeninin yadsınmasını beraberinde getirmiştir. Antropolojinin ilgi alanına giren olgular üzerine, bedeni ihtimaller dışında bırakan bir perspektif benimsenmiştir. Pek çok antropolog ve bilim adamı arasında; söylemler, bedenin sahnelenmesi ve temsillerinde bulunan cins, cinsiyet ve ırksal (her ne kadar doğrudan bendenle ilgili olsalar da) farklılıkları doğallaştıran klasik antropolojik ve sosyolojik yaklaşımlar olmadan bir açıklama getirmelerinin mümkün olmadığı bir anlayış hakimdir (Mascia-Less, 2011: 1). Bedenin ayrıntıları hakkındaki tartışmalar fen bilimleri merkezli alanlarda yürütülmüş hatta antropoloji içinde de yine fen bilimleri tabanlı bir alan olan fiziksel/biyolojik antropolojide, evrimci modeller bağlamında, kültürden yalıtılmış bir gözle incelenmiştir. Sosyal ve kültürel antropoloji içinde de özel bir ilgiyle çalışıldığı zamanlar (Durkeim geleneği ve Mauss) olmasına rağmen, yerleşen bu bilimsel önyargıdan dolayı (kültür/doğa dikotomisi), antropolojinin sosyal ve kültürel alanlarına eklenmesi ve antropologlar tarafından benimsenmesi uzun bir zaman dilimine yayılmıştır.

Sonuç olarak, pek çok sosyokültürel antropolog belli bir döneme kadar bedeni tam anlamıyla deneysel olarak incelemeye değer görmemiş, sosyal yapı ve kültürel uygulamalarla ilgili bilimsel anlayışa çok az katkıda bulunmuşlardır. Genel olarak, eylemleri bir kültürden diğerine dönüştürme ihtiyacı göz ardı edilmiş, insan eyleminin hareketli, görsel bileşeni olan bedene ve sosyal olaylardaki etkileşime gösterilen detaylı dikkatin, zihnin bedenden nesnelci olarak ayrılmasının doğasında var olan temel felsefi zorluklar nedeniyle, sosyal bilimlerde ihmali beraberinde getirmiştir (Farnell, 1994: 935-936). Bu zorluklara ek olarak antropoloji içerisinde de sosyal gerçekliği istikrarlı ve

değişmez olarak temsil etme eğilimi, karşılıklı olarak uyumlu ve mantıksal olarak birbiriyle ilişkili ilkeler tarafından yönetilen uyumlu bir konfigürasyon anlayışı, tutarlılık ve uyum ile ilgili genel kanı; çoğu antropolog için, ideal normlar ile gerçek davranış arasındaki ayrımların farkında olsalar da, toplum ve kültür modellerinin çoğu sosyal gerçeklikten ziyade ideolojiye dayanma ya da bunlar arasındaki diyalektik ilişkiyle değerlendirilmiştir (Turner V. , 1987: 3). İnsan yaşamında beden ve hareketinin her yerde bulunmasına rağmen, kişinin varlığının, kişinin dilinin ve sosyal eylem alemleri içindeki karmaşık maddi dünyalarda var olma yeteneğinin mahrem bir bölümünü deneyimlese de kendini bütünsel bir yaklaşımla tanımlayan bir disiplinde, dinamik olarak somutlaşmış bilginin sistematik analizleri etnografik temsillere ve dolayısıyla akademiye nadiren girmiştir (Farnell, 1999: 344). Batılı akademisyenlerin kavramsal kaynaklarının ve araştırma uygulamalarının bedeni tanımlama biçimlerinin yokluğunda; dans deyimleri, tören ve ritüel eylem sistemleri, dövüş sanatları, işaret dili ve diğer jest uygulamaları gibi sembol sistemleri antropolojik araştırmada genel bilgiler olarak yer almıştır (Farnell, 1994: 935-936).

Günümüzde kültürel çalışmaların ana bir teması haline gelene kadar beden, 1960'lar ve 1970'lerde sanat ve sosyal bilimlerde adeta göz ardı edilmiş (Wulf, 2015: 155), o zamana kadar daha çok tıp ve felsefenin belirli dallarının konusu ve uzmanlık alanları olmuştu. Özellikle medikal antropologların yukarıdaki kültürel konular içerisinde gömülü olan, beden kavramının merkezi yönlerini ortaya çıkarmaları (Mascia-Less, 2011: 1); savaş sonrası antropolojisindeki ana değişimin 'işlev' den 'anlam' a kayması (James, 2013: 241), 1970'lerin sonlarında sosyal bilimlerinin ontolojik, epistemolojik temellerinin sorgulanmasıyla birlikte bedeni somutlaştırma çalışmaları başlamış oldu. 1960'larda Victor Turner ile Mary Douglas'ın beden ve toplum ilişkisin üzerine ilk denemeleri, David Pocock'un 'kişisel antropoloji' kavramı, sonraları 'cinsiyet antropolojisi' ne dönüşecek olan 1970'lerin başından itibaren yükselişe geçen 'kadın çalışmaları' insan bedeninin öznelliğini/düşünümselliğini, deneyimini ve insan bedenini, araştırma gündemine oturtan çalışmalardı (James, 2013: 241-242). Sonraki süreçte en dikkat çekici çalışma ise Sosyal Antropologlar Derneğinin (ASA) 2-5 Nisan 1977'deki yılda bir toplanan geleneksel konferansının Queen's

Üniversitesi'nde bu defa "Bedenin Antropolojisi" temasıyla yapılması olmuştur.*"The Antrophology of The Body"* (Bedenin Antropolojisi) başlığıyla bilimsel toplantıda sunulan bildirilerin bir araya getirildiği kitabın editörlüğünü yapan John Balacking, tanıtım bülteninde konferansın amaçlarını, gerçeklik ve davranışın toplumsal yapılarının biyolojik ve duygusal temellerini kültürler arası olarak inceleme ihtiyacını araştırmak, beden tarafından üretilen kalıpları beden dışındaki kalıplardan ayırt etmek; duygu ve davranış arasındaki ilişkileri, sözsüz davranış sistemlerini ve bedenin kültürdeki uzantılarını keşfetmek; kültürel özgürlüğün biyolojik ve evrimsel kısıtlamalar tarafından ne ölçüde kısıtlandığını belirlemek; biyolojik ve sosyal ilişkileri incelemek gibi geniş bir çerçevede belirlemişti (Hanna J. L., 1975: 39). "Konferans, çok sayıda akademisyenin, bireysel ve kolektif, doğa ve kültür, biyoloji ve sosyoloji arasındaki kavramsal boşluğa aracılık edecek üçüncü bir terim bulma ihtiyacına yanıt verdi. Bazı yazarlar için bu aracı insan bedeniydi" (Wolpute, 2004: 253). *"The Antrophology of The Body"* kendisinden sonra gelecek, bedeni 'dokunan-hisseden' bir şey olarak ele alan pek çok kitap ve makaleye de ilham vermekteydi (James, 2013: 242). Antropolojideki bu yeni beden kavramı, 1980'lerin ortalarına kadar çalışmaların önemli bir objesi olmaya devam etti ve beden çalışmaları artık "bedenin antropolojisi" adıyla tamamen biçimlenmiş bir alan olarak gelişmeye başladı (Mascia-Less, 2011: 1). Şifa ve sağlığın geleneksel, kültürel, sosyal, politik ve tarihsel boyutlarına odaklanan tıbbi antropolojik perspektifle başlayan süreç, bedenin artık sosyal ve kültürel antropolojide de araştırılmaya değer bir konu olarak, pek çok farklı bağlamda çalışılabilecek alanlar açmaya başlanmasıyla devam etti.

Antropolojinin son dönemlerinde özel bir alan olarak ortaya çıkan "Bedenin Antropolojisi", insan varlığını ve kültürel üretimini düşünceyle özdeşleştiren yaklaşımın sorgulanmasını temel alan bir anlayışın ürünüdür. İnsanın dünyada bir beden olarak bulunduğunu kavramsallaştıran, kültürel üretimin ve aktarımın merkezine bedenin de ihtimallerini yerleştiren felsefi teorilerin, antropolojik araştırma alanlarında yeniden yorumlanmasının bir yöntemi olarak gelişmiştir. "Bedenin Antropolojisi" insan bedenine, halihazırda tüm insanlığın faaliyetlerinde bulunan, özdeşleşemez olarak benimsenmiş temel dikotomi (ikililik) olan kültür ve doğa arasındaki bağlantı olarak

yaklaşır. Ayrıca bedenin hem insan toplumlarının hem de insanın, sosyal ve kültürel anlamlarını birleştiren merkezde olmasından dolayı (Breton, 2015: 18), sosyal ve kültürel olgulara odaklanmada yeni bir yöntem arayışı olarak da değerlendirilebilir. Bu yaklaşım fiziksel antropolojinin, etnolojinin ya da türler arası benzerliklerin vurgulama isteği olarak gelişen ilk dönem antropoloji çalışmaları tarafından dikkate alınmasa da sosyal ve kültürel formların gelişimi, bundan dolayı da dünyada tek olan türün üyelerinin, yani insanın yaşam kalitesindeki değişimler ile ilgilidir (Blacking, 1977a: vi). İnsan bedeniyle doğrudan ilişkili olan vücut geliştirme, diyet ve yemek, vejetaryenlik, et yeme, cinsellik ve benzeri gibi konulara daha önceki zamanların formel sosyolojik yaklaşımlarının tersine, somut ve öznel bir bakış açısıyla yaklaşılmaktadır (James, 2013: 243). "Bedenin antropolojisi" ile toplum gibi aktif bir bileşenler sitemi içerisindeki sonsuz olasılıklarıyla bir bütün olarak değerlendirilmeye başlanılan bedenin, kültürel olan alanlarla ilgili algılanışı da pasif bir taşıyıcıdan, aktif bir konuma yerleşmiştir. Kültürün pasif taşıyıcısı olarak düşünmek yerine bedenin, insanın yaşadığı dünyada, kültürel biçimlerin üreticisi olarak benimsenmesi ile bedenin antropolojisinin temel odağı "farklı toplumsal etkileşim bağlamlarında bedenin dışsallaştırılması ve genişlemesi olan kültürel süreçler ve kültürel ürünlerin tümüdür (Blacking, 1977: 2).

Antropolojinin yeni başlıklarıyla zaten genişlemiş olan alan kavramı (araştırma alanı), kültürel süreç ve ürünlerin de sınırlarını genişletmiş, bir de bedenin ayrı bir başlık olarak belirmesi, alan içindeki bedensel durumların fazlalığından dolayı çeşitli başlıklara odaklanılmasını da beraberinde getirmiştir. Örneğin, 1960'larda yemeğin yenmesine ve sunumuna ilişkin toplumsal adabı ve kültürel üslupları vurgulayan çalışmalar varken, artık yemeğin beden üzerindeki doğrudan organik etkileri aracılığıyla insanların sosyal mesajlar da verdiklerini, başkalarıyla ilişkilerinde kendi benlik imgelerini geliştirdikleri; evde yemenin, dışarıda yemenin, tatil yiyeceklerinin, sağlık, düğün pastaları ve diyetlerin bir farklılık belirteci olarak benimsendiğini gösteren araştırmalar vardır (James, 2013: 243). Aynı şekilde araştırma odağındaki genişlik, artık antropolojinin de alanına girmiş sporda, sanatta vb. çok farklı bedensel durumları içinde barındıran her araştırma alanında yeni başlıkların belirmesine de neden olmuştur. Artık "beden" aynı anda özne ve nesne, anlamlı ve maddi, bireysel ve toplumsal; disiplin

içerisinde de şaşırtıcı derecede çok sayıda sorgulamayı yerine getiren bir olgu olarak anlaşılmaya başlanmıştır (Mascia-Less, 2011: 1).

Kültürel süreç ve kültürel ürünlerde ortaya çıkan bedensel durumların ve ürünlerinin çeşitliliği hem toplumsal ve kültürel farklılıklara hem de insanın bireyselliğine bağlı olarak değişmektedir. Bu iki yönlü düşünce, yani bedenin kültürel ve toplumsal olarak kolektifliği; deneyimle bağlantılı olarak bireyselliği, bedenin antropolojide pek çok araştırmanın başlığında belirgin olmasından beri, iki farklı anlayışın merkezi hale gelmesini sağlamıştır. İlki çok yapısal olan, tekil değil de çoğul olarak anlaşılan bedenin, yaşayan, asıl, gerçek, ölü ya da çoğul olarak betimlendiği, bedenin melez ya da aracılı olarak anlaşıldığı; ikincisi ise bedenlerin yaşadıkları deneyimlerden ayrı olarak değerlendirilemeyeceği, dünyada olduğu kadar kişiliğin kaynağına, benliğe, öznelliğe ve öznelerarasılığın önkoşulunda yaşamanın bir yolu olan bedenlileşmeye (embodiment) odaklanmayı gerekli kılan düşüncelerdir (Mascia-Less, 2011: 2). Bedenlileşme (embodyment), "beden ve zihnin sürekli etkileşimi veya daha doğrusu onların kavramlaştırılması sonucunda ortaya çıkan bir durum veya bir süreci ifade eden bir terimdir" (Bock, 2001: 399-400). Cisimleşme olarak da dilimize aktarılan terim, son dönemlerdeki yorumlarda, deneyim ile birlikte kültürün doğası ve kültürel varlıklar olarak insanın varoluşsal durumunu yeniden düşünmek için, yaşanılan deneyimin çözümlemesini önceleyerek kullanılmıştır (Bock, 2001: 400). Bu aşamada antropolojide bedeni üç ayrı şekilde kabul eden doğal bir beden olarak birey, sosyal beden ve beden siyaseti olarak üç boyutlu, üç düzeyde deneyim ve analize imkân veren teoriler benimsenmiştir (Wolpute, 2004: 254-255). Doğal beden ya da birey, insanların bedenlerinde sahip oldukları yaşanmış veya somutlaşmış deneyimleri dikkate alan yaklaşımlar bütününü ifade ederken daha çok fenemomoloji gibi birinci şahıs perspektifinden bir bedenin analizine odaklanmıştır. İkinci boyut olan sosyal beden, bireyselliğin tersine, bedenin daha çok (kan, süt vb. ürünleri dahil) akrabalık, cinsiyet ve tarz gibi sosyal ilişkileri düşünmek, üretmek ve temsil etmek için doğal bir sembol olarak işleyişini ön plana çıkarmıştır. Üçüncü bir boyut olarak güç ve kontrolün de bedenlendiğini benimseyen beden siyaseti ise uysallaştırma, disipline etme gibi amaçlarla, bedenin boyun eğme, bir direniş aracı ya da silahı olarak kullanılmasına

yönelik teoriler geliştirmiştir. Bu üç ayrı boyuta aracılık eden, yani doğayı, toplumu ve bireyi ifade eden, özellikle de üç farklı beden deneyiminin bir araya getirildiği birbiri içine geçtiği araçlar ve ortamlar olarak, semboller veya ritüeller gibi beden deneyimini çok hızlı şekilde etkileyen duygularla da zihin/beden ayrımı arasında köprü kurabileceği kabul edilmiştir (Wolpute, 2004: 254-255). Sadece antropolojinin dar çalışma sahalarındaki kültürel yapılanmalarda değil, daha geniş kitlelere ulaşan toplumsal olaylarda da beden gerek üzerinde taşıdıkları gerekse hareketleri bağlamında sahneledikleriyle ortak ya da ayırt edici özellikleriyle yorumlanmaya başlandı.

Toplum içinde daha görünür hale gelen bireylerin gerek üzerinde taşıdıkları gerekse beden yapılarının yarattığı imajlar, antropoloji geleneğin içinde çok görünür olmasa da uzun süredir devam eden yenilik eğilimi, bedene son dönemdeki aratan ilginin kaynağı olarak değerlendirilir. Beden üzerinde tıbbî beden, cinsel beden, uygar beden, süslenmiş beden, siyasal beden, sosyal metin olarak beden, gibi konularla temsil edilen metafor ve makine olarak düzenlenmesi ve kısıtlanmasına odaklanılması belki de, çağdaş Batı toplumlarında, fiziksel olarak uygunluktan yağ kontrolüne, politik olarak doğru vücut tiplerinden modanın sözsüz bir retorik olarak kullanıldığı siyasi muhaliflere kadar değişen fetişlere sahip sanal bir beden kültü göz önüne alındığında şaşırtıcı gelmemelidir (Farnell, 1994: 930-931). Ayrıca bir direniş aracı olarak, beden bağlantılı siyasi hareketler (Vietnam savaşı karşıtı protestolar, hippi hareketine mensup 68 kuşağının marjinal görüntüleri) ile mevcut belirginliğinin dolayısıyla da sosyal, kültürel, psikolojik kuramlaştırmada bedene duyulan ilginin artması, geç kapitalizm ile çağdaş kültür içinde kişisel ve sosyal kimlik üretiminde bedenselliğin tüm yönlerinin benimsenmesiyle ilişkili olduğu öne sürülmektedir. Bu bağlamda artık somutlaştırılmış özne olarak insan, semiyotik olarak kodlanan metaların etkisi ile reklam yoluyla cezbedilebilen, geniş bir siyasi rejim yelpazesi tarafından işkence, üreme hakları ve sağlık hizmetleri konusunda şiddetli çatışmaların merkezinde olan, alternatif cinsel kimliklerin yeniden değerlendirilmesi için mücadeleler yürüten, yeni salgın hastalıklardan kaynaklanan tehditler ve şimdiye kadar doğal olarak belirlenmiş kabul edilen fiziksel özelliklerin değiştirilmesine izin veren yeni teknolojilerin gelişmesi gibi tartışmaların odağında kendisine bedeniyle yer bulmaktadır (Turner, 1994: 27).

Böylelikle mevcut sosyal ve kültürel teoride bedenin sosyal köklerinin koparılmasını, söylemin bir ürünü olarak önemsizleştirilmesini ve aşkın bir birey olarak şeyleştirilmesi gibi bedenin doğasının bazı temel sınırlamalarını ve çarpıklıklarını açıklamaya yardımcı olan yaklaşımlar gelişmiştir (Farnell, 1999: 347). Antropolojide ise kişinin ve failin doğası ve rolü hakkındaki klasik ilkelerin radikal bir şekilde yeniden yorumlanması, yalnızca bedeni zihinden ayırmakla kalmayan, aynı zamanda öznel ve nesnel, zihinsel ve maddi-davranışsal, düşünme ve duygu, akılcı ve duygusal, sözlü ve sözsüz gibi düalist düşüncelerin yeniden yapılandırılmasının bir parçasıdır.

Kolektif ve bireysel bir keşişim noktası olarak değerlendirilen beden için, özellikle sözsüz iletişim ve ifade ilgili olan durumlarında zihin ile arasındaki yerleşik hale gelen ikiliklerin (dikotomilerin) sorgulanmasına ihtiyaç duyulmuştur. Zihin ve beden gibi bir karşıtlık akıl ve duygu, anlam ve duyumsama, dışarısı ve içerisi, kendilik ve başkalık, derinlik ve yüzey, gerçeklik ve görünüş, aşkınlık ve içkinlik, zamansallık ve uzamsallık, psikoloji ve fizyoloji, biçim ve madde gibi bir takım yan ilişkilendirmeler ile bedenin herhangi bir olumlu niteliğinin, zihnin karşıtı olarak tanımlanmasıyla tabi kılındığı sistemler içindeki konumuna uyumlanması sonucunu doğurmaktadır (Grosz, 2020: 26). Bu terimlerin yarattığı beden düşüncesi ile insanın tüm faaliyetleri sürekli olarak bu ikilikler bağlamında bir ayrıma maruz kalmaktadır. Mutlak olarak tüm eylemlerin içindeki insanın bütün faaliyetleri bu ikili karşıtlıklardan biri tarafında konumlandırılır ve değerlendirilmesinde karşısındakinin etkisi hesaba katılmaz. Ancak bu bağlamda kültürel olarak değişen duygusal belirtiler, dillere bağlı olarak değişen ve onların yerini alan yerleşmiş hareket kalıplarındaki farklılıkları açıklarken bu ayrımları baştan benimsemek, bu gibi farklılıkları reddetmek olacaktır. Sözsüz iletişime yardımcı olan ve bedende ortaya çıkan davranış ve hareketlere bağlı olarak gelişen somatik durumların ne kadar kültürel ne kadar bedensel ya da zihinsel olduğunu tartışmak için yine yukarıdaki karşıtlıkların sınırlarının zorlanması gerekmektedir. Bu sınırların aşılmasıyla artık bütüne odaklanacak olan ve bedenin bir bütün olarak yapısıyla ilgilenecek "beden antropolojisi" çalışmalarının başlıca amaçlarını John Blacking (Blacking, 1977a: v) şu şekilde sıralamıştır:

-Farklı kültürel bağlamlarda, bedenin sözsüz bir ifade aracı olarak kullanılmasını (örneğin, dans, jest, duruş, oyunlar, vb. gibi) incelemek,

-Bedenin becerilerde, zanaatta ve birleşik olarak icra edilen toplu ritüellerdeki uzantılarını; mevcut araştırma ve gösterim tekniklerini gözden geçirmek ve bu alanda daha dikkatli kaydedilmesi gereken sosyal etkileşim alanlarını göz önünde bulundurmak,

-Dini dönüşüm, coşku, (trance) ve saplantı gibi genel hatlarıyla tanımlanmış olanlar gibi farklı somatik (bedensel, fiziksel) durumları ayırt etme sorununa ve hastalığın veya sosyal durumun çeşitliliğinin yol açtığı duruş, ifade ve hareketteki değişikliklerin gösterimine dikkat etmek,

-Temel biyolojik yapılardan ziyade kültürdeki deneyimlerden türetilen beden ve zihin, sezgi ve akıl, el emeği ve zihinsel emek arasındaki ayrımları daha iyi anlama yönünde teoriler geliştirmek.

Blacking'e göre (Blacking, 1977a), insan davranışına ve yukarıdaki eylemlerine dahil olan somatik durumları kültürler arası incelemek, kültürel dönüşümlerin türetildiği insan bedeninin gizli kalmış yönlerini daha iyi tanımlayabilmek için faydalı bir yöntemdir. Bedenin antropolojisi olarak adlandırılan araştırma alanı, fiziksel ya da sosyal antropoloji için yeni bir alan değildir. Ancak şimdiye kadar olan yaklaşımları daha da genişletmek, insan davranışının ve eyleminin, özellikle sosyal ve fiziksel ortamlarda, insan organizmasının işlevleri olduğu kadar, biyolojik evrim bağlamında da uyumlanabilir bir yapıda oldukları varsayımına dayanmalıdır. Bu bağlamda artık, fiziksel ve kültürel (veya sosyal) antropolojinin bölünmesi yararlı değildir, çünkü insan bedeninin formunun kültür tarafından etkilendiği ve dil gibi görünüşte kültürel bir olgunun biyolojik olarak da temellendiği anlaşılmıştır. Tamamen kültürel göründüğü zamanlarda bile dilinde, yeteneğinde, düşüncesinde, tercihlerinde; yani insanın karmaşık olarak kabul edilen diğer tüm özelliklerinde ortaya çıkan faaliyetlerini sözsüz iletişimin uzantıları kabul ederek; duyulara, bedene ve duygulara daha dikkatli bakmamız gerekmektedir. Bu nedenle bedenin antropolojisinde, bedenlerin kültüre ve doğaya atfedilen taraflarını birleştiren,

bedeni ve karşıtlıklarını temel bir ayrımmış gibi görmekten ziyade birleştirmeye çalışan yaklaşımlar benimsemek kaçınılmazdır.

1. 1. Felsefi Bir Metin Olarak Beden

Antropolojide beden hem tam anlamıyla somutlaşan bir çalışma nesnesi hem de semiyotik bir metafor olarak değerlendirildiğinde, önemli ölçüde, araştırma alanının merkezindeki bilinçli özne ya da öznelerin nasıl algılandığı ile ilgili olarak değişim göstermiştir. Özellikle felsefenin konusu olan özne, benlik ya da kişi kavramı, zaman içinde nedensel (birbirine bağımlı olaylar olarak) yapısı benimsenerek güçlendirilmiş, dinamik olarak somutlaşan ve birden çok semiyotik yorumla, bir eylem merkezi olarak yeniden değerlendirilmek için klasik düalizmin (ruh/beden, kültür/doğa…) sağladıkları terk edilmeye başlanmıştır. Bedeni, eylemliliği ve insanın fail olarak dünyada var oluşunu perdeleyen en güçlü düalist söylem ve üstesinden gelinmesi gereken düşünce sistemi ise Descartes'in Kartezyen felsefesi olmuştur. İnsanın dünyadaki varlığının ön şartını düşünceyle özdeşleştiren ve ruha atfeden Descartes felsefesi, kuramlarını skolastik felsefenin Aristotelesçi bakış açısına, tam tersi yönünde bir açımlamayla karşı çıkarak geliştirmiştir. Düşünceye atfettiği insan varlığının bedeni yadsıyan tarzı kendinden sonra gelen felsefeciler tarafından aşamalı olarak bütüncül bir bedene doğru eski Aristotelesçi düşünceye evirilmeye başlasa da etkisi çok uzun süre devam etmiştir. Bedene dair yapılan tüm çalışmalar sırası ile Descartes felsefesi olan Kartezyen mirasın reddiyle başlayıp, rasyonalizm, ampirizm (empirizm) ve mekanik düşünceyle devam eden, bedenin ile ruhun temelden ayrımını benimseyen yaklaşımlarını sorgulayarak devam eder. İlk olarak, yaşayan insanı, ruh ve beden gibi uzlaşmaz iki ayrı töz olarak tanımlayan, iki tözün ilişkisini karşılıklı etkileşimle açıklamaya çalışan Descartes felsefesinde, bu tözlerin işleyişlerindeki muğlak kalan noktalar problem olarak görülmüştür. Descartes göre, mantıksal ve doğal açıdan uzlaşmaz ruh ve beden aralarındaki ilişki iki fiziki nesne gibi algılanmış, temelden farklı iki şeyin birliği olarak kabul edilen insan, zihni bedeninden tamamen mantıksal olarak bağımsız ya da bedeninden, kökten farklı bir doğaya sahip zihin olarak tasarlanmıştır (Watling, 1964, s. 185'ten akt. Bayraktar, 2010, s. 74). Onu takip eden on yedinci yüzyıl klasik mekanik düşünce sitemi ve rasyonalizmin takipçileri yine Kartezyen felsefeye paralel görüşler

ekseninde açıklamalar getirmişlerdir. Bu görüşlerin tam karşısına konumlanan on sekizinci yüzyıl ampirist (empirist) düşünce sitemleri ise bedeni ve zihni taban tabana zıt, özdeşleşemez iki farklı fenomen olarak tasarlarken önceliği bu kez duyulara vermişlerdir. Geleneksel Hristiyan öğretisi, Kartezyen felsefe ve takip eden düşüncelerin hakimiyetinde olan ve hep bir karşı konumlanmanın tarafı olan beden, bu yüzden zihni olmayan ve öteki olarak değerlendirilmiş, doğrudan olmayan bir biçimde, bilince, ruha ve felsefenin diğer ayrıcalıklı terimleriyle karşıtlığı bakımından; zihnin, aklın ve kişisel kimliğin tanımlayıcı özelliklerine göre sadece arızi olan diye tanımlanmış, itaatsiz, yıkıcı, yönlendirilmesi ve yargılanması gereken olarak görülmüştür (Grosz, 2020: 26).

Ruhun bileşenleri ve beden arasındaki bir bakıma öncelik sırasına dayalı ayırımlar, ilk olarak diyalektik düşünce, daha sonra ise giderek beden ve algıya yoğunlaşan fenomenolojinin sağladıklarıyla aşılmaya çalışılmıştır. Kartezyen düalizmin reddi, maddi olmayan zihinsel özden veya bu ayrıcalık merkezinin tersine çevrilmesinden ziyade, insanı fail olarak varlığını her türlü eylem için bedenlenmiş kişilerin güç ve kapasitelerine yerleştiren Harré'in "nedensel güçler teorisinde", Husserl ve Heidegger çizgisinde ilerleyen Marleu-Ponty'in fenomenolojisinin öznel "bedensel kasıtlılığında" ve Wittgenstein'ın "uygulamalarımızın temelinde yatan bizim oyunculuğumuzdur" şeklindeki Kartezyen karşıtı pozisyonunda bilimsel olarak temellendirilmiştir (Farnell, 1999: 348). Bunlar arasındaki en kapsamlı sorgulamanın sahibi Marleu-Ponty, ruha atfedilen bilinci, aklı ve idraki "düşünüyorum" çizgisinden çıkartıp "yapabilirim" noktasına yerleştirerek bedeni ön plana çıkaran isim olmuştur. Hatta, 1945'te savunduğu ikinci tezi olan ve aynı yıl basılan (Şan, 2015: 19), 1960'ların başlarında ise yaygınlık kazanan etkileyici kitabı *Algının Fenomenolojisi* savaş sonrası antropolojisindeki değişimi etkileyen felsefi metinler arasında kabul edilir (James, 2013: 241). İnsanın dünyada fail olarak varlığını okuyan "nedensel güçler teorisi" ise Descartes'teki zihnin varlığını reddetmeden (davranışçılığın yaptığı gibi), öznelliği fizyoloji veya genetiğe indirgeyen öznelciliğe veya ontolojik bir monizme (tekçiliğe) başvurmadan aşmayı başararak, yeni bir Batı metafiziği, insan bedeni ve hareketinin

antropolojisinin biraz güvenle ilerleyebileceği, dinamik olarak somutlaşmış insan failliğinin bilimsel olarak temeli olan bir mefhumu sağlar (Farnell, 1999: 348).

Ancak tüm bu bilimsel temellendirilmelerden önce Bergson'un düalizme karşıt düşünceleri, bedenin antropoloji için araştırma sahasının merkezine yaklaştıracak olan bedenin nesnelerle ilişkileri ile hareketlerine odaklanan fenomenoloji ve öncüllerini etkileyecek girişimlere ilham verir. Zihni ve bedeni ayırıp, insanı adeta bir makine gibi gören Kartezyen düalizmin etkisindeki düşüncelerin aksine Bergson varoluşu bir oluş ve yaratma içinde olarak bilinç sahibi varlığa atfetmiştir. Ona göre ruhun özünü bilinç, bilinci hafıza, hafıza ile de benlik oluşmaktadır, ayrıca hafıza hareketlere ve fikirlere yönelik olarak ikiye ayrılır (Bayraktar, 2010: 92). Bergson'da ruh Descartesçı anlamdaki gibi klasik düalizm anlayışıyla birbirinden bağımsız tözler olmanın aksine birbirini bütünleyen bir anlayışla temsil edilir. Gerçeklik denen şey, madde ve hayat olarak evrensel bir ikili modelle açıklanırken, bu ikili model konu insan olduğunda kendisini ruh ve beden biçiminde ortaya koyar. "Bu yargı onun ruh anlayışı ile temellenmektedir. Ona göre ruhun esası hafıza ve bilinçtir. Bunlar (hafıza ve bilinç) ise bedensel bir varoluş formu içerisinde şekillenmektedir" (Bayraktar, 2010: 192). Beden ve ruh arsındaki boşluk rasyonalistlerin yaptığı gibi tanrı ile değil, ruhun esası olan hafıza ve bilinç ile doldurulmuştur. Ruh, bilinci de oluşturan hafıza ile zaman içerisinde şekillenerek benliğe yükselir.

Daha çok Fransız fenomenolojisini derinden etkileyecek olan Bergson döneminin akımlarından farklı olarak düşüncenin öznesine yani cogito'ya geri dönüşle başlamak yerine, felsefedeki ilk hakikat olarak kavranan kendime, bilincin dolaysız verilerine geri dönüşle başlar (Şan, 2017: 10). Kavranan bu kendim, saf bir düşünce değil süre, zamansallıktır ve zamanı düşünürken onun şimdiki zaman boyutunu hesaba katarak beden fikrini ortaya çıkarır, dış dünyanın betimlenmesi gerekir ve şimdi, üzerinde eylediğimiz bir platformdur ve eylemlerimizi bedenimizle gerçekleştiririz (Şan, 2017: 10-11). İşte bu kendine dönüşün tam anlamıyla irdelendiği nokta söz konusu olduğunda Husserl'in, insanın yaşadığı dünyayı nasıl algıladığına dair bir faaliyet olarak tasarladığı fenomenoloji, ya da "yeni fenomenoloji" gibi bir sorgulama yöntemi ortaya çıkmıştır. "Yeni fenomenoloji" kavramı Husserl'den önce Kant ve

Nietzsche'de de Antik Yunanlılardan bu yana süre gelen "metafizik" öğretinin ötesine geçip, insana nesnenin deneyimini sağlayan şeyin ne olduğunu sorgulayan (Lewis ve Staehler, 2019: 17-20) fenomenoloji kapsamına girebilecek çalışmalar olmasıdır. Sonrasında Husserl tarafından sistematik biçimini alan fenomenoloji, birinci şahıs perspektifinden bilincin, dolayısıyla deneyimlediğimiz biçimiyle şeyleri tanımlayan, algı, düşünce, imgelem, duygu, arzu, isteme gibi farklı deneyim formlarını çözümleyen bir yapıya kavuşmuştur. Bunun ya da şunun bilincinde olmak, çeşitli nesneleri görmek, duyguları hissetmek ve bireyin kendi iradesi kaynaklı bedensel faaliyetleri icra etmek, fenomenolojinin bilinçli özne için yaptığı sorgulamalarıdır.

İnsanın kendi bilincinin, duyu organları ile etrafındaki mekân ve zaman içindeki nesnelerin farkında olması, şeyleri nitelik olarak hem kendisi hem de birbirleriyle olan ilişkileri bakımından görmesi, duyması ve onlarla temasa geçmesine aracılık eden bedenidir. Onları kendi bedenlerine göre boyutlarına, daha önce algısındaki ayrıma göre renklerine, sertliklerine, yumuşaklıklarına göre bedenin verdiği referanslarla kategorize edebilir. Bedenin hareket halindeki durumları ise insan için, etrafında meydana gelen aktüel olayları görmek, melodileri duymak, koşarken kendi beden hareketlerini hissetmek, tüm bunlar, olaylar ve süreçlerin ve de süregiden nesnelerin algısında bilinçli olunan şeylerdir ve bu tür şeyleri algıladığında, tipik olarak bedenler, aşina olunan şekliyle kullanılan, maksatlı faaliyetlere girer, yani iradi bedensel eylemler deneyimlenir (Smith, 2019: 260). Bu durağan ve hareketli durumlara ek olarak bir de başkalarıyla olan deneyimlerimizde daha yoğun olarak karşımıza çıkan, çeşitli duygularla karışmış bir eylem şemasına da sahibizdir. Yaşadığımız dünyada sıklıkla diğer insanlarla karşılaşır, görür, onlarla konuşur, aşk, nefret, öfke, sevinç, hasret ve hayranlık gibi çeşitli duyguları beslerken (Smith, 2019: 260) tek başımıza değilizdir. Faaliyetlerimizin bir kısmını da özneler arası olarak yaşarken, eylemlerimiz karşımızdakinin ya da çevremizin içinde bulunduğu çeşitli ve değişken duygu durumları içinde deneyimlenir.

Husserl temel felsefesinde, insanın deneyimlerini ve dünyada bulunma durumu içinde cereyan edecek tüm ihtimalleri tek tek sıralamanın peşinde olmasa da işleyişindeki mantığı çözümleme niyetindedir. Bu işleyişin temeli insan bedeni, kültür

ve toplumun ortasında, etrafında olanları deneyimlediği ve başkaları tarafından deneyimlendiği, bir dünyada; Husserl felsefesinde "yaşam dünyası" olarak adlandırılan ve en alt tabakasında saf doğanın yer aldığı cisimler evrenin ortasındadır. Husserl için 'yaşam dünyası', tüm doğanın saltık taşıyıcısıdır; cisimlerin zaman ve uzam formlarını taşıyan ancak, uzamsal-zamansal tüm doğa olarak, tözsel açıdan hiçbir zaman tam algılanamayan, bu algılamanın yani doğanın deneyiminin ancak önceden yapılmış tek tek beden deneyimlerinde temelini bulup mümkün olacağı dünyadır (Tepe, 2017: XXIV). Husserl'in yaşam dünyası tasarımında doğa ve onun formları olan zaman ve uzam tüm geride kalan ihtimallerin üzerinde kurulduğu en alt tabakayı oluştururken, sadece bedenler ve cisimlerden oluşan ilişkisiz bir sabitlikler dünyası da değildir. Doğa, cisimler ve bedenler, işleyişin ve hareketin gerektiği yaşam dünyasını tanımlamak için yeterli olmamıştır. Husserl, yaşam dünyasına dair çözümlemelerini bir adım daha öteye taşıyarak bedenlerin ve cisimlerin, hatta bedenlerin arasındaki ilişkilerin eksikliğiyle oluşan boşluğu yani hareketsizliği, insanın üreticiliği ile doldurur. Bunun için yaşam dünyası geçmiş nesillerin bilme ve eylemlerinin uzun tarihiyle oluşmuş, günlük eylemlerin, kültür ürünlerinin, kullanılan eşyaların, sanat yapıtlarının oluşturduğu, 'yapılmış', olmuş bir dünyadır ve her türlü gerçek, olanaklı praksisin oluşturduğu evrensel alan ifadesi, yaşam dünyasının anlamına en çok yaklaşan ifade olur (Tepe, 2017: XXIV). Cisimler, bedenler ve eylemler evreni olan yaşam dünyası en geniş anlamıyla yaşamımızın her şeyi kapsayan somut bir dünya olmakla birlikte, bilimleri kapsayan evrensel ufkumuz ve doğayla birlikte kültürü de kapsayan tarihsel dünyadır (Lewis ve Staehler, 2019: 66). Söz konusu olan artık insanın ya da genel olarak varolanların tüm olgusal ihtimalleridir. Husserl, cisimlere ve yaşayan bedenlere, hareketlilik ve zaman kavramıyla yaşam dünyasının tüm olanaklarını üzerinde taşıdıkları bir nitelik kazandırmıştır. Şimdide yaşayan bilinç için bedenin ve deneyimin tarihselliğini referans göstererek Husserl "burada açıkça bir dünya tarihinden söz etmektedir" (Tepe, 2017: XXV). Yaşam dünyasının tarihi bedenlerde gerçekleşen deneyimin ve üretimin tarihidir, her bir beden dünyada yaptıklarıyla bu tarihin bir parçası haline gelir. Levinas'a göre (Levinas, 2016: 36) Husserl felsefesinde bu tarihsellik bedenlerin doğanın parçası olabildiği ölçüde gerçekleşir ancak bunun ön şartı bilincin doğa üzerindeki var olma iddiasında yatar. Eğer var olmak doğada var olmaksa,

doğayı bilmeye yarayan bilinç, var olduğunu iddia ettiği oranda bu doğanın bir parçası olmalıdır. Doğanın parçası olmayan bilinç bir hiç olacağı anlam ifade etmeyip anlam bulamayacağı için, doğanın bir parçası olmak bedenli bilinçler için fiziki doğaya uygulanan zaman, mekân ve nedenselliğin de ön koşuludur. Hayvanlar ve insanlar bedenleri vasıtasıyla maddi dünya ile bağlantı kurmaktadır ve bilinç, bedenlerimizin maddi dünyada kurduğu karşılıklı nedensel etkileşim ile mekânda ve zamanda var olur.

Zamanda ve mekânda var olan bilinçli varlıklar olarak insanlar bilinç edimleri ve faaliyetleri boyunca, zamanın akışını, bir zaman dilimi boyunca şeyleri, yani zamanda vuku bulan ve zamanın aktığına yönelik bir hissiyatın eşlik ettiği şeyleri yaptığının ve deneyimlediğinin bilincindedir (Smith, 2019: 260). Hussrerl bu zamanın bilincinde olmayı şimdi, az önce ve gelecek arasında kurulan bağlantıyla açıklamaya çalışır. Bu üç boyutlu deneyim, geçmiş deneyimlerin birikimi, gelecekteki deneyimlerin beklentisi ve mevcut deneyimlerimin hepsiyle birden aynı anda edinilen, "eş zamanlı farkındalık" (Smith, 2019: 260) ile mümkün olmaktadır. İnsanların bilinçlerinde olan geçmiş zaman deneyimleri, öngörüleri ile insanın etrafında olan şeylerin bir bakıma zamansal olarak örtüşmesiyle gerçekleşen bir bilinç durumudur. Zamansal olarak örtüşen bu bilinç durumu insana, etrafında olan ya da gerçekleşen yaşam dünyasının tüm deneyimini sunar. Zamansal olarak yapılanan bu tüm faaliyet, "bilinç akışı" kavramı ile karşılanır. İnsanın tüm deneyimlerinin içerildiği bilinç akışı içerisinde, şeyleri görür, duyar ve onlara dokunur; yürümek, konuşmak ve ellerle çalışmak gibi eylemler gerçekleştir; diğer insanlarla konuşur ve çalışır, çeşitli duyguları hisseder; günün olaylarını, devlet meselelerini, hatta felsefi meseleleri düşünür (Smith, 2019: 261). Bilinç akışı içerisinde deneyimlenen her şey "yaşam dünyasına" ait olan, orada gerçekleşen deneyimlerin, yaşayan bedenin gerçekleştirdiklerinin toplamına denk gelir.

Bedenin bulunduğu ya da bulunabileceği alanların serimlemesini yapma girişiminde olan Husserl'in, "yaşam dünyası", olanaklı olgusal yönelimler içinde en küçük ortak çokluktur, insan ve kültür dünyasıdır, olgusal ve antropolojik bir gerçekliktir; yaşam dünyası her zaman uzam ve zaman içindeki dünya, nedensel bağlantıları içindeki maddi şeyler dünyasıdır (Tepe, 2017: XXV). Dünya üzerinde var olan her şeyin bir pay sahibi olduğu, aynı zamanda eylemlerini gerçekleştirdiği ortak bir

zemindir. Husserl, bu ortak zemine temellendirdiği varoluşta, kendi ifadeleriyle bilincin özünü arayan bir girişim olan fenomenoloji daha doğrusu yeni fenomenoloji bilincin temeline iner. Bilincin temeli onun felsefesinin merkezinde yer alan "yönelimsellik"tir. Bilincin özü, her deneyim ya da bilinç edimi bilinçlidir, özne onu deneyimler ya da onu icra ettiğinin bilincindedir, her bilinç edimi, bir şeyin bilincidir, bilincin bu özelliğine, bir şeyin bilinci ya da bir şeye ilişkin olmasına Husserl "yönelimsellik" der (Smith, 2019: 244). Yönelimsellik, nesneyle kurulan ilişki olarak tarif edilir fakat bu karakteristik, zihnin yalnızca katıksızca teorik yaşamını ilgilendirmez; pratik ve estetik yaşam gibi duygulanımsal yaşam da dahil, tüm yaşam biçimlerimiz nesneyle kurulan ilişkiye göre belirlenir (Levinas, 2016: 70-71). Nesneyle kurulan ilişki dereceleri ya da nesneyle ilgili olma, ilgi duyma durumunda, o nesneleri ne derece deneyimlediğimizi ortaya çıkarmaktadır. Zaman akışında farkında olduğumuz şeyler ve halihazırda bulunan alelade şeylerin bilinç edimleri yönelimselliğin derecesiyle doğru orantılı seviyelerde gerçekleşir. Muhtemelen ilişki kurduğumuz ve ilgi duyduğumuz yani yönelimsellik derecesi daha fazla olan nesneler (bunlar cisimler gibi maddi nesneler ya da sanatsal üretimlerde olduğu gibi somut olmayanlar da olabilmektedir), yaşam dünyasındaki hayat tarzımıza, imaja, zevklerimize, hobilerimize ya da tercih ettiğimiz mesleklerimize yön vermektedir.

Duyusal bilincin zamansal akışı, etrafımızdaki dünyaya ilişkin deneyimimizde hem kendi deneyimlerimizin hem de etrafta olup biten olayların bilincinde olmamız için temel bir rol oynar. Zamanın akışında farkında olduğumuz şeyler bir deneyim akışıdır ve normalde bunu görsel, işitsel, dokunsal, kokusal, tatsal ve kinestetik duyumu içeren ve sentezleyen tüm bir duyusal fizyolojik temelle gerçekleştirebildiğimiz kabul edilse de Husserl'in açıklamalarına göre, saf duyumları (sıcaklığı hissetmeyi, kırmızıyı görmeyi, bir notayı duymayı) deneyimlemeyiz; duyusal deneyim yaptığımız şeyin anlamıyla yapılanır ve ancak anlamlı kavramsal bir kavrayışla duyusal bilinç akışını deneyimleriz (Smith, 2019: 267). Örneğin hem kendi bedenimizdeki duyular yoluyla bilincinde olduğumuz, hem de kendi dışımızda gerçekleşen bir müziği dinlerken ki bilinç hali, yani duyusal zamanın akışı içerindeki algı, izlenim + retensiyonlar + öngörmeler ile bir bütün olarak iki dakikalık bir süre içerisinde gerçekleşir. Burada kullanılan izlenim,

retansiyon ve öngörme dinlenilen müziğin tonunun dinleyiciye sunduğu az önce geçen ve az sonra gelecek notaların birbirini takip etmesi ve anlamlı bir müzik cümlesini duymamızı sağlayan, bunları birbirine bağlayan bir bilinç formunu temsil eder. Bu karmaşık formda merkezde olan, retensiyon "bir şeyin akılda tutulması (…) az önce yitip gitmiş olanın 'izi' ya da tınsıdır, şimdiden hemen önceki deneyim, üzerinde şimdinin gelecek olarak deneyimlendiği şeydir. Paradoksal olarak retensiyon şimdide deneyimlenir, ancak saklı tutulan (retained) deneyimi 'olmuş-olan' tarzında değiştirilmiş olarak sunar" (Smith, 2019: 268-269). Bu duyusal deneyim analizinin tüm algı formları için geçerli olacağını söyleyen Husserl'e göre her bir yaşantı kökensel izlenim, retansiyon (retention) ve protansiyon (protention, öngörme) gibi bağımlı evrelerden oluşur ve bu sayede zamansal bir veriliş mümkün olur (Levinas, 2016: 177-178-çn). Her bir evre birbiri üzerine kurularak anlamlı bütünlükler oluşturur ve bu sayede geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bir bağ kurularak nesnenin ya da deneyimin zamansallığı sağlanır ve bilinç düzeyine yükselir. Nesnenin şimdiki zamanındaki bilinç evresi kökensel izlenim ve yeni bir şimdi ile birlikte, daha önceki izlenim retansiyona dönüşür; kökensel izlenim ve retansiyon evrelerine eşzamanlı olarak eşlik eden protansiyon ise nesnenin gelecek zamanına yönelen bilinç evresidir ve onun sayesinde nesne az sonra olacak bir şey olarak öngörülür (Levinas, 2016: 177-178-çn). Bu işleyişin bellek ya da hatırlamayla karıştırılmaması da gerekir ki nesnenin algısı anında kurulan üç farklı evre çok kısa zaman diliminde, somut yaşamın neredeyse her anında tekrar eden insan deneyiminin işleyişidir. Çoğu zaman hareketli nesnelerin, hareket halindeki bedenlerin, zamanın akışı içinde olan deneyimlerin algısı ve bilinciyle ilgilidir. Husserl nesneye yönelik zaman bilincinin bu formunda 'çifte yönelimsellik'in mevcut olduğunu bulur (Smith, 2019: 269). Bu çifte yönelimsellik retansiyonlar ve protansiyonlarla gerçekleşen hem deneyimlenen eylem sırasındaki zamansal geçmişin ya da geleceğin hem de eylemin kendisinin zamansal geçmiş ve geleceğinin kurulmasıdır. Nesnel yapılar ile bilişsel yapılar arasındaki, varolmanın şekliyle tanıma biçimleri arasındaki, dünyanın akışı ile buna ilişkin beklentiler arasındaki uyumdur Husserl'in "doğal tavır" veya "doksik deneyim" olarak isimlendirdiği (ancak olanağının toplumsal koşullarını hatırlatmaktan kaçındığı) bu dünyayla ilişki kurmayı mümkün kılan şey (Bourdieu, 2016b: 21). Husserl bu deneyim akışında hem içsel hem de nesnel

zamanımızın kurulduğunu, içsel zamanın fenomenolojik ya da öznel zaman bilincin zamanı, nesnel zamanın ise etrafımızda vuku bulan hadiseleri kapsayan bilinç nesnelerinin zamansal yapısı olduğunu vurgulayarak, tüm yönelimsel bilinç edimlerinin bu zamansal matris içinde gerçekleştiğini söyler (Smith, 2019: 272-275).

Husserl'den sonra Heidegger'in varlığa dair büyük sorusu, varlık probleminden hareketle bedenin, yeni bir fiili varoluş anlayışıyla değerlendirilmesini sağlamıştır. İnsanın varolma minvallerinin tümüne birden "Dasein" (insanın dünya içindeki fiili varoluşu) diyen Heidegger, bu ifadeden varlığa-açık-oluşu yani bir nesne ya da fikirden ziyade, olgusal olarak varolan ve bu varoluşunu "anlayan", başka bir deyişle bir varlık anlayışını sergileyen, her daim bir varlık anlayışı içinde olan varolanı kastetmektedir (Ökten, 2019: 84). Heidegger; Dasein kelimesini, insanın tutarlı bir evrenin aktif inşa edicisi değil, sadece bir *yer*, var olanların *olma*-larında (sein) anlamlı bir şekilde *açığa çıktığı* bir 'orası' (Da) olduğunu ifade etmek için kullanır (Lewis & Staehler, 2019: 111). Kendine ait bir terminoloji geliştiren Heidegger, bu yeni felsefesini özgün başlıklar altında yapar. Dasein dediği insanın dünyada fiilen varoluşunun analizini yaptığı birinci ayırımda Dasein analitiğini antropoloji, psikoloji ve biyolojiden ayırt etmenin açıklamasını yaparken Heidegger, bu bilimlere ontolojik temeller sağlayan Descartes, Bergson ve Dilthey'in varlığa dair eksikliklerinden ve kişilik analizlerindeki yetersizliklerinden hareketle özellikle günümüzdeki mahiyetinden çok uzak olan geleneksel antropolojiyi eleştirerek devam eder. Geleneksel antropolojinin sağladığı ontolojinin kişi analizi önündeki en büyük engel olduğunu vurgulayan Heidegger, birbirine denk olarak gördüğü Husserl ile Scheler'in kişilik hakkındaki yorumlarını esas alır. "Kişinin özünde, yalnızca yönelimsel edimlerin icrası sırasında varolabilmesi yatar. Yani kişi özü itibariyle nesne değildir (…) her türlü edimi ruhsal bir şey olarak ele alma onu kişiliksizleştirmekle özdeştir. Demek ki ruhsal varlığın kişi olarak var olmayla hiçbir ilgisi yoktur. Edimler icra edilir, kişi edim icracısıdır" (Heidegger, 2018: 86). İcra etmenin ontolojik anlamına dair sorunun, bütün olarak insanın yani bedensel-ruhsal-tinsel birlik olarak kavramaya, sürekli olarak antik çağ Hristiyan antropolojisini cihet almaktan dolayı, alışık olduğumuz insanın varlığına ilişkin bir sorun olduğunu, böyle bir ontolojik deneme girişiminin varlığa ilişkin bir fikri önceden varsaymak (Heidegger,

2018: 86-87) olacağını kabul eden Heidegger için geleneksel ontolojiyi reddeden kendi yöntemine ters düşecektir. Bedenin, ruhun ve tinin birleşimi ya da tamamen birbirinden ayırımı gibi bir yaklaşımda bulunmayan Heidegger için bütün mesele Dasein dediği insanın dünyada fiilen varoluşunun cevaplarını aramaktır. Hiçbir varsayımı önceden kabul etmeden insana yani bir bütün olarak insan bedenine, ruhuna ve tinine dair düşüncelerini de bu cevaplar arasında verir.

Geleneksel antropolojinin, insanı akıl sahibi canlı olarak kabul etmesi ve Hristiyan teolojik antropolojisinin antik çağın tanımını da devralarak, insanı aşkın yani akıl sahibi varlıktan daha fazla bir şey olarak tanımlamasıyla, insan denilen varolanın özünün belirlenimi sırasında onun varlığına ilişkin soru unutulmuş ve söz konusu varlık daha çok diğer yaratılmış şeyler gibi mevcut olma anlamında "kendiliğinden anlaşılan" bir şey olarak kavranmıştır (Heidegger, 2018: 87-88). Heidegger ilk olarak kendiliğinden anlaşılan bir baştan kabullenişle sorgulanmayan insan varlığını dünya içinde var olan, dünya içindeki nesneler ve dünyaya dahil durumlarla açıklamaya çalışmıştır. Dünyadaki şeyler insanın münasebette bulunduğu şeylerdir; insan bu şeylerin ortasında, kendi imkanları ile aynı zamanda ona dayatılan imkanların birlikteliğiyle, dramatik anlamıyla bir olgu niteliği kazanır ve insan var oluşu bu olgusallık ile tanımlanır (Levinas, 2010: 27-28). Kendisinden önce tesis edilmiş, dünyadaki nesne ve olayların ortasında bulunma durumu ile olgusallığı, Dasein için yani dünyada fiilen var olan insan için, tüm duygu durumlarını bile etkileyen, yalıtılmış Kartezyen nesne gerçekliğinden farklı bedenlenmiş bir anlamdır (Ökten, 2019: 119). İnsanın hareketi ve eylemleri de bu zorunlu olarak maruz kaldığı durumları aşma refleksine ve eğilimine sahip olmasından kaynaklanır. Bu aşamadan sonra, kişinin kendi imkanlarının içinde bu şekilde bulunması, bu imkanların ihtimali durumu Dasein'in varlık biçimini olumlu bir şekilde niteler. Varoluşdaki tasarım, bir bakıma imkandır ve bu imkân varoluşunun ötesinde bizzat Dasein'ın yaptığı projeksiyondur, yani henüz gerçekleşmemiş olana doğru bir hamledir (Levinas, 2010: 39). Burada artık devreye gelecekte gerçekleşebilecek olasılıklar girer. İnsan bu eylemselliği ile geleceğe doğru bakabilen, tasarımlayan ve planlayan bir var olan olması kaydıyla mümkün olacağı için, bir var olanın varlığını anlamak demek, bu var olanla yapılabilecek türden şeyleri, onun

yapması uygun olan şeyleri geleceğe yönelik tasarlayabilmek demektir (Lewis & Staehler, 2019: 126). Ancak insanın herkes kamusu içinde kaybolma ve bu dünyadaki karşılaştığı durumlara boyun eğme gibi, eylemliliğine bağlı ama eylemsiz olarak kaldığı durumları da Heidegger tarafından unutulmamış ve varlığın ihtimalleri arasına eklenmiştir. Sartre da varlığın olgusallığı olarak beden konusunu, Heidegger ile paralellik içinde dünyadaki nesnelerden bağımsız olmayan bir yakınlıkla açıklamaya çalışır. Ünlü eseri *Varlık ve Hiçlik'de* (Sartre, 2017: 387-406) beden dünya ile özdeş, sadece beş duyunun mekânı olmaktan ibaret değil, eylemlerin amacı ve aracı olarak tanımlanmıştır. Şeylerin işaret ettiği toplam atıf merkezi olarak, dünyayla ilişkili insanın her projesinde, her algısında orada olan, zaman bakımından da şimdiki zamanla aynı düzeyde olduğu ölçüde çok yakın geçmişle bağlantılı, geleceğe yönelik hem bakış açısı hem de hareket noktası sağlayan bir merkezdir. İnsanın halihazırda olduğu ve daha olacak olduğu şeye doğru, ötesine geçtiği bir bakış açısı ve hareket noktası olarak tanımlanır. Heidegger'in varlığa atfettiği geleceğe yönelik tasarım yapabilme yeteneğiyle özdeş olan bu zamansallık düşüncesi Sartre'da bedenin temel özellikleri olarak tanımlanmıştır.

Varoluş felsefesinin birbirini takip eden gelişim çizgisinde varoluşu, bedeni somutlaştırarak sorgulayan Marleu-Ponty ise Heiddigger felsefesinin modern metafizik geleneğe karşı özellikle ontolojik dönüşümünü dikkate almış, deyim yerindeyse fazlasıyla Husserl ve Heidegger ışığında okunmuş bir yazar olarak yorumlanır (Monod, 2017: 45). Husserl'in yönelimsellik anlayışını radikalleştiren Marleau-Ponty, Husserl'in "kurucu yönelimselliği" yerine yine Husserlci bir kavrayış olan kökensel ve her türlü refleksiyondan önce gelen, "işleyen yönelimsellik" ya da "varlığa içikin yönelimsellik" olan; Heidigger'deki dünya-içinde-varolma kavramıyla özdeş fikrin üzerinde durmuştur (Şan, 2017: 19). Dünyayla bedensel ilişkimizi karakterize eden eylemlerimizdeki kasıtlılık, sürekli olarak yöneldiği bir dünya ve nesneler olarak kabul edilmiştir Husserl'de. Bu anlayış bizim yargılarımızda, gönüllü olarak bir pozisyon aldığımız durumlara ait arzularımızda, değerlendirmemizde ve gördüğümüz manzarada, nesnel bilgiden daha açık bir şekilde, eylemin kasıtlılığı ile dünyanın ve yaşamımızın doğal ve öngörülebilir bir birliğini üreten "operasyonel bir niyetlilik varoluşunu hatırlanır.

Bedensel varoluştan kaynaklanan kasıtlılık; bu bilinç teleolojisine eşit ölçüde, bir tür duygusal yönelim, dünyaya doğru bir eğilimdir" (Csordas, 2011: 139). Fransız filozof, Heidder'in göz ardı ettiği bedeni felsefi bir soru olarak ele alıp beden ve varoluş arasındaki ilişkiyi sorgular (Şan, 2017: 19). Bilimin ve felsefenin yüzyıllardır süregelen bir önyargı üzerine kurulmuş "algı" kavramı, fenomenleri sabitleme ve nesneleştirme eğiliminde olan "bilim"in açıklamaları, bedenin varlığını pasif süreçlere indirgeyen genel bir görüşü yaygın kılmaktadır. Bu yaygın görüşlerde dünyayı ele almanın tikel bir tarzı olan bir davranışı üçüncü tekil şahıslara indirgenmiş, deneyim fiziksel doğanın seviyesine çekip düzleştirilmiş, yaşayan bedeni içi olmayan bir şeye dönüştürülmüş, yani yaşayan öznenin dünya karşısındaki afektif ve pratik konum alışları psikofizyolojik bir mekanizmanın içine çekilip yok edilmişti (Merleau-Ponty, 2017: 95). Mekanik bir dünya görüşünün insana dair yansımaları da insanı işleyen mekanik bir makine olarak görme eğilimine hizmet ediyordu. Bedenin bir iç aktarım sistemine sahip olduğu tasarımı, bu sinirsel sisteme bedenin tüm faaliyetlerinin harekete geçiricisi olarak muamele ediyordu. Sinirsel sistemle birlikte özellikle bedenin motor yönelimleri nesnel hareketlere dönüşmüş, edim tamamen sinirsel mekaniğe havale edilmiş, iradeye sadece anlık bir hüküm bırakılmış, bu anlayışta insan otomat varlıktan başka bir şeyi ifade edecek bir donanıma sahip olamayacak, aynı fabrikanın makinaları olarak düşünülüyordu. Bu şekilde dönüştürülmüş olan yaşayan beden bireyin bedeni olmayı, somut bir Ego'nun görünür bir ifadesi olmayı bırakıp diğer tüm nesneler arasında bir nesne haline geliyor, başkasının bedeni de birey için başka bir Ego'nun örtüsü olarak belirmiyordu (Merleau-Ponty, 2017: 96). Ancak Marleu-Ponty'nin kendine has sorgulama biçimi, özgünlüğü, bilimler (hem doğa bilimleri hem insan bilimleri) ve felsefe arasında kurduğu verimli ilişkiyle bedensel şema, mobil yönelimsellik, algı ve eylem arasındaki bağlantı tezi (Monod, 2017: 45), bedenin yeniden yorumlanmasına büyük katkılar sağlayıp, onu mekanik bir nesne olmaktan çıkaran en önemli önermeler arasına girdi.

Onun öngördüğü gibi, beden tam olarak 'ben' için mekânda yan yana konmuş organların bir araya toplanması değil, aksine bölünmemiş bir mülk gibi ona sahip olarak hepsini sarmalayan bir 'bedensel şema' ile her bir organının konumunun bilincinde

olunan bir bütünlüktür (Merleau-Ponty, 2017: 146). Bedenden önce, bedensel şema, önceleri çocukluktan itibaren yavaş yavaş kazanılan dokunsal, kinestezik ve eklemsel içerikleri görsel içeriklerle çağrışım vasıtasıyla birleştiren ve onları daha akla getirir hale sokarak böylece karmaşık hareketleri insanın zamanla daha kolay yapmasını sağlayan bir imge merkezi olarak algılanmıştır. Daha sonra Gestalt psikolojisine göre duyular arası dünyadaki duruşa dair toptan bir bilinçlenme, bir biçim olarak değerlendirilir. Psikologların bu tanımların ötesine taşıdıkları dinamik anlamıyla beden şemasını, bedene ulaşıldığında bedenin bireye ya da başkalarına aktüel ve mümkün bir göreve yönelik duruş olarak belirdiği haliyle anlamak gerekmektedir. Buradan hareketle Marleu-Ponty bedenin bedenselliğini, bedenin zaman ve mekânsal boyutlarını da hesaba katarak, dışarıdaki nesnelerin veya mekânsal duyumların mekansallığı gibi bir konum mekansallığı değil, bir durum mekansallığı olarak belirler (Merleau-Ponty, 2017: 149). Yani dünyadaki yaşayan, yaşam alanında olan bedenlerimiz ne pasif ne de hareketsiz olarak sadece orada olan bir kütle değillerdir. Her bedenden uzayan bir kasıtlılık prensibiyle adeta bir ağ ile dünyaya bağlı ve dünyaya doğru bedenlerden oluşan bir yapıdan söz etmek daha doğrudur. Marleu-Ponty sahip olduğumuz bedenin başkalarına, geleceğe ve dünyaya doğru bir varoluş ivmesi olduğunu, bedenin kişinin kendisine, belirli bir var olan veya olası bir göreve yönelik bir tutum olarak göründüğünü, bir cismin aksine, mekansallığın sabit bir konumunda değil, durumla ilgili, aktif bir şekilde ikamet ettiğimiz ve kendi yaptığımız eylemlerle dünyada yaşadığımızı hatırlatmaktadır (Csordas, 2011: 140).

Bazı bedensel eksikliklerden dolayı klinik tedavileri devem eden, eksik uzuvları olan bedenlerin analizleri ve klinik çalışmalardaki bireylerin psikolojik testlerindeki verilerinden hareketle insanın varoluşunda, bedenin eksiklikleri üzerinden, var olan sağlıklı bedeni anlamaya çalışmıştır. Beden ile mekân arasındaki ilişki psişik körlük, beden ve varlık arasındaki ilişki için hayalet beden yani bedenin bir uzvunun eksikliği ve agnosognozi ile açıklamaya çalışır. Motorsal becerileri sınırlı, eksik uzva sahip bedenlerle uzuvları tam olan bedenlerin hareket bağlamında karşılaştırmalarını yaparak, hareketin iki türüne soyut ve somut hareketin bilincine ulaşmaya çalışır. Eksik uzuvlu ya da herhangi bir uzvunu kullanmayan bedenlerde yoksunluk ne motor

kabiliyet ne de düşüncedir ve üçüncü şahıstaki bir süreç olarak hareket ile hareketin temsili olarak düşünce arasında, sonucun önceden düşünüldüğünü veya kavrandığını kabul etmemiz gerekir ve bunu sağlayan motor bir güç olarak (…) bir "motor yönelimsellik" olarak bedenin kendisidir ve onlarsız talimat anlamını kaybeder (Merleau-Ponty, 2017: 162-163). Hareket ve dolayısıyla bedenin tam bilincinin çözümlemesini yapmak için somut ve soyut hareketin bilinçteki durumlarına ulaşmak gerekir. Eksik uzuvlu ya da herhangi bir uzvunu kullanamayan bedenlerin soyut hareketlere, uzuvları tam olan bedenlerin somut harekete sahip olabileceğini, soyut hareketin bir tasarım ya da hareketi hayal etme, somut hareketin ise hem hareketin kendisini hem de bilincini aynı anda gerçekleştirdiği sonucuna ulaşarak, bu iki hareket türü arasında temelden bir fark olduğunu belirtir. Gerek hayalet organ gibi bir uzuv eksikliğinden kaynaklanan gerekse agnosognozi gibi bedenin olan bir uzvuna hükmedeme halinden mustarip bedenler için "dünya olup bitmiş ve donup kalmış bir dünyadır, oysa sağlıklı bedene sahip bir insan için tasarılar, dünyayı kendine çeken ve orada, sihirli değnek değmiş gibi, eylemi yönlendiren binlerce im belirmesini sağlayan kutuplardır, tıpkı müzedeki yazılı levhaların ziyaretçiyi yönlendirmesi gibi" (Merleau-Ponty, 2017: 165). Bedenin bu kavrayışı bir bütünsel kavrayıştır ve sadece akıl ya da ruhtan ibaret olarak görülen bilince yüklenemeyecek kadar geniş bir eylem repertuarıdır. Soyut hareketlerde ikamet eden nesneleştirme, sembolik işlev, temsil işlevi, yansıtma gücü, gibi bilince atfedilen işlevler, şeylerin kuruluşunda iş başındadır; deneyimin maddesine biçim vermekten ibarettir ve bilinç bu güce sahip olmaktan ziyade bu gücün kendisidir (Merleau-Ponty, 2017: 177). Yani bir bilinç olduğu andan itibaren ve o anda bilincin olabilmesi için, onun bilinci olabileceği bir şey, yönelimsel bir nesneyle karşılaşması, bilincin bu nesneye yönelmesi, kendini 'gerçek olmaktan çıkarmasıyla', kendini ona fırlatmasıyla, bir bütün olarak bir şeye, gönderme yapmasıyla, yani ancak bilincin saf bir imleme edimi olmasıyla mümkündür (Merleau-Ponty, 2017: 178). Herhangi bir varlık bilinç olarak mümkün olabilecekse eğer bu Marleu-Ponty için, Husserl'in de vurguladığı gibi bir yönelimler bütünü olarak ve Heidegger'in varoluş anlayışında olduğu gibi kendinde varoluşa sahip zaman-mekân bütünlüğüyle dünyada mevcuttur. Varoluşumuz, bedenin çeşitli eylemleri ve

zorunlukları tarafından, her zaman hem bağımlılık hem de bağımsızlık arsasındaki bitmeyen bir gerilimle, belirlenmiştir (Lewis & Staehler, 2019: 236).

Duyular farklı psişik bağlamlara sahip olarak işlerken, bedene ve harekete yön veririler. Genellikle psişik körlük ve beyincik hasarı vakalarında görülen, göstererek betimle hareketinin imkansızlaşması fakat duyma yetisinin yardımıyla nesneyi yakalama hareketinin devam etmesini, Marleu-Ponty bu duruma temel alarak açıklamaya çalışır. Bu duyular onun analizlerine göre nesneyle ilişki kurmanın iki ayrı tarzı ve iki ayrı dünyada-var-olma tipidir ve her ikisi de kendi bağlamlarında görülmelidir, yaşayan bedeni nesne durumuna indirgediğimizde bu imkânsız olacaktır. Fizyolojik ile bilinç bütünseldir, bazı hareketleri bedensel mekaniğe diğerlerini bilince bağlayamayız, beden ve bilinç birbirlerini sınırlandıramazlar, ancak birbirlerine paralel olabilirler (Merleau-Ponty, 2017: 181). Bu paralellik ile bütün olarak algılanan yaşayan beden ile gündelik hayatın içindeki tüm yaşadıklarımız, duyularla algıladıklarımız, gerçekliklerimiz ve deneyimlerimiz ile birlikte dünyadayızdır ve bedenlerimizin zaten dünyada bu şekilde var olma halinden dolayı, faaliyetleri uzamdaki konumundan, çevre ve şartlarından bağımsız olamaz. Netice itibariyle tüm zihinsel olarak değerlendirdiğimiz olaylarımız, bilincinde olduğmuz şeyler aynı zamanda somatik (bedenle ilgili) dir de. Bu bağlamda Merleau Ponty'de bedeni yalnızca tarihsel bir fikir değil aynı zamanda sürekli olarak farkına varılan bir olasılıklar dizisi olarak görür. Bedenin bir tarihsel fikir olduğunu iddia ederken, bedenin dünyada somut ve tarihsel bir dolayım yoluyla anlam kazandığını; bir olasılıklar dizisi olmasını ise dünyadaki görünüşünün, algısal olarak, herhangi bir içsel 'töz' tarafından önceden belirlenmediğine işaret eder; dünyadaki somut ifadesi ise bir takım tarihsel olasılıkları benimsemesi ve sürdürmesi olarak anlaşılır (Sugiyama, 2010: 80).

Bedenin çevresindeki, yani dünyadaki nesnelerin yönelimsel nesneler olması, bilincin nesneye yönelmesi, bu karşılıklı yönelimsellikle nesnenin ve hareketin bilince ulaşması, insan bedeninin motor becerilerini özgün yönelimsellik olarak belirlemiştir ve Marleu-Ponty felsefesinin kökeninde bilinç, 'düşünüyorum' değil, artık 'yapabilirim'e dönüşmüştür (Merleau-Ponty, 2017: 199). Kartezyen "düşünüyorum" artık "yapabilirim" olarak yalın bir dönüşüm olarak algılanırsa ve orada bırakılırsa, yine

entelektüel ve fenomenolojik perspektifler arasında bir karşıtlık, geleneksel düalizmin sağladığı klasik ikililiklere yeniden dönüş olarak anlaşılabilir. Bu yüzden "düşünüyorum" karşısındaki 'yapabilirim' Merleau-Ponty'ye göre de aslında 'düşünüyorum karşısına, hissediyorum, deneyimliyorum, algılıyorum' gibi bir geniş anlamla, yeni gerçekçi bakış açısına göre, her türlü eylem için (düşünme, hissetme, konuşma ve bedeni canlandırma) doğal kapasitelerimizi ve güçlerimizi gösterdiği şeklinde yorumlanırsa, yararlı olmaya devam eder (Farnell, 1994: 934). Nesnelerle ilişki kurmamızın özgül tarzı olan görme ve hareketteki, çift taraflı yönelimsellik (bilincin nesneye, nesnenin bilince yönelmesi) Husserl felsefesinde olduğu gibi Marleu-Ponty'de de merkezi bir konumdadır. Buradaki deneyimlerimizde tek bir işlev Heidegger'in de vurguladığı gibi varoluşun hareketidir. Bu deneyimlerimizin çeşitliliğini ortadan kaldırmaz aksine radikal miktarda artırır, çünkü onları yine Heideggerci bir yaklaşımla varoluşun temelinde yer alan 'dünyanın duyular arası birliğine' doğru yönlendirerek yukarından bakan "düşünüyorum" anlayışından koparır ve birbirine bağlar. Böylelikle bilinç Kartezyen ayrımdaki gibi "düşünüyorum"un monotonluğuna esir olan ve bedeni dışlayan pozisyonundan kurtulur. Artık bu yeni bilinç ve kişi kavramıyla birlikte, nesnel olarak düşünebilen ve kendisinin veya başkasının bedeni hakkında konuşabilen; bedensel deneyimlerini hisseden ve bunlardan bahseden, bedenini hareket ettirebilen ve böylece bedeniyle de anlamlar üreten, hareket eden bedeni aracı olarak kişiden uzaklaştırmayan bir beden anlayışı gelişir. Kartezyen ayrımlardan muaf olarak artık söylenecek şey, bedenlerin sadece hareket ettiği ya da zihinlerin sadece düşündüğünden ziyade, herhangi bir düalist ayrımı benimsemeden, beden ve zihinle bütün olarak 'insanlar yaparlar' olacaktır (Farnell, 1994: 934). Yapabilirim anlayışı her türden semiyotik pratik de dahil olmak üzere yaşam dünyasıyla ilişki kurmak, bir kültüre üyelik yoluyla sosyal, kişisel ve fiziksel olarak güçlenmek için doğal olarak sahip olduğumuz kapasitemizin bir göstergesidir. Bu doğal kapasite dünyada ve çevremizde olup bitenlere kayıtsız kalamayacağımız bir ilgiye zaten sahip olarak var olduğumuz gerçeğini de hatırlamamızı sağlamaktadır. İnsan dünyada duyularıyla algılayabildiği her şeye ilgili ve eğilimli olarak bulunan bir bütündür. Bu aktüel bütün herhangi bir yöne ağırlık verecek şekilde yalnızca düşünceye indirgenemeyecek bir yapıya sahiptir. Bir bütün olarak bedenizdir ve varlığın özne açısından bakıldığında tüm bileşenleri bedende

toplanmıştır. Heideggerci bir kelime oyununa başvurarak diyebiliriz ki, eğilimli olmak (*disposition*), maruz olmak (*exposition*) demektir ve "beden" dünyaya (farklı derecelerde) maruz kaldığı, riske girdiği, tehlikeye düştüğü, duygulanma, yaralanma, acı çekme, bazen de ölme riskiyle karşı karşıya kaldığı, dolayısıyla da dünyayı ciddiye almak zorunda olduğu içindir ki (ve organik eğilimlerin en derinlerine dokunan duygudan daha ciddi bir şey yoktur) bizzat dünyaya ya da toplumsal dünyanın yapılarına açık olma anlamına gelen eğilimler (bu yapıların bünyeye dahil edilmiş biçimidirler) edinme becerisine sahiptir (Bourdieu, 2016a: 168-170). Kartezyen ayırımın karşısına konumlanan bu yapabilirim düşüncesi ruh ve beden arasındaki ağırlık merkezini mümkün olduğu kadar beden yönüne kaydırmış, bedeni yaşayan bedenin öznel deneyimine dayanan fenomenolojik bir varoluşçuluk içinde yeniden gündeme getirmeye çalışmış ancak, Descartes'ın zihin/beden düalizmini başarılı bir şekilde aşmak yerine, bedende eşit derecede muğlak bir fail mefhumunun yerini değiştirmekle de eşleştirilmiştir. Kartezyen felsefedeki yalnız konumundaki aklın ve ruhun muğlak liderliği ile sorgulanamaz yapısı, sanki bu düşüncede de bedenin liderliğine ve dolayısıyla muğlaklığına indirgenmiş yeni bir muğlak alan olarak anlaşılmıştır. "Fakat Marleu-Ponty'nin anlatmaya çalıştığı 'yaşanmış' olmuş bitmiş bir beden değil, 'yaşayan' ve 'deneyimleyen' bir beden olarak değerlendirilmelidir. Sonuçta, hareket etsin ya da etmesin, beden nedensellik ve failliğin konumu için tek gerçekliktir. Ayrıca kültürel ve sosyal dünyada beden faillik için tek uygun yer olarak görülmektedir (Farnell, 1994: 932).

1. 2. Kültürün Taşıyıcısı ve Üreticisi Olarak Beden

Nedenselliği ve failliği mümkün kılan insan organizmasının benzersiz yapısı, sosyal yaşamda temellenen ve bu nedenle de sağlanan kişisel güçlerin yaşanılan dünyada gerçekleştirilmesini mümkün kılar. Dolayısıyla bu yapı kültür öncesi veya kültürel bir biyolojik organizmaya değil de bedenlenmiş kişiye aittir ve beden/zihin ikiliğinin altında yatan Kartezyen ikilemleri geçersiz hale getirir. Artık insanı değerlendirirken yapılan çözümlemelerde ağırlık merkezi bu düalizmden muaf olarak zihin, beden, deneyimin ve bireysel algının önceliğinden ziyade kişinin, jestlerinin (sesli hareketler dahil) ve sosyal eylemlerinin önceliği olarak değerlendirilir. Bu öncelikler

sosyal yaşamın temeli olduğu için, eylemlilik için yetkilendirilmiş bir kişi haline gelen "biyolojik organizma, böylece biyo-kültürel bir varlık olarak görülen bedene dönüşür. Bedenin kültürel gerçeği olan bedenlileşme (embodyment) kavramı bu nedenle kişinin sosyal inşasının ve güçlendirilmesinin sonucudur" (Farnell, 1994: 333). Klasik antropolojik yaklaşımlarda "kültürel antropoloji", "etnografya" ve "etnoloji" gibi birbirini bütünleyen alanlardan sağlanan, saha araştırmaları, monografi çalışmaları, çeşitli derlemeler; insan soyunu kendi tarihsel ve kültürel özelliklerinden bağımsız, bu özelliklere etkisi olma ihtimalinden muaf, "bedenlileşme" kavramından yoksun olarak değerlendirme eğiliminde olmuştur. İnsan soyu, sosyal bilimlerin klasik yaklaşımlarında, bu kuramsal yoksunluk nedeniyle, kültüre olan etkisi bağlamında yalın olarak incelenmesi gereken bir konu olarak ele alınmıştır. Geleneksel antropolojiye de yansımış olan kuramsal yoksunluk ile beden, dil, imgelem, akrabalık, tören, ayin gibi kültürel kavramlar evrensel olgular olarak kabul edilmiş, kalıplaşan başlıklar altında, işlevleri, biçimsel farklılıkları ya da yapısal olarak ortaklıkları aranan önyargılı bakışların hakimiyetinde incelenmiştir. Kültür (kültürel antropoloji) ve toplumsal yapı (Radcliffe-Brown ve sosyal antropoloji anlamında) kavramları aynı zamanda sadece düz anlamıyla davranış olarak tutum mefhumunun yanına, icra olarak tutum kavramını da eklemiş; kültür (veya "toplumsal yapılar") ile tutum arasındaki ilişkiler, tutumun içerdiği geleneksel pratik teorisinin yarattığı kafa karışıklığından kurtulmuştur (Bourdieu, 2018: 152). Sırası ile kültürel görecelilik anlayışı, antropolojinin farklı kültürel bağlamları bir arada inceleyen karşılaştırmalı yöntemi, farklı alanlarla bir araya gelen başlıkları, kültürün yeni yönlerini keşfetmiş, günümüz dünyasında şehirlerde yaşanan modern toplumlardaki kültürel izler takip edilerek, antropoloji için yeni sayılabilecek alanlar açılmıştır. Özellikle insan soyunun modern hallerindeki çeşitliliğine odaklanmış yeni çalışmalarla, günümüzde bu çeşitliliğe yön veren etkenler arasında, gelenekle bireylere derinlemesine nüfuz eden kültürün, tarihsel bir gerçeklik olarak aktarılan yönlerinin bedenlerde fark edilmesi olmuştur. Uzun bir zaman, kültür ve toplum veya birey veya toplum vb. gibi birbirinden çok farklı epistemolojik statülerdeki kavramların, birbiriyle zıtlaştırılmak üzere aynı düzleme koyulması (Bourdieu, 2018: 152) birbirini dışlayan sonuçların geleneksel olarak kabul edilmesini beraberinde getirmiştir. Ancak bunlar birbirini dışlayan kavramlar olmaktan ziyade

birbirini insan bedeni üzerinde bütünleyen ve insanı sosyal bilimlerde eylemlilik düzeyine yükselten, bireyleri, toplulukları, kültürleri ve alt kültürleri çeşitlendiren kavramlardır. Dünya üzerinde hem görüntü hem de toplumsal uygulamalar bakımından binlerce farklı profilde topluluğun var olup, değişerek devamlılığına imkân veren de kültürün sözel ve görsel çeşitliliğidir.

Kültürel çeşitlilik, insanların yaşadığı toplumda her zaman meydana gelen, sürekli tekrar edilen, bireyin kendisini içinde bulduğu sosyal ve kültürel olaylarla ortaya çıkan, kaynağında geleneksel referanslar olan farklılıkların, gündelik yaşam pratiklerine yansımasıdır. Bu farklılıklar ile içinde yaşadığımız türden toplumlarda vaz geçilmez hale gelen, toplumu bir arada tutan sitemler arasında derin bağların olduğu varsayılmaktadır. Devletlerin yapılanması, siyaset kurumları, hukuk, yasa, ceza gibi insanı ve toplumsal düzeni birinci derecede ilgilendiren, toplumdaki her insanı bağlayıcı konularda, temelde evrensel normlar gözlemlenirken, kültürel olarak farklılaşan uygulamalar da ortaya çıkmaktadır. Örneğin, hukuk, suç ve ceza gibi konularda, kimi toplumlarda insanlar kurallara uymayı bir erdem addederken, kimilerinde kuralları çiğnemek, işleri kavga ile halletmek bir erkeklik ve güç gösterisi olmuş; bir toplumda suç olan bir eylem bir başkasında cesaret örneği olarak algılanmıştır (Roberts, 2017). Suçun göreceliğine karşılık, verilen cezaların evrensel olduğu noktada bedende bir ortaklık söz konusu olmasına rağmen cezaların uygulanış yöntemi farklılık göstermektedir. Özellikle insana karşı işlenen suçlarda, dini geleneklerden gelen referanslarla da her zaman Tanrı tarafından yasaklanmış olduğu öngörülerek (tek tanrılı dinler de içinde olmak üzere) suçlulara ağır cezalar verilmektedir (Can, 2011: 52). İdam da bu gibi cezaların, en şiddetlisi olarak tüm dünyada benimsenmiş, ağır suçların cezası olsa da bedene uygulanması açısından farklılıklara (darağacı, elektrikli sandalye, ilaç uygulamaları, işkence vb.) rastlanmaktadır. İnsan bedenine kültürel olarak farklı bakışlar, ceza ve idam örneğinde olduğu gibi bedenin, özellikle geleneksel normların söz konusu olduğu ölüm gibi bir gerçekliğin, modern dünyada algılanışını bile etkilemektedir. Yapılan cenaze törenleri, yas tutma şekilleri, cenazenin temizlenip defnedilmeye uygun hale getirilmesi, definden sonra yapılan uygulamalar, dinlerin yanı sıra aynı dine mensup farklı mezheplerde, farklı ülkelerde değişiklik göstermektedir.

Yaşanılan dünyada, bedenin önemi ya da önemsizliği, ona yapılabilecekler, sınırlamalar, uygulamalar geleneksel kültürün etkisinde farklılıklar gösterirken bu fark artık bu dünyada olmayan beden için de geçerli olmaktadır. Yaşayan ve ölü bedenin bir arada değerlendirildiği sağlık ve kültürün yan yana geldiği bir konu olarak, özellikle "beyin ölümü" ve "organ nakli" özelinde Kuzey Amerika ve Japonya üzerine yapılan çalışmalarda olduğu gibi kültür, organ nakline bu iki toplumun verdiği reflekslerde değişiklik gösterir. Kuzey Amerika kültüründe kişilik ve bireysellik beyinde kabul edildiğinden dolayı organ bağışı ve nakline pozitif etki ederken; Japon kültüründe beyin-beden ayrımı olmadığından, kişiliğin beyinden çok bedende yer aldığı düşünüldüğünden dolayı negatif etki yapmaktadır.[3] Kültürel olarak farklı toplumsal tepkileri hem eski geleneksel anlayışta hem de günümüz toplumlarındaki uygulamalarla karşılaştırmak, antropoloji için halihazırda kabul gören düşünce kalıplarının sorgulanmasına sebep olur. Değişen beden düşüncesiyle kültürün kendi izlerini bedenin üzerine tarihsel olarak kaydettiğini benimseyen antropolojik bakış özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren daha yoğun şekilde hissedilir. Antropoloji geçmişte de kültürden kültüre değişen bedeni geleneksel uygulamaların içindeki merkezi konumuyla analiz etmiştir. Ancak klasik antropolojide, insanın görüş alanına dahil olan her yerde var olan kültürün en gözle görünür dışavurumları, daha çok işlevi grup kimliğini vurgulamak olan ve kimin içeride kimin grubun dışında olduğu gösteren, giyiniş, saç şekli ve değişik şekillerde süslenme ile bedenin görünümleridir (Haviland, vd, 2008: 101). Kültürdeki bu pasif durumuyla tanımlanacak beden, olgular dünyasından soyutlanmış bir yapı olarak anlaşılmaktadır. Bu yüzden kültürün buna benzer bir anlayışla bedeni temsile indirgeyen; düşünce, duygu, yaşayış ve gelenekle açıklanan antropolojik tanımları, insan bedenini manevi dünyaya ait olarak görme eğiliminde olmuştur.

Antropolojideki bu nesnelleşmiş eğilimin temel taşları, kaynağını doğadan alan pozitivizme karşıt olarak gelişen idealist felsefeye kadar uzanmaktadır. Kant ve Hegel

---

[3] Antropolog, Margaret Lock, Japnların ve Kuzey Amerikalıların biyolojik bir durum olarak "beyin ölümüne" dönük görüşleri arasındaki farklılığı araştırmış ve bunun organ naklini nasıl etkilediğini incelemiştir. Bkz. (Haviland, vd, 2008: 88-89).

ile bilginin gerçekliği duyusal algılamadan ziyade ruha ve görüşe ait olarak belirlenmiştir. Bu görüş tarihsel ve sosyal düşünce sistemini doğa bilimleri dünyası ve insan aktiviteleri dünyası olarak iki ayrı kutba ayırır, "kültür bilimleri manevi dünyayla (bilinçlilik) ile ilgiliyken, doğa bilimleri olgusal dünya" (Thomas, 2014: 161) ile ilgilenir. İnsanın olgusal gerçekliği olan beden, kültür teorilerinde dışlanmış olarak hareketliliği yine akla ve ruha yüklenmiş pasif bir konumdadır. Döneme hâkim, kültür tanımlarından da anlaşılacağı üzere insanın dünya üzerinde ürettikleri, sonraki nesillere aktardıkları da aklın ve düşüncenin ürünleri olarak belirlenmektedir. "Zaten fiziğin ve biyolojinin etkisi altında olan deneyimimizin, bilimlerin sistemi tamamlandığında, bütünüyle nesnel bilgi haline gelmesi gerektiği farz ediliyordu. Böylece bedenin deneyimi, bedenin 'temsili'ne indirgeniyor, bir fenomen olmaktan çıkıp psişik bir olgu" (Merleau-Ponty, 2017: 143) olarak kabul ediliyordu. Bedenin kültürel dünyada tartışılması gereken boyutlarının doğa bilimleri alanına bırakılması, kültürel olanla doğal olan arasındaki temel ayrım, zaten kültürel ve aynı zamanda doğal bir gerçeklik olan bedeni yaşadığı dünya söz konusu olduğunda muğlak bir konuma yerleştirmekteydi.

Bedenin ifade araçlarını, yani genel anlamıyla hem çevresel ve biyolojik süreçlerin ürünleri, hem de insan davranışına ve eylemlerine biyolojik olarak dahil olan somatik durumları, kültürel bağlamda ve kültürler arası incelemek, kültürel dönüşümlerin nihayetinde türetildiği bedenin daha somut ve gizli kalmış yönlerini keşfetmek için yerinde bir yaklaşım olabilirdi (Blacking, 1977: 2). Kültür ve doğa ikiliğinden bağımsız, herhangi bir tarafı benimsemeksizin kavramsallaştırılan insan, antropolojinin bölünmüş olan fiziksel ve sosyal alt alanlarının da efektif bir şekilde kullanılmasını beraberinde getirebilirdi. Bunlarla birlikte, kültür için biyolojik ve fiziksel faktörler yok sayılamayacağı gibi, olgusal olarak biyoloji ve fiziğe dahil edilen bedenin boyutları için de kültürel faktörler artık yok sayılamayacaktı. Burada antropoloji için beden bağlamında ortaya çıkan evrensellik ve görelilik sorunu özellikle kültürel antropolojide, kültürün bedenlerle beraber şekillendiği ve aynı zamanda onları şekillendirdiği düşüncesinin baskınlığıyla birlikte aşılacaktı. Bedenler çevresel, biyolojik ve fiziksel olarak algılansa da artık sosyal bilimlerde yadsınan bu biyolojik

gerçekliğin üzerindeki kültürel etkiler, antropolojinin söylem alanında kendisine yer bulmaya başlamıştı.

Antropolojik uygulamada, insan bedenini ve hareketinin sadece biyolojik bir gerçeklik olmaktan çıkması, kültür hakkında dinamik görüşleri ifade etmek için geniş antropolojik perspektiflerin oluşmasına katkıda bulunmuştur. Sembolik olarak zengin alanlarda dinamik olarak somutlaştırılmış anlamlandırma eylemlerinin (buna konuşma dili de dahil) kişiler için özneler arası ve diyolojik olmasından yola çıkarak, artık sosyal kurumların ve kültürel bilginin, sosyal olarak inşa edildiği, tarihsel olarak aktarıldığı ve yeniden düzenlendiği, bu nedenle kültür ve benliğin temelinde bu varsayımın olduğu yönünde bir ilerleme ile devam etmiştir (Farnell, 1999: 343-344). Artık bedenin hem anlamın yazılması için bir zemin hem onun canlandırılması hem de sürekli yaratımı ve yeniden üretilmesi için bir araç olarak hizmet ettiği kabul edilmektedir (Desmond, 1993-1994: 59). Kültürün bu çift yönlülüğünde kendisinin kaydedildiği bir alan olarak benimsenen bedenin edimselliği (olgusallığı), nasıl sahnelendiği ve icra edildiği önemli bir rol oynar. Bütün kültürel süreçlerde özel bir önem taşıyan olgusallık, özellikle bedenin olgusallığı kültürel faaliyetlerde merkezi bir rolde olsa da edilgen özellikleri ile değerlendirilmiştir.

İnsanların aynı kültürü paylaştıkları topluluklarda birbirleriyle kurdukları iletişim bağları hem dil hem de hem dile katkı sağlayan bedenin kattıklarıyla çok boyutlu yapılara sahiptir. “Pek çok antropolog, insanların sadece kelimeler yoluyla değil, ritüel olarak gerçekleştirilen performanslar veya sanat, hatta giydikleri kıyafetler ve tükettikleri besinler yoluyla da pek çok türden anlam ilettiklerini iddia ederler” (Lavenda ve Schultz, 2018: 64). Toplumların kültürel performansları olan ritüeller de özneler arası iletişimin bedensel boyutlarına da sahip, yapı ve anlam bakımından dışarıdaki gözler için karmaşık ve çözülmesi zor olsa da özellikle paylaşılan toplum içi dünyada ifade gücü yüksek somut görüntüler içerir. Bu yüzden ritüeller yalnızca ‘metinler’ olarak algılanır ve yorumlanırsa, maddi ve bedensel yönleri ile ilintili olan bir boyutları eksik kalır (Wulf, 2015: 10). Kültürün bu somut görünümlerinde beden, toplumsal yapılar için önemli olan bilginin anlamlarını pekiştiren, topluma ve bireye nüfuz etme derecesini artıran bir katalizörü görevi üstlenir. Sözün ifade ettiğine katkıda

bulunur, hatta onu güçlendirir. Kelimelerin anlattığından daha fazlasını içerdiği, anlamı bütünleyen bir katkısının olduğu özellikle, sosyokültürel ve dilbilimsel antropologlar tarafından sadece yazının, sosyal etkileşimin görsel yönlerini ve içinde meydana geldiği yapısal mekânsal/maddi bağlamları temsil etmek için yetersiz olduğunu vurgulamasıyla daha da tartışılan bir konu haline gelmiştir. Dilin bu tür bileşenlerine nispeten daha az dikkat gösterilmesi, insan toplumlarında konuşmanın kabul edilen merkezi konumundan ve aynı zamanda, sözlü/yazılı işaretleri, ikonik işaretler üzerinde ayrıcalıklı kılan ve görsel-kinestetik işaretleri "dil" olarak varsaymayan bir ideolojinin sonucudur. Ancak insanların birbirlerine söylediklerinin yüz yüze etkileşim, bedenleriyle ne yaptıkları ve mekânda nerede bulundukları göz önünde bulundurularak daha anlaşılır olmasının fark edilmesiyle araştırmacılar; beden hareketi, mekânsal yönelim ile birlikte meydana gelen konuşma arasındaki bağlantıları ortaya koymuştur (Farnell, 1999: 360-361). Dil üzerinde bedenin ve hareketin etkisiyle temellenmiş yeni anlayıştan sonra antropoloji çalışmasının odağının, sosyolojiye ve diğer alanlara nazaran bedene derinlemesine bir analiz amacıyla yönelmesi doğal bir sonuç olarak değerlendirilir. Bu yönelim antropolojinin bütün alanlarında yani, evrimsel çalışma, felsefi antropoloji, tarih biliminde antropoloji, kültürel antropoloji ve tarihsel antropoloji gibi, disiplinin gelişim akışı içerisinde çeşitlenen alt alanlarında da eşit ölçüde geçerli olmuştur. Ancak her alandaki insan bedeni anlayışları ve kavramsallaştırmaları farklı temellerle ilerlemiştir. İlk ikisi, yaşam tarihinin bir parçası olarak insan bedeni, onun özel doğası ve diğer hayvan bedenlerine kıyasla farklı olan özellikleri ile ilgilenir. Diğer üç alanın ilgisi toplum, kültür, mekân ve zaman tarafından oluşturulduğu şekliyle bedenin özelliklerine odaklanır.

İnsan bedeninin temel koşulları ve ihtiyaçları aynı olmakla birlikte, bu koşul ve ihtiyaçlar hem tarihsel hem de kültürel olarak farklı şekillendirilirler. Toplumsal cinsiyet, nesiller arası ilişkiler, beslenme ve kıyafet için de geçerli olan bu durumda beden, farklı kültürlerde ve tarihsel dönemlerde akran insanlar ve çevreye bağlı olarak bir yapı kazanır (Wulf, 2015: 26). Kültürel bilgiye yönelik edilgenliğimiz ya da kültürel olanı kazanma ve bedenimize uygulama biçimlerimizin, yaşadığımız kültür yani bizi çevreleyen kendi dünyamızdaki dilin, gündelik davranışların, hareket tarzlarının, yazılı

olmayan ya da resmi kuralları her zaman özneler arası olarak edinilir. Gözlemleyerek ve uygulayarak kendimize ve bedenimize kültürel olanı dahil eder, icra etmeye devam ederek de bu bilgileri başkalarına aktarırız. Yaşadığımız dünya, faaliyet alanlarımız, yaşanan yer ve mekân gibi hem kültürel bilgileri edindiğimiz hem de aktardığımız, topluluğun işleyişine temel olan ortamlar, Pierre Bourdieu için, Husserl'de olduğu gibi işleyişindeki temel mantığa odaklandığı, yeni kavramlarla ve tüm bileşenleriyle birlikte serimlenir. Onun alan olarak tarif ettiği yer bir bakıma oyun olarak gördüğü insanın dünya üzerindeki pratiklerinin cereyan ettiği mekanların tümüdür. Oyunun oynandığı yer alanlardır ve oyuncular oyuna dahil olmak için oyundan elde edilebilecek bazı çıkarlara sahip olmalıdır. Bu çıkarları *illusio* kavramıyla karşılayan Bourdieu, *illusio*yu oyunun oynanmaya değer bulunması olarak ve *doxa* dediği kavramı da alanın ve oyunun kurallarının sorgulanmaması olarak açıklar. Bu bağlamda dünyada kapsanan şey, kendisi için dünya diye bir şey olan, dünyada içerilen ama sadece maddi ve mekânsal içermeye indirgenemez bir içerme kipinde içerilen bir bedendir. "*Illusio,* failin çok uzakta olan, hatta orada olmayan ama dahil olduğu oyunda rol alan bir şeyden etkileneceği şekilde bu dünyada *olma*, bu dünya tarafından işgal edilme tarzıdır. Beden dolaysız bir temas ilişkisiyle bir yere bağlıdır ve bu da dünyayla ilişkiye girmesinin sayısız yolundan yalnızca biridir" (Bourdieu, 2016a: 163). Fail yani insan, pek çok şekilde var olduğu dünya ile ilişkiye girmektedir. "Bourdieu, bireylerin ne pasif olduklarını ne de özgür iradeye göre hareket etmediklerini belirtmek için "özneler" veya "aktörler" yerine "failler" terimini kullanır" (Thomas, 2003: 118). Yakınındaki ya da uzağındaki, dünyaya dahil alanlarda insan, faaliyetini icra etmesine değecek, düşünce ya da eylemin derecesi doğrultusunda alanın uzamına bağlı kalabilir ve orada olmaya istek duyabilir. "*İllusio*, düşüncelerin ve eylemlerin hiçbir fiziksel temas, hatta simgesel *etkileşim* de olmaksızın (…) değiştirilebilmelerini sağlar. (…) duyuları ve beyni sayesinde dünyada kendi dışında mevcut olma ve dünya tarafından etkilenme ve kalıcı bir biçimde değiştirilme kapasitesine sahip olan beden, (en başından beri) onun düzenlerine tabi olmuştur" (Bourdieu, 2016: 163). Bu olguya bağlı olarak söz konusu düzenlere uyum sağlamış bir eğilim sistemi edinmiş olan beden, bir *bedensel bilgi*'yi devreye alan davranışlarda bu düzenleri öngörmeye yatkın ve uygun hale gelmiştir ki bu bedensel bilgi, anlama/kapsama fikirlerinden normalde anlaşılan kasti bilinçli bir şifre

çözme ediminden tamamen farklı olan, dünyaya ilişkin pratik bir anlama sunar. Diğer bir deyişle, fail tanıdık dünyaya ilişkin doğrudan bir anlamaya sahipse eğer, bunun sebebi hayata geçirdiği bilişsel yapıların içinde hareket ettiği dünyanın yapılarını içe almış olmasının sonucu olması, dünyayı bilmek için kullandığı inşa araçlarının dünya tarafından inşa edilmiş olmasıdır. Verili olanın bu pratik organizasyon ilkeleri, sık karşılaşılan durumların deneyimi temel alınarak inşa edilmiştir ve yinelenen başarısızlık durumunda gözden geçirilmeleri ve reddedilmeleri mümkündür (Bourdieu, 2016: 164). Özellikle felsefi antropolojide bu anlayışa benzer görüşler hâkim olmuştur. İnsan soyuna has özellikleri, insanın diğer hayvanlarla kıyaslanması yoluyla tespit etmeye çalışan antropologlarda genel görüş insanın bu özelliklerinin, insanların çevrelerindeki nesnelerin farkında olmalarını ve bir dünya kavramına sahip olmalarını mümkün kıldığı ve insanın biricikliğini onun dış merkezliliğinde olduğudur. Beden içinde olmanın ötesinde insanların bir bedene sahip olarak kendilerini görmelerini sağlayan, insanın bu dışa dönük var oluş tarzıdır.

Bedensel bilginin edimi, dünyaya dair pratik anlam, insanın bedenini kullanarak yakın ve daha uzak çevresini anlamaya çalıştığı taklitsel bir öğrenme biçimini gündeme getirir. Bu öğrenme biçimi bedenin harekete, jeste, mimiğe ya da gündelik hayatın kendiliğinden saydığımız faaliyetlerine (koşma, yürüyüş, oturma, uyuma vb.) dayalı repertuvarının genişlemesine imkân veren süreçler için temeldir. Ayrıca bedenin, günlük hayat dışında "toplulukların ritüeller dahilinde şekillendirilmesinde önemli bir payı vardır. Bedenin edimsel düzenini araştırmak, kültürün edimsel karakterini anlamak için esastır. Dil ve imgelem dahi edimseldir ve bedensel kökenleri hesaba katılmadan anlaşılamazlar" (Wulf, 2015: 26). Bu birlikteliği taklidin gündelik ve ritüel olandaki eşdeğerliliğini Marleu-Ponty "Algının Fenomenolojisinde" uyku ve ritüellerdeki beden ile bilincin bir eşleştirmeyle açıklar (2017: 233). Uykuya geçme halini bedenin ve bilincin bir taklit hali olarak tanımlar. Beden, burada edindiği uyku deneyimini taklit yoluyla tekrarlayarak uyku sürecini başlatır. Yatakta uzanmak, sol tarafa ya da sağ tarafa dönerek yatmak, dizleri büküp kendine doğru çekmek, gözleri kapatmak, yavaş yavaş nefes almak gibi bedensel pozisyonları alarak, gündelik bilinç tasarılarını kendinden uzaklaştıran kişinin, tıpkı

insanların diyonizyak ritüellerde, tanrının yaşamından sahneleri oynayarak ona yakarması gibi, uyuyanın nefesini ve duruşunu taklit ederek uykuyu çağırdığını, bunun da bir bakıma bedensel bir oyun olduğunu söyler. Uyku düşüncesi ile başlayan süreç, insanın uykuyu gerçekleştirmesi için, uyku eylemini destekleyen bedensel hallere geçmesi ile devam eder. Ritüellerde mitin içinde eriyip gitmek ve tanrının geldiği an gibi uykunun da geldiği an da inananların oynadıkları rolden kendilerini artık ayırt edemediklerinde, bedenleri ve bilinçleri kendi tikel opaklıklarını karşısına dikmeyi bıraktığında gerçekleşir. Uyku kişinin ona sunduğu taklidinin üzerine konar ve kişi artık öyleymiş gibi yaptığı şeye dönüşmeye başlar. Uyku örneğinde olduğu gibi beden ve bilinç durumları ile tekrarlanan taklitsel süreçler farklı "edimsel kültürler" yaratırlar. Kültürü bir "metin" olarak gören görüşün aksine edimsel kültür anlayışı, kültürün edimsel bir düzleme sahip olarak ilerlemesi gibi dinamik özelliklerine ve yaratıcı süreçlerine odaklanır. Eylemlerin edimselliği için gerekli olan günlük pratik bilgiyi beden, ritüel düzenlemelerin önemli bir rol oynadığı taklitsel süreçler sırasında kazanır.

Taklitsel süreçlerde insan, çevresindeki dünyayı yaratıcı bir şekilde taklit eder, kendi anlayışını geliştirmek için, kendi bedeninde gerçekleşecek eylemleri yeniden yaratır. Varoluşundan bu yana zaten sahip olduğu, dünyayla ve nesnelerle ilişki kurabilme yeteneği (yönelimselliği) ile birlikte, karşılaşacağı yeni dünyaları (yeni ortamları), yani yeni hareket evrenlerini taklitsel süreçler yoluyla, kendine olabildiğince yaklaştırarak ait kılmaya, aşina olmaya çalışır. Kültür bu taklitsel süreçlerde yaratılır, iletişimsel olarak paylaşılır, kasıtlı olarak değiştirilir ya da herhangi bir kasıt olmaksızın maruz kaldığı zaman, mekân ve bedenler bağlamında dönüşüme uğrayabilir. Wulf'a göre "hiçbir tekil gelişme geçmişteki bir gelişmeye atıfta bulunmadan mümkün olamaz"; işte taklitsel süreçler de buna benzer bir gelişim çizgisinde ilerleyerek estetik ve sosyal alanlarımızda meydana gelen, kendinden öncekilerden bağımsız olmayan bir kültürel öğrenme olarak tarihselliği de içinde barındırır. Bedenin duyularını ve imgelemini zorunlu kılan taklitsel süreçlerin ve taklidin tarihi, aynı zamanda sosyokültürel dünyamızda var olan her şeyin olduğu kadar bedenin de tarihidir. "Platon'un eğitim ile anlamdaş taklit kavramını aldığımızda, taklitsel süreçleri sanat ve şiir üreten olarak gördüğümüzde, şiir ve sanat eserleri estetik deneyimin parçaları olarak

yorumlandığında, bu süreçlerin kültür çalışmalarının aktarımını, yaratımını ve anlatılışını kapsadığı söylenebilir. Hermann Koller'e göre imgelem ve taklitsel süreçler kavramının kökleri dansta, dolayısıyla Yunan kültürünün edimsel yanındadır. Bu varsayımdan yola çıkarak Koller taklitsel süreçlerin orijinal yönleri olarak 'taklidin' yanı sıra 'temsil' ve 'ifade'yi tesis eder" (Wulf, 2015: 223). Bedenin taklit potansiyeli temsil aşamasındaki, bir sahneyi oynayabilme, duyulan bir şeyi tekrar edebilme, hali hazırda olan bir sahneye eklemlenerek eşlik edebilme gibi toplum için kültürel değeri olan alanlara dahil olup, geleneksel süreçlere katılıp, onları gerektirdiği gibi tamamlamaya olanak vermektedir. Kültürel alanların dışında yaşanılan toplumda öğrenilen dil, el becerisi, enstrüman çalma, dans gibi faaliyetleri geliştirmede de hem fonetik hem de görsel taklitsel süreçler devreye girer. Ancak yukarıdaki faaliyetlerin tam olarak kavranışı yani bir virtüözlük kazanma, bedenin sahnelendiği bu gibi süreçlerde insanların oynadıkları ya da olmak istedikleri rolle kendilerini ayırt edemedikleri, beden ve bilincin ayırımına varamadıkları, bir anda öyleymiş gibi yapmaya başladıkları ya da amaçladıkları şeye dönüştükleri anda gerçekleşir. Her toplum için önemli kültürel aktarım süreçleri olan ritüel etkinlikler bedene bu imkânı, sanat, eğitim, hobi ya da mesleki faaliyetler öncesi dönemlerde sağlamak için önemli rol oynarlar. Edimsel olan kültürel süreçlerde eylemlerin edimi için gerekli olan pratik bilgi ritüeller sırasındaki bedenin taklit yeteneğiyle kazanılır.

Ancak ritüeller sadece geleneksel takvimlere bağlı, periyodik olarak tekrar eden uygulamalar olmaktan daha fazla sosyokültürel dünyamıza bağlı gerek mesleki gerek sanatsal gerekse gündelik beden pratiklerini içeren yapılar olarak karşımıza çıkar. Ritüeli bu bakımdan klasik tanımından ayırıp daha ilginç yapan, Schechner'in sosyal drama ile tiyatro arasında kurduğu bağlantı, Goffman ve Turner tarafından yapılan "teatral paradigma" olan yönlerinin belirlenmesi olmuştur. Buna göre "tüm dünya bir sahne", ve bu yaşanılan dünya, zaten sosyal etkileşim dünyası ve beden merkezli ritüel eylemlerle çevrilidir. Turner'e göre (1987: 5-6) birey ve bedeni için dramaturjik aşama, sosyal etkileşimin günlük akışında, beklentilere ters, yeni hareket evrenleri ile karşılaştığında, başka bir deyişle "krizler" ortaya çıktığında başlar. Bu nedenle, günlük yaşam bir tür tiyatro ise, sosyal drama, gündelik toplumsal süreçte iletişimi oluşturan

sıradan rol oynama ve statü koruma dili hakkında bir dramaturjik dil olarak değerlendirilir. Başka bir deyişle, sosyal bir dramadaki aktörler de "başkalarına ne yaptıklarını veya yaptıklarını göstermeye çalıştıklarında" bilinçli bir şekilde hareket ederler ve bu eylemler refleksiflik barındırır. Bu refleksivite, yalnızca krizin patlama aşamasında değil, kişilerin isteklerini uyguladıkları, hedeflerine ulaşmak için duygularını serbest bıraktıkları zaman da mevcuttur.

Antropolojinin görünür yaşam pratikleri bakımından araştırma sahalarındaki ülkeler içinde toplumsal ve bireysel olarak farklı olan hem ritüel ve hem de toplumsal süreçlerdeki benzerliklerin keşfedilmesi, yaşayan insan bedenini sadece basit öykünme ürünü değil, kültürel bilginin aktif bir edimini de içeren muhtelif taklitsel süreçlerin sonucu olarak değerlendirilmesini beraberinde getirmiştir. Bu taklitsel süreçlerde kültür üretilir, aktarılır ve dönüştürülebilir bir yapı olarak, dinamik yönlerine vurgu yapan değerlendirmelere konu edinilmiştir (Wulf, 2015: 10). Antropolojide, bir bakıma kültürel iletken olarak değerlendirilen bedenin, kültürün icra edildiği ortamları içeren toplumda da sosyal yönlerinin, sosyal bedenin, insanın beden ifadelerinin sosyal boyutları da araştırma alanına dahil olur. Kültürü zaten edinen bir özelliğe sahip olarak beden hakkındaki sosyal inşacı anlayış antropolojide de etkinliğini korusa da buradaki toplumun sosyal inşasını mümkün kılan yapı yine geleneğin gücünden gelir. Bu bağlamda inşa ne tek bir eylem ne de bir özne tarafından başlatılan, belirli bir sonuçlar dizgisine giden nedensel bir süreçtir, inşanın kendisi geleneksel ve sosyal normların yinelenmesiyle işleyen zamansal bir süreç olarak algılanmalıdır (Butler, 2014: 20). Özellikle düşünce tarihinde bedenin yolculuğunu, insanın düşünen bir varlık olduğu kadar yönlendirilen yani otomat doğasına vurgu yaparak yine sosyal inşacı çerçevede de açıklayan Bourdieu; insanı ikna etmenin aracının yalnızca olguları tanıtlamak olmadığından bahseder. Pascal'dan bir alıntıyla geleneğin beden üzerindeki etkisini zihni ikna aracı olarak en önemli faktörlerin başına yerleştirir. Kanıtların yalnızca zihni ikna ettiğine vurgu yaparak, en güçlü, en sarsılmaz kanıtlarımızın geldiği geleneğin gücünü görmezden gelemeyeceğimizi, bunların otomatı ya da insanın otomat yönü de olan bedenini eğip büktüğünü ve zihnin de düşünmeksizin onun peşinden sürüklendiğini söyler. Şiddete, sanata, argümana başvurmadan bizi şeylere inandıran alışkanlığın

yollarıyla inanç, hatta bilimsel evrenin temelindeki inanç bile, otomatın düzenine, yani Pascal'ın sürekli hatırlattığı gibi 'aklın bilmediği nedenleri olan' bedenin düzenine aittir (Bourdieu, 2016: 24).

Bedende gerçekleşen estetik yaratım veya dini inançlardan kaynaklanan uygulamaların, insana var olduğu günden beridir oyun, boyanma, süslenme veya cenaze, evlilik, ergenlik gibi geçiş ayinleri ve törenlerindeki uygulamalar için dua ya da dans etme gibi eylemlerle, günlük gereksinimlerini giderecek; örneğin, av tekniklerini geliştirmek, barınma ihtiyacını karşılamak gibi pratiklere yol gösterici olacak bir hareket altyapısı oluşturduğu da söylenebilir. Bu tür uygulamalarla tasarlanmış ritüel alan, her ne kadar törensel bir işlev taşısa da bireylere günlük yaşam dünyasında karşılaşacakları zorlukları ya da Turner'ın kavramıyla kriz anlarını aşma becerisi kazandırmak için de yardımcı olacak taklitleri deneyimleyecekleri ortamı sağlamaktadır. İbadetler de dahil olmak üzere bedene dayalı yeni estetik, sanatsal ya da mesleki formların yaratılması, tüm insan faaliyetlerinin en temeline bu kriz anlarındaki üretkenliği yerleştirmektedir. İnsan bedenin farklı alanlara ait olan formlarını, hatta sosyal dramalar bütününü yaşayarak bulunduğu dünyada üretkenliği de yine refleksif olarak birbirleriyle paylaşmanın yöntemlerini geliştirmiş olabilir. Bu üretkenliği paylaşabilme kapasitesi aslında tüm insanlık tarihinin gelişmesinin "temeli olduğunun kanıtı olarak kabul edilmelidir. İnsan kültürleri hakkında sahip olduğumuz ilk kanıt, alet yapımı olduğu için, (…) taş alet kültürlerinin ortaya çıkışı, sürekli kavramsal düşünce oluşturmak için yeterli kolektif bilinç ve estetik farkındalığın gelişimini içermesi gereken bir sürecin ürünüdür" (Grau, 1995: 45-46). Bu devam eden süreçle birlikte hızla biriken alet literatüründe beden, davranışçı açıklamaların tipik özelliği olan tamamen biyolojik veya mekanik nesneden ziyade sosyal ve kültürel bir varlık olarak tasvir edilmekle birlikte insan eyleminin dinamik doğası kabul edilmiş, her türden fiziksel eylem kişisel ve sosyal eylemlerin bileşenleri olarak insanlık tarihine dahil olmuştur. "Bu alışkanlık ve beceri yoluyla farkındalık dışı veya son derece kasıtlı koreografiler olabilecek eylemler ile kelimenin tam anlamıyla bedenin temsilini, insanın tüm üretimine dahil etmeyi de gerektirmektedir" (Farnell, 1999: 347). Csordas'ın deyimiyle bu "faillik tarzı pratik" (Csordas, 2011: 140) bedenlerimiz ve dünyamız arasındaki

ilişkide yapısal olarak karşılıklı işleyen, ancak zamansal bir hareket olmayıp toplumsal gerçekliğin dünya ve beden tarafından eşzamanlı olarak birlikte üretilmesidir. Bunu kavramak için kişi kendini olduğu gibi gerçek faaliyet, yani dünyayla pratik ilişki içinde, dünyanın varlığını dayattığı meşgul, aktif mevcudiyet içinde konumlandırmalıdır. Aciliyet ya da kriz durumlarda, yapılması gereken eylemleri, söylenmesi gereken şeyleri, yine daha ileriki bir zaman diliminde yapılacak ve söylenecek şeyleri, hiçbir zaman gösterim olarak ortaya çıkmadan, doğrudan sözleri ve eylemleri yöneten şeylerdir bunlar. Toplumun işleyişinde, hiçbirimizin farkında olmadan bedenlerimizde olan ve biten şeylerin hem edinilmesi hem sahnelenmesi hem de aktarılması bu "faillik tarzı pratik" ile mümkün olur.

1. 3. Sosyal Beden

Sosyal ve kültürel antropolojide, sadece öteki olarak değerlendirilmeyen, görece yabancı ve medeni olarak alt düzeyde olanların bedenselliği, ilk karşılaşılan ya da uzak topraktakilerin başlıca belirteci olarak hizmet etmiş, beden ilk olarak temelden bir ayrımı nitelemiştir. Ancak tamamen yok sayılan bir kavram olmasa da bedenin özel başlıklarla antropolojinin başlangıcı olan dönemlere kıyasla daha geç dönemlerinde kendisine yer bulması bir eksiklik teşkil etmiştir. Antropoloji disiplini sıklıkla toplumun etkin ve doğal bir sembolü olduğu fikrini yansıtan çalışmaları ile bedene, "sosyal beden" gibi özel bir başlık atfetmiş, bedenin sosyal etkileşimlerle, toplumsal olarak şekillendirildiğinin baskın geldiği yaklaşımları benimsemiştir. Sosyal inşacı teoriler toplamı olarak da tanımlanan bu yaklaşımlarda beden, kültürün izlerinin, üzerine tarihsel olarak kaydedildiği bir alan olmanın yanı sıra, toplum tarafından işlenmiş ortak somatik durumların paylaşıldığı bir zemin olarak vurgulanmıştır. Sosyal inşacı yaklaşımlar bedenin, sembolik, metin ya da söylemle ilişkili yönlerini, bedenin tarihinde de mevcut olan temel fiziki ve deneyim unsurlarının üzerinde çoğu zaman dışlayarak ayrıcalıklı kılmış, modern antropolojinin mustarip olduğu batılı hümanist düşünce geleneğinde içkin olan ikililikleri sürdürmeye yardımcı olmuşlardır (Thomas, 2003: 13). Durkheim'in bireyin toplum tarafından şekillendirdiği görüşü, Hertz de bedenin sosyal olarak inşa edildiğine hatta bedenin, toplum tarafından anlam verilen belli doğal özelliklerinin bulunduğuna (sağ-sol, arka-ön, üst-alt, saç-tırnak, vb.), insan bedeninin

özelliklerine doğal (sosyal olmayan) olarak bakılsa da toplum tarafından sembolik yükleme yapıldığına doğru evirilmiştir (Thomas, 2014: 170-171). Yine Durkheim geleneğinden gelen bir başka sosyal inşacı Mauss, Hertz gibi görünüşte doğal olan, sırdan ve rutin gibi duran, bedenin hareketli durumlarını toplumsal bağlamda incelemiştir. İlk olarak sosyal bilimler dünyasında kendine özel bir başlıkla yer verilen beden, Mauss ile birlikte insanların bedenlerini kullanma biçimleriyle tanımlandıkları ve ayırt edildikleri fikrinin formüle edildiği bir yaklaşımla ele alınmaya başlanmıştır. Fransız antropolog Mauss'un alanında benzersiz olan çalışması, Benedict, Mead ve diğerlerinin ilgi duydukları konuları önceden biçimlendirerek, her toplumun bir çocuğun bedensel ihtiyaçlarının eğitim ve faaliyetler sırasında bedeni titizlikle belirlenmiş bir şekilde bireye nasıl dayattığını vurgulamış; görünüşte 'doğal' bedensel faaliyetlerin aynı anda sosyolojik, tarihsel ve fizyo-psikolojik olan (Durkheimcı) sosyal gerçekler olduğunu açıkça göstermiştir (Farnell, 1999: 350). Bu bedensel teknikler kompleksini habitus kavramı altında toplayan Mauss'dan sonra Victor Turner, bazı ilkel topluluklardaki toplumsal ve sosyal yaşamındaki baskın sembollerin bedensel boyutunu; Mary Douglas ise bedenin doğal ve sosyal boyutları arasındaki ayrımı yapmıştır.

İlk olarak Mauss, bedenin kullandığı teknikler bakımından sosyal olarak yapılandığını, gündelik hayatta çok sık yapılan aktiviteler üzerinden açıklamıştır. Toplumların bireye kendi bedenini kullanmaya yönelik belli bir tekniği empoze etme biçiminin araştırılmasının, insan bilimleri açısından sahip olduğu büyük önemi ve potansiyeli ortaya koyan Mauus, Ruth Benedict, Margaret Mead ve dönemin antropoloji, etnografi, etnoloji alanlarının genç kuşak temsilcilerinin çalışmalarından da takip edildiği gibi, antropoloji dünyasına yeni başlıklarla gelmiştir. Toplumun bireyin üzerindeki etkinliğine yoğunlaşan düşünceleri ile Mauss, toplumsal yapının, bedensel ihtiyaçların ve aktivitelerin öğretilmesi aracılığıyla bireye damgasını vurduğunu, çocukların eğitiminde reflekslerin kontrolü, korkuların yasaklanması, duruş ve hareketlerin belirlenmesi gibi argümanlarla, toplumun birey üzerindeki yansımalarının araştırmasında, adet ve davranış biçimlerinin derinliklerine inmesi gerektiğini ve bu alanda nedensiz ve önemsiz hiçbir şeyin olmadığını savunur (Levi-Strauss, 2013: 17).

Mauss'un, içerisine psikoloji ve sosyolojiyi de alan antropolojisi, dönemin bilimlerinin taksonomisinin günümüzdekinden farklı, daha az dallı olmasından dolayı biyolojinin bir bölümüdür. Kendi deyimiyle antropoloji, yaşayan, bilinç sahibi ve sosyalleşebilir bir varlık olarak insanı ele alan bütün bilimleri ifade eder (Mauss, 2013: 409). Antropolojik olarak psikolojiyi ve sosyolojiyi birbirine bağlama niyetiyle bu iki farklı alandaki bağlaması gereken pratik ve mevcut ilişkileri, bilincin ve kolektif bilincin yaşanılan dünyada hali hazırda bulunmasıyla açıklamaya çalışır. Mauss, psikoloji toplantılarında[4] sunduğu bildirilerde psikoloji ve sosyolojinin antropolojik birer bilim olarak ele alınsa bile farklı şeylere atıfta bulunduğunu fakat ortak noktasının topluluk olarak yaşayan insanın bireysel psikolojisi ve kolektif psikolojisi olarak değerlendirilebileceğini söyler. Sosyolojinin kolektif psikoloji olarak kabul edilebileceğini fakat sadece bireysel etkileşimler boyutuna indirgenemeyeceğini toplumların kompleks yapılara sahip olması ile açıklamaya çalışır. Toplumların sadece bireylerden oluşsalardı sosyolojinin (ya da psikologların da dediği gibi kolektif psikolojinin), psikoloji biliminin bir bölümünden başka bir şey ifade etmeyeceği iddiasındadır. Fakat toplumlar Mauss'un da işaret ettiği gibi sadece bireysel ve kolektif temsiller değil, temsillerin iç içe geçtiği mekanizmalara sahip kompleks yapılardır. Mauss'un eleştirisi dönemin önemli psikologlarından William McDoughal'ın Social Psiychology ve Group Mind kitaplarındaki, yüzeysel sosyoloji yaklaşımınadır. Mc Doughal'ın grup bilinci hakkında yaptığı betimlemeyi, grubun bilincini bütün maddi ve somut dayanağından ayırdığı için yetersiz bulur. Sosyolojinin toplumları morfolojik, istatiksel ve tarihi açıdan incelediğine vurgu yaparak, psikolojinin bu konularda bir katkı sağlayamayacağını; konu "kolektif tasavvurlar, yani düşünceler, bu düşüncelerin oluşturduğu devindirici güçleri ve bunlara karşılık gelen toplumsal pratik ya da davranışları" olduğunda psikolojinin sosyolojiye önemli ölçüde katkı vereceğini hatta bunun sosyoloji biliminin temelini oluşturduğunu iddia eder. Maddi varlıklarıyla, gruplar halinde dünya üzerinde olan insanın din, vatan ve para birimi gibi ortak düşüncelerin etrafında bir araya geldiğini; değişik türden olguların şeylerden ziyade düşüncelerin birer işlevi olduğuna dikkat çekerek psikolojik

[4] Normal ve Patolojik Psikoloji Dergisi'nin özeti, 1924. 10 Ocak 1924'te Psikoloji Topluluğuna sunulan bildiri (Mauss, 2013: 403-438).

olguların göreceli toplumsal olgularla, aynı zamanda toplumdaki psişik olguların maddi olgularla arasındaki ilişkilerin araştırılmasının önemli olduğunu vurgular. Sosyoloji ya da kolektif psikolojinin temeli olan bu bölümün diğerlerinden ayrı olamayacağının da altını çizer.

Mauss'un antropolojik yaklaşımında düşünce, kavram, kategori, geleneksel pratik ve eylemlerin nedenleri, kolektif duygular, heyecan ve duyguların sabit bir biçimde ifade edilmesi gibi kolektif dışavurumlar yalnız kolektif bilinç açısından değil bireysel bilinç açısından da çok önemlidir ve ısrarla araştırılması gerekir. Antropolojik bir alan olarak tanımladığı sosyolojinin araştırma alanına; çoğunluğu toplumsal olan mantık, kişilik, seçim yapma iradesi ve özgürlük, pratik ve zihinsel alışkanlıklar, bu alışkanlıkların varyasyonları ve niteliği gibi üst düzey duyumsamaların dahil olduğunu düşünür. Bu nedenle "inancın ve insanlığın oluşumundaki belki de en önemli olgular arasında yer alan bu şaşırtıcı olguları ritm ve ezgileri, onlara bağlı hareket ve ses uyumu, ton ve süre uyumu, müzikteki tınının ve danstaki hareketlerin uyumlu ve eş zamanlı bir biçimde yayılmasını bir bütün" (Mauss, 2013: 414) olarak yine alanına dahil eder. Mauss'un antropolojik sosyolojisinde araştırma konusu "bir bütün olarak insanın bedeniyle ve zihniyetiyle ilgilidir (…) temelde beden, ruh ve toplum birbirine karışırlar (…) sadece grup değil bütün kişilikler, ahlaki, sosyal, zihinsel ve özellikle de bedensel ve maddi bütünlük içerisinde verilen bireylerdir" (Mauss, 2013: 430). Mauss'un sosyal bilimlerin araştırma alanına dahil ettiği en önemli başlık bedensel tekniklerdir. Yaşadığı toplum içerisindeki deneyimlerinden hareketle, birinci tekil şahıs bilinciyle aktardığı izlenimlerle desteklediği daha çok spor ve askerlik üzerine yaşadığı tecrübelerden referanslarla oluşturduğu kuramıdır. Mauss'un bedensel teknikler olarak adlandırdığı kavramlar bütünü aslında bir toplumdan başka bir topluma insanların geleneksel olarak kendi bedenlerinden yararlanma biçimleridir (Mauss, 2013: 508). Zamana ve mekâna bağlı olarak değişiklik gösteren, her topluma özgü, bedenin farklı tekniklerle kullanıldığını yüzme ve yürüyüş gibi toplumsal olgularla açımlamaya çalışır. Yürüyüşün ve özellikle de yüzmenin toplumdan topluma değiştiğini bir Fransız'ın ya da herhangi bir ulustan olan birinin özel bir yüzme tekniğine sahip olduğunu, zaman içerisinde de bu öğretinin kendi çocukluğundan sonra araya giren zamanla değiştiğini

geçmişten ve çalışmasını yayımladığı zamandan örneklerle açıklar. Mauss, bedenin bütün hareketleri için aynı şeyin geçerli olduğu ve her toplumun kendine özgü alışkanlıklarına odaklanmıştır. Savaş sırasında İngiliz ve Fransızlara özgü yürüyüş düzeni ve yürüyüş biçimleri, Amerikan tarzı yürüyüşün sinema aracılığıyla Fransız sokaklarındaki yansımaları, koşma ve hatta oturmaya dahi sirayet eden farklı beden tekniklerini özetlemeye çalışmıştır.

Belli bir araç olmaksızın ya da kullanmaksızın bedene nüfuz eden tekniklerden bahsederken Platoncu verilere geri dönmemiz durumunda karşımıza çıkan ve Platon'a göre de geliştirilmesi ve yayılması gereken müzik ve dans teknikleri karşımıza çıkar. Gerçi müzik eğitimi denildiğinde enstrümantal müzik eğitimi de aklımıza gelmesine rağmen Platoncu görüşte bu daha çok ses, ritim duygusu ve müzik teorisi gibi genel müzik eğitimini içermektedir. Etkili bir geleneksel eylem teknik olarak adlandırılır ve eğer gelenek yoksa hiçbir teknik ya da hiçbir aktarım söz konusu değildir (Mauss, 2013: 515). Zaten, profesyonel olarak icra edilme ve meslek edinme amacıyla koşullanmış gerek sanat gerekse spora dayalı performans içeren alanlarda, belli bir tekniği ya da beceriyi elde etmek için ritüel hale gelen, periyodik olarak tekrar edilmesinin virtüözlüğü ve başarıyı getirdiğine inanılan, farklı alanlar için pek çoğu geleneksel hale gelmiş egzersiz yapılmaktadır. Bu bir bakıma bireyi de motive etmek için ustalar tarafından kullanılan bir ikna aracı olarak da hizmet eder. Parmak egzersizleri, ısınma ya da iyi antrenman sanatçı ya da sporcuyu gelecek başarılar için motive eden ritüeller olarak işlev görür. Hatta bunlar bazen geleneksel olarak benimsenmesi için güncel mitlerle de desteklenir. Bir rol modelin hayatından örnekler, onun çalışma disiplini, saati ve uygulama biçimleri alan içinde doğruluğu kesin olmasa bile kulaktan kulağa yayılarak adayın egzersizlerini geleneksel hale getirmek için kullanılır. Hatta zanaat erbabı olmak için küçük yaşta çıraklığa başlayanlar, örneğin berber çırağı için balonu ustura ile tıraş gibi mesleki ritüeller bile vardır. Ancak araçların kullanıldığı tekniklerden önce bir bütün olarak söylenebilecek tek şey bedenin, insanın ilk ve en doğal aracı ya da insanın kullandığı en temel nesnenin kendi bedeni olmasından dolayı, insanın bedensel tekniklere ihtiyaç duyduğudur (Mauss, 2013: 515). İnsan bu teknikleri kullanan hayvanlardan ayrı olarak bunları aktarabilme yeteneğine de sahip bir canlıdır.

Her şeyden önce insan, kullandığı bu tekniklerin aktarılmasını özellikle bedenin daha görünür hale geldiği dans, oyunculuk, spor gibi alanlarda dil ile de destekler. Gerek dans eğitiminde gerek oyunculuk eğitiminde olsun kullanılan bir takım sözlü ifadelerle harekete destek olacak tanımlamalar, anlatı, hikâye ve benzetmelerden faydalanılır. Hatta bunları yaparken eğitim alan topluluğun yaş aralığına göre değişen, deyim yerindeyse topluluğun anlayacağı seviyeden bir yol izlendiği de görülmektedir. İlk öğretim seviyesindeki topluluklara yapılan alegorilerle, yetişkinlere yapılanlar arasında farklar vardır.

Mauss, bedensel teknikleri sınıflandırırken bedensel teknikler kavramında iki şeyin, yani cinsiyet ve yaşa göre değişen tekniklerin açığa çıktığını söyleyerek, ilk sınıflandırmasını bu iki belirgin ayırım doğrultusunda cinsiyet, yaş, verimlilik ve aktarım gibi başlıklarda daha çok çocukların eğitimi ekseninde bir açımlama yaparak başlar (Mauss, 2013: 517-530). Bireye öğretilen ya da bireyi ilgilendiren bedensel teknikleri, genel olarak insanın biyografisi yani kabaca yaş dönemleri üzerinden sıralamaya çalışır. Doğum ve çocuğun doğum şekliyle başlayan sınıflandırmayı, çocukluk dönemi, gençlik dönemi ve yetişkinlik dönemi takip eder. Bireyin yürümeyi öğrendikten sonraki dönemi dünyada var olmaya başlayan yeni bedenin ebeveynler tarafından test edilmesine başlanan dönemdir. Bu dönemde hemen her ailenin çoğunlukla yaptığı gibi bireyin müzik ve dans aracılığıyla, müziğe eşlik edebilmesi ya da ritmik hareketleri tekrar edebilmesi gibi basit uygulamalarla, görme ve duyma yeteneği, ritim ve hareket duygusunun ne derecede var olduğu belirlenmeye çalışılır. Bedenin birey biyografisinde en etkin olduğu dönemlerden ilki Mauss'un özellikler erkeklerde gözlemlenmesi gereken ve topluluğa kabul edilme anı olarak tanımladığı gençlik dönemidir (Mauss, 2013: 523). Birey için çocukluktan yetişkinliğe geçişin yaşandığı dönemde beden, yetişkinlik dönemi boyunca görünür hale gelecek aktivite ve hareket teknikleri de olmak üzere pek çok tekniği kazanmaya başlar. Yürüme, koşma, dans, atlama, yüzme, tırmanma gibi bütünsel beden hareketlerinin farklı tekniklerine artık yetişkinlik döneminde sahip olarak devam eder.

Sosyoloji ve psikoloji arasında sıkı bir iş birliğinin gerekliliğini kavrayan Mauss, kolektif olan ile çok kullandığı bir kavram olan bilinçaltını özdeşleştirilirken

sembollerle dolu olan bilinçaltı düşüncesindeki temel etnolojik problemi, bir iletişim problemi olarak belirlemiştir. Sosyal hayatta sıklıkla karşımıza çıkan, otonomlaşmış ve sembol niteliği taşıyan küçük bedensel hareketlerin, toplumda nasıl olup da aynı şeyi işaret edebildiği sorusu temel problem olarak görülmüştür. Dil gibi sosyal dünyada paylaşılan ve iletişimi destekleyen hareket temelli olan şeyler de otonom birer gerçekliktir (Levi-Strauss, 2013: 37). Mauss (2013: 420) bu sosyal olanın otonomlaşma sürecini ise insanların birbirleriyle teması ve iletişimini sağlayan şeylerin, sadece semboller, art arda gelen bireysel zihin durumlarına dışsal olan ortak ve sürekli işaretler, daha sonradan gerçeklik olarak kabul edilen toplu durum işaretleri olarak benimsenmesi ile mümkün olacağını söyler. İnsanların bu işaretleri benimsemesinin nedeni, insanın görerek ve duyarak, sesleri işiterek, kendisinin ve başkasının hareketlerini görerek, hissederek, söz konusu işaretleri birer gerçeklik olarak kabul etmeye başlamasıdır. Burada artık zihinsel olan durumdan daha fazla bulunan şey beden ve hareketleridir.

Hertz ve Mauss'un incelemelerini temel alan ve daha da genişleten Mary Douglas, bedenin toplumun bir simgesi olarak algılandığını temel alan anlayışıyla sosyal inşacı teorilere katkıda bulunmuştur. Bedeni, toplumun ve bireyin tam sınır noktasına yerleştirerek, toplum ya da topluluklar arası, benzerlikler ve farklılıklarla orantılı olarak aşılan ya da aşılamayan bir bariyer olarak belirler. Sınırların derecesini karşılaşılan bedenlerin birbirlerine göre algılayacakları durumları belirler. "İnsan bedeni, sınırları belirlenmiş her sistemi simgeleyebilen bir modeldir. Sınırları, tehdit altındaki ya da bıçak sırtındaki her türlü hududu temsil edebilir. Beden karmaşık bir yapıdır. Bedenin farklı kısımlarının işlev ve ilişkileri, başka karmaşık yapılar için de bir sembol kaynağıdır" (Douglas, 2017: 146). Hayvan bedeniyle yapılan ritüellerle, insan bedeni üzerinde yapılan ritüellerin geleneksel psikoloji tarafından farklı algılanıp ilkine kültürel ikincisine bireysel bir yaklaşım benimsenmesi ona göre insan ruhu ve kültür arsındaki ilişkiyi açıklayamamaktadır. "İnsan bedenine işlenen her şey toplumun bir tasviridir" (Douglas, 2017: 147). Bedenin tutarlılık ve düzensizliğin bir metaforu olarak dahil olduğu sosyal yapıyı nasıl yansıttığını ortaya koymaya çalışan Mary Douglas, vücutta bulunan deliklerle ilgili ritüel kaygıların (örneğin, besinler veya âdet kanaması ile ilgili tabular veya cinsel ilişki ile ilgili kısıtlamalar) bir toplumun düşmanları

karşısında duyduğu toplumsal hassasiyetlerle ilgili kaygılarını yansıttığını göstermek için tarihsel ve etnografik verilerden yararlanmıştır (Lavenda ve Schultz, 2018: 148). Beden atıkları, idrar, dışkı, tükürük, anne sütü gibi maddelerin kullanıldığı, dönemin ilkel ya da ötekileri olarak adlandırılan topluluklarındaki uygulamalarının sembolik anlamlarını belirlemeye çalıştığı eseri "Saflık ve Tehlike" de kendi toplumuyla da bağlar kurmaya çalışır. Douglas'ın kaygısı, ritüellerin merkezinde yer alan beden toplumun bir simgesi olarak görülmeden, toplumsal yapıya atfedilen güç ve tehlikelerin insan bedeni üzerinde incelikle yeniden temsil edildiği kabul edilmeden, ritüellerin ve dolayısıyla insan kültürü ve ruhu arasındaki o klasik boşluğun doldurulamayacağıdır. Her bedenin fiziksel (doğal) bir varlık olduğunu ama aynı zamanda bir temsil olduğunu iddia ederken; bedenin temsilini sosyal sistem tarafından kontrol edilen ve kısıtlanan bir ifade aracı olarak kabul eder. Bu bağlamda fiziksel ve sosyal olarak ayrılan iki beden, farklı deneyim alemlerini oluşturur. Fiziki ya da doğal beden sosyal olana yansıtılır ve fizikselin sosyal açıdan deneyimlenmesine neden olurlar. Dolayısıyla sosyal beden, fiziksel bedenin algılanma şeklini kısıtlayan, temsili gerçeklik olan, sembolik temsilin bir bedenidir ve bedenin doğa, toplum ve kültür hakkında düşünmek için doğal bir sembol olarak temsili kullanımına atıfta bulunur (Wolpute, 2004: 252-253).

Birçok temel insan tecrübesinin doğrudan bedenle ilgili olması bazı yeni çalışmaların bedenin maddiliğinin önemini yansıtmak için daha fazla çaba harcamasını beraberinde getirmiştir. Mauss ve Douglas ile daha kalabalık toplulukların toplumsal olarak incelenmesiyle başlayan gündelik yaşam çalışmasına yönelik eğilim, sonraları gündelik etkinliklerin bedensel yönlerine daha fazla önem verilmesinin önünü açar. Bu gündelik etkinlikler, cinsellik ve doğum çalışmaları, çocukluk, gençlik ve yaşlılık, beslenme ve giyim, hastalık, ölmek ve ölüm, festivaller, kutlama ve ritüellerini içerir. Eylemlerin öznel yönlerine artan ilgi, aynı zamanda algı, his ve eylemin bedensel ve duyumsal yanına duyulan ilgiyi de artırmıştır. Birçok çalışma, mekân ve zaman sorusu üzerine odaklanırken, diğerleri yerel ve bölgesel tarihi inceler, dolayısıyla beden ile ilgili kaynak malzemeye daha fazla önem atfedilir (Wulf, 2015: 114-115). Artık toplum ve beden arsında, "toplumları bedenlerle değerlendiriyormuşuz gibi, bedenlerin de toplumla değerlendirildiği karşılıklı bir ilişki, birleştirici ağlar ve örüntülerle

anlaşılmaya çalışan sistemler çıkar. Örneğin, hayvan bedeni, insan bedeni ve dolayısıyla toplum yapısı hakkında fikirler veren, gündelik faaliyetlerin toplumsal yapıya yansıdığı uygulamalar somutlaşır. Bir toplumdaki erkeklerin, kurbanın sert kısımlarını, kadın ve çocuklar da hayvanın yumuşak kısımlarını yemesi, sürünün oluşturulma biçimi, insan ilişkilerine ilişkin otorite, güç, cinsiyet ve kıdemle ilgili baskın ideolojiyi yansıtır" (Wolpute, 2004: 252-253).

Günlük eylemler gibi özellikle antropoloji için daha baskın bir konu olan ritüellerin sahnelenmesi ve icra edilmesinde de önemli rolleri bulunan taklitsel ve edimsel süreçlerde, uzun süre göz ardı edilen şey bu süreçlerin, özellikle topluluklar içindeki ya da arasındaki geçişlerin başarılmasında, düzenin sağlanmasında ve potansiyel şiddetin kanalize edilmesindeki etkinliğinin yanında toplulukların oluşturulmasındaki katkılarıdır. Toplumun ve kültürün yapılarının içine göz atmamıza izin veren ritüeller, farklılıkların yerleşmesini mümkün kılarak ve geçmiş, şimdi, gelecek arasındaki sürekliliği sağlayarak; toplulukları ve toplumsal davranışı yaratan faaliyetler olarak anlaşılmalıdır (Wulf, 2015: 27). Ritüeller, Mary Douglas'ın belirttiği toplumun yapılanması için gerekeli olan sınırları, farklılıkların üstesinden gelmeye ve ortak çıkarları tesis etmeye hizmet ederek, iç ve dış dünya yaratıp, bunun neyi içerip neyi dışladığını belirleyerek çizerler. Bu yalnızca sözlü kültür çerçevesinde işleyerek tesis edilecek bir yapılanma olmakla kalmaz bireylerin bedensel durumlarına ve kültürün maddi ürünlerine de sirayet eder. Ritüellerde bedenin edimsel düzenlemesi topluluğun düzenini görsel bütünlükle sağlamak için özellikle hedeftedir. Bedenin maddi yönüne yapılan müdahaleler ile ritüellerin sembolik anlamının ötesine giden ve taklitsel süreçlere dahil edilen ek bir yön daha sağlar. "Bu yolla, ritüel düzenlemelerin sekansları, imgeleri, biçimlenmeleri ve şemaları, hafıza ve imgelem dünyasında tesis edilir ve orada açılmalarına izin verilir. Ritüel etkinliklerin bu 'izlenimleri' sembolik olarak kodlandığından, anlamları da aynı zamanda bedenin içine yazılır" (Wulf, 2015: 266-267). "Küçük bir düşünüm bedeli karşılığında büyük simgesel kazançlar getirebilen törensel faaliyetler" (Bourdieu, 2016a: 164) olarak ritüellerdeki kültürel eğilim, basitçe insan bedeninin doğal bir yatkınlığını, (Husserl, Heidegger, Marleu-Ponty'yi hatırlayalım) dikkate almaktır ki antropolojinin varsaymaya hakkı olan yegâne

yatkınlık, bedenin zaten dünyada varolmasıyla hali hazırda bulunan yatkınlığıdır. Bu yatkınlığı Bourdieu, Huma'dan bir alıntıyla "doğal bir doğal olmayan rastgele beceriler kazanma becerisi olarak *koşullanabilirlik*" olarak belirler. Kültürel eğilimlerle ilgili eleştirilerde bunun göz ardı edilmiş olmasını eleştiren Bourdieu, edinilmiş eğilimlerin varlığını reddetmenin, canlılar söz konusu olduğunda, sinaptik (bilgi değişimiyle ilgili nöronlar arası boşluk) ilişkilerin güçlenmesi ya da zayıflaması suretiyle, bedenin seçici ve kalıcı dönüşümü olan öğrenmenin varlığını reddetmek olacağını vurgular. Beden öğrenmenin merkezindedir ve bedenle öğrenmek kavramı, özellikle toplumsal düzenin az çok dramatik olan, ama duygusallığın, daha doğrusu, toplumsal çevreyle duygusal alışverişlerin daima büyük bir yer tuttuğu bir sürekli karşılaşmayla bedene işlendiği süreçleri kapsar. "En ciddi toplumsal buyruklar zihni değil, *anımsatıcı* olarak ele alınan bedeni hedef alır. Erkekliği ve kadınlığı öğrenme sürecinin büyük kısmı, cinsiyet farkını yürüme, konuşma, durma, bakma, oturma, vs. tarzları şeklinde (bilhassa kılık kıyafetle) bedenlere işleme eğilimindedir" (Bourdieu, 2016a: 110-111). Özellikle, bedenin jestlerinde ve hareketlerinde gerçekleşen erkek ve kadın arasındaki temel duruşlardaki zıtlığı sağlamak için bedensel duruşlara atıfta bulunan kelimelerin çoğu zihin durumlarını çağrıştırarak işlev görmektedir. Ancak bu zihin durumlarının kurulumu kelimelerden ziyade, işaretlerin ve hareketlerin egemen olduğu "çocukluk döneminden itibaren hedeflenen pratiklerin bedenlerde işlemesi, söylem düzeyine yükselmeden, taklit, mimesis veya taklitçilik yoluyla pratik olarak aktarılır, öyle ki beden hexisi, bir duruş modeli biçiminde, doğrudan motor işleviyle adeta konuşmaya başlar (Csordas, 2011: 141). Günlük pedagojik eylemlerde ("dik dur", "bıçağı sağ elinle tut") olduğu gibi, silinmez dövmeler kadar kalıcı olmaları istenen bedendeki ayırımlar, eğilimler geçiş törenleri ile kolektif görme ve ayırma ilkeleri biçiminde doğallaştırmaya çalışılarak grupların toplumsal sınırları ya da toplumsal sınıflandırmaları (örneğin erkek/dişi ayrımı) telkin edilir (Bourdieu, 2016a: 110-111).

Fakat bu telkinle öğretme, ya da bedene telkinle kazınan alışkanlıklarda izlenilen yöntemin önceden somut olarak belirli bir niyetle ya da kendiliğindenliği gibi iki karşıt durum ortaya çıkmakta, toplumların bunu tam bir bilinçle mi yoksa, kendilerine de tarihsel olarak kodlanmış ve kazınmış birtakım alışkanlıklarla mı yaptığı

sorusu gündeme gelmektedir. Bu doğal eğilim olarak değerlendirilen ve hiçbirimizin farkında olmadığı bir durum olarak ortaya çıkan bedensel olaylar bütünü, yine Bourdiou'nun habitus kavramıyla açıklığa kavuşur. Habitus'un büyüsü, somutlaştırılmış tarihi kazanımlar bütünü olarak değerlendirilirken, ikinci bir doğa olarak içselleştirilmiş ve bu yüzden tarih olarak unutulmuş olduğu ölçüde gerekli ve hatta doğal görünmesindedir. "Nesnel koşullarla sınırlandırılan eylemler, bu koşulların taleplerine bir anlamda önceden uyarlanmış kalıcı eğilimler üretir, öyle ki bir erdem zorunluluktan yapılır. Habitus tarafından yalnızca bu düzenliliklerin sınırları dahilinde mümkün olan sağduyu davranışları üretilir ve en olası olmayan uygulamalar bu nedenle düşünülemez oldukları için dışlanır" (Csordas, 2011: 140-141). Hem orijinal hem de kaçınılmaz olan hem öngörülemez hem de gerekli olan ifade araçlarına o kadar mükemmel bir şekilde sahip olduğu varsayılır ki zorunlu olarak ima edilen en sıra dışı olasılıkları gerçekleştirerek özgürlüğü, hem de üretiminin tarihsel ve toplumsal olarak konumlandırılmış koşulları tarafından sınırları belirlenen ürünler - düşünceler, algılar, ifadeler ve eylemler - üretmek için sonsuz bir kapasiteye sahip olduğu düşünülür (Csordas, 2011: 140-141). Bedenin nedenselliği, yine bedenin ve nesnenin yönelimselliği gibi varlığın kendiliğinden özelliklerine dair seçimler tam da burada çok önemli bir rol oynamakta bu nedenle de hareket eden bir bedenin eylemlerini somutlaşmış olarak sosyal eylemin merkezinde görebilmek, Merleau-Ponty'nin bedenlenme önerileri ile mümkün olmaktadır.

Bourdieu, Merleau-Ponty'nin konumunun varisi olarak "habitus" ve "heksis" gibi kavramları, sosyal eylemde bedensel uygulamaların ve mekânsal organizasyonun rolüne dikkat çektikleri için önemli yapılar olarak kullanmıştır. Pratik anlamda ve pratik inanç açısından beden ve dünya arasındaki ilişki hakkında, pratik duyu için ne bedenin ne de dünyanın hiçbir temsilini, daha az ön varsayan bir temsil olarak görmektedir ve bu dünyaya yarı-bedensel bir katılımdır. "Pratik inanç da bir zihin durumu değil, yine de bir dizi yerleşik dogmalara ve doktrinlere (inançlar) keyfi bir şekilde bağlılıktan ziyade, bedenin bir durumudur (...) Çünkü, failler (eyleyiciler) yaptıklarını asla tam olarak bilemezler, ancak onlara göre yaptıkları şey bildiklerinden daha anlamlıdır" (Csordas, 2011: 41). Yani burada pratik inanç konusunda bir sorgulamama hali mevcuttur ve

insan için dünyayla yakın ve temasta olma durumu, pratiği bilinene her zaman üstün kılmıştır. Hem duyu hem de inanç, bilincin ve açık ifadenin ulaşamayacağı yerin ötesindedir ve Bourdieu bunu, oyun için hissedilen bir durumda olduğu gibi, sözsüz olarak devam eden, hafife alınan ya da artık doğal olmuş sosyal gereklilikler gibi ifade eder. Merleau-Ponty'yi anımsatarak, özellikle canlı, kasıtlı varlığı cansız olandan ayırmak amacıyla değil, sosyal alandaki pratik varoluşu tanımlama yönüyle, duruş kavramına başvurur. Herkesin tecrübe ettiği gibi günlük yaşamda özellikle sosyal ilişkide duruşlarla pek çok duygu durumu ifade edilip, iletilebilmektedir. İnsanların güdülerini, ruh hallerini veya davranışlarını yorumlamak veya değerlendirmek için hiç bitmeyen bir çabayla yüz ifadeleri ve konuşmanın yanı sıra postürel ipuçlarına da bakılmaktadır (Hewes, 1957: 123). Aktörlerin bildiği gibi, zihin durumlarına yol açan, bedenin tümevarımsal durumlarından birinde, ilişkili düşünceleri ve duyguları hatırlatan genel bir duruşa bedeni yeniden yerleştirmenin basit etkisi gözlemlenebilmektedir (Csordas, 2011: 141). Düşünceli, üzgün, neşeli, yaslı, kızgın, coşkulu ya da yorgun sembolik beden durumları, ihtiyaç olunan duygusal durumu yaşamak için oyuncuyu daha yoğun duygularla rolüne konsantre bir dereceye getirebilir. Ayrıca günlük yaşamda bedenin bu sembolik anlatımının, yas, eğlence, tören gibi kalabalık ortamlardaki paylaşımı bireyi dahil olduğu organizasyonun duygusal atmosferine adapte eder. İnsanlara özgü bu sembolik bedensel paylaşım, bir bakıma toplumsal hayatın birey açısından sağlıklı ilişkiler ağı içerisinde işlemesinin de devamlılığını sağlar. Örneğin bir yas evinde yüksek sesle konuşmamak, ağırlıklı olarak yere bakmak, daha dar ve küçük oturmak gibi beden görüntüleri hakimdir. Sadece taziyeye katılmakla değil aynı zamanda yasın sahipleriyle paylaşılan bedensel durum, üzüntünün ve acıyı paylaşmanın sembolik ifadesi haline gelir.

İnsan soyunun dünya üzerinde öğrenen tek canlı türü olmadığını kanıtlayan araştırmalarda, şempanzelerin arasında da grubun diğer üyelerinin de öğrenme yoluyla edindiği, ince ağaç dallarıyla beyaz karınca avlamak, su içmek için yapraklardan suyu emen süngerler yapmak, sert kabuklu fıstıkları açmak için kabuklarını taş kullanarak çatlatmak ve birbirlerinin vücutlarını, tüylerinin arasını temizlemek amacıyla bedenlerini farklı şekillere sokmak gibi çeşitli basit uygulamalar icat ettiklerini

göstermiştir (Lavenda ve Schultz, 2018: 49). Hatta etnologlar, diğer hayvanların motor örüntülerle iletişim kurduğu şeyleri ritüel performanslar (veya danslar) olarak adlandırır ancak bunlar, anlık duygu ve dürtü (korku, açlık, esenlik, saldırganlık, boyun eğme, cinsel uyarılma vb.) ve otonomik ritimleri içeriyor gibi görünmektedir (Hanna J. L., 1977: 213). Öğrenme yalnızca insanlara özgü bir süreç olmamasına ve grup içinde paylaşılan geleneksel uygulamaları iletişimle öğrenen hayvanların da bulunmasına rağmen, "yalnızca insan türü hayatta kalabilmek için *sembolik olarak kodlanmış*, toplulukça paylaşılan ve öğrenilen kültürün öğesi olan süreklilik ve genellik arz eden geleneklere bağlıdır. Bu simgesel kültüre bağlı olmak, insanın hayatta kalabilmek için öğrenme eylemine bağlı olması demektir aynı zamanda" (Lavenda & Schultz, 2018: 50). Sembolik olarak kodlanan toplum tarafından paylaşılan ve öğrenme ile kazanılan kültürel olguların en belirginleri beden üzerindekilerdir. Bedenin ifade biçimleri duruş, hareket, oturuş, mimik, jest gibi örneklerde sıkça karşımıza çıkan topluma özgülüğü geleneklerle kurulduğu için kesin olarak evrensellik içermez. Mauss tarafından da üzerinde en çok durulan ve yinelenen, kültürün bedenlerde cisimleşmiş halleri, simgeler ve temsil ettikleri, her toplumda farklı biçimde sahnelenebilir. Bu toplumsal güç ya da günümüzden bir deyimle "mahalle baskısı", çevremizdeki nesnelliğe kayıtsız kalamama durumu, beden ve dünya arasındaki ilişkide ele aldığımız eylemliliğin diğer iki yönünden, yönelimsellik ve güçle ilişkili olarak pratiğin nasıl yorumlanacağına dair bazı ipuçları sunar. Bedenle gerçekleşen eylemlerimizdeki kasıtlılık, pratikleri yapılara anında uyarlayabilmektedir. Bu, faillerin ister gündelik isterse sosyal ya da kültürel topluluklar arasında deneyimlerinin, her birinin ifadeden aldığı sürekli pekiştirmelerle uyumlu olması ve pratik duyu ile nesnelleştirilmiş ya da artık geleneksel hale gelmiş anlam arasındaki uyumla, planlanmış ya da önceden tasarlanmışın dışında nesnel bir eğilim gibi algılanmasıyla ilgilidir. İnsanlar bunlar gibi deneyim ve davranışları genel olarak paylaşırlar, ancak aynı zamanda nesnel dünyada karşılığı somut olarak bulunamayan, zaman ve mekânda seçilmiş soyut kavramları da iletebilirler. Kendilerine dışsal olan deneyimi yansıtma, duygu ve düşünceyi değiştirme ve duyu/motor/estetik model çeşitleri aracılığıyla elde edilen sembolik olarak dönüştürme kapasitesiyle, deneyimi kasıtlı olarak ifade edebilir, saklayabilir, sembolleri birbirlerinin içine

gömebilir; karşıtları ve ters çevirmeleri, durumla ilgili niteliklere göre birbiriyle ilişkili sembol sistemlerini kullanabilirler (Hanna J. L., 1977: 213).

Bedenlerin yukarıdaki gibi sınırlılıkları belli düzeylerde olan küçük toplumsal temsillerinin yanı sıra yine dışarıdan müdahaleler olarak nitelendirilebilecek etkilere maruz kalabildiği, tesiri daha geniş tabana yayılmış, daha büyük kamusal düzeylerdeki somut temsilleri, daha büyük bir zaman aralığını kapsayan, kitlesel görüntüleri de bulunmaktadır. Daha çok yaşanılan dönemin tüm eğitim, sanat, spor, kültür alanındaki değişimlerini referans alıp, geçmiş dönemdeki görüntüsüyle kıyaslandığında farklılıkları belirginleşen bedenler ifade edilmeye çalışılmaktadır. Bedenin bütününe nüfuz eden bu büyük tesir alanı, hareket, jest duruş, mimik gibi küçük bileşenlerden ziyade bedenin tüm bileşenlerinin bir arada algılandığı daha geniş bir yüzeye, bedenin tümüne sirayet ettiği varsayılarak okunmaya çalışılmıştır. Toplumsal kimlik, toplumsal statü, bu toplumsal statüye uygun hiyerarşik düzene tabii ve toplum için ideal beden, toplumsal cinsiyet, hatta daha radikal bir şekilde cinsiyet bile bedenlerin tarihsel olarak üretilen bilgi ve iktidar ilişkileriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Bedenlerin bu söylemler tarafından kodlanan edilgen yapılar olduğu düşüncesi yukarıdaki belirli topluluklara düzeylerinde olduğu gibi, ilk olarak Focault tarafından bu geniş kamusal düzeylerde de vurgulanmıştır. Onun bilgi ve iktidarının soy kütüksel analizleri, bedenin sosyal olarak inşa edilen doğasını ve bunların teşvik ettiği benlikleri araştıran sosyal teorisyenler açısından çok önemli bir kaynaktır (Sugiyama, 2010: 75). Foucault yazılarında özellikle Batılı modern toplumlarda toplumsal gücün, bireylerin bedenleri üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu, okul ve ordu gibi toplumsal kurumların belirli beceri veya uygulamadaki verimini artırmak için bireylerin bedensel hareketlerini kontrol ettiğini söyler (Lavenda ve Schultz, 2018: 148). Antropologlar da geleneksel olarak insanların, toplumsallaşma ve kültürlenme gibi bireyi şekillendiren süreçlere açık, esnek organizmalar olduğunu kabul etmişlerdir. Focuault'un bir tahakküm unsuru olarak daha fazla vurguladığı şey burada devlet rejiminin resmî ideolojisiyle desteklenen bir iktidar gücü olsa da hemen her topluluk için, hâkim durumdaki iktidardan yana olan güç bedenlerde aynı etkiyi yaratmaktadır. Bu fikir, Foucault'un insan bedenini *uysal* bir beden olarak kabul etmesi fikriyle örtüşür; yani bir beden kolaylıkla, herhangi bir

iktidar tahakkümü altında, eğitilebilir veya Foucault'un deyişiyle, bedensel eylemlere "kesintisiz sürekli baskı" uygulayarak "bedenin hareketlerinin sıkı kontrolüne" (Lavenda ve Schultz, 2018: 148) olanak sağlayan "disiplin yöntemleriyle", bir beden yönetilebilir, kullanılabilir, dönüştürülebilir ve geliştirilebilir. Bu faillik tarzı beden için, iktidarda olan resmî ideoloji tarafından kurulmuş olan gerçekleşmesi hedeflenen temalar, sistematik olarak dağıtılmış, toplumdaki farklı ifade grupları tarafından da benimsenerek güçlenmiş, böylelikle daha genel ve yaygın hale gelmiş toplumda sürekli rastlanan ve sürekli olarak empoze edilen, daha çok söyleme dayalı oluşumlardır. Bu oluşumlar zamanla söylemle birlikte tesis edilerek daha çok kamusal alanlardaki ifade biçimleri, toplumsal uygulamalar, genel geçer günlük kurallar da dahil olmak üzere, çeşitli kurumsallaşmış kavramlar için bile bir oluşum biçimi ve yapılarının belirlenmesine sebep olurlar. Söyleme dayalı olarak gelişen ve pratiğe dönüşen, iktidar ya da baskın olan güç odakları tarafından kullanılan bu bedensel bilgi, zaman ve mekandaki işleyiş koşulları içinde, adeta anonim ve tarihsel olarak, eğitimde, askeri alanda, meslek gruplarında, sporda, sanatta bedensel bir bütün olarak algılanan topluluğa ait kurumsal yapı tarafından kabul edilen kurallar bütünü haline gelir.

Ancak daha önce de gözlemlediğimiz gibi, insan bedenini sosyokültürel şartlarla şekillendirilebilen pasif ve durağan madde olarak görmek zorluklara yol açar" (Lavenda ve Schultz, 2018: 149). Bu aşamada tarihsel olarak sürekli bir kurulum içerisinde olan bedeni anlamak için Marleu-Ponty ve Foucault'un izinden giden, fakat bedenin durağanlığına karşın performans kavramını literatüre sokan, daha çok toplumsal cinsiyet üzerinden analizler yapan Judith Butler bedeni imlenmeyi bekleyen hazır bir yüzey değil, siyasi olarak imlenip sürdürülen bir dizi bireysel ve toplumsal sınır olarak değerlendirir. Beden kültürel kodların zorla kabul ettirildiği ya da önceden verilmiş kültürel ilişkilerin cansız alıcısı değildir (Sugiyama, 2010: 88-90). Judith Butler'ın cinsiyetin de toplumsal cinsiyet gibi kültür tarafından inşa edilen bir olgu olduğu fikri de güçlenmektedir (Lavenda ve Schultz, 2018: 153). Fakat antropolojide, cinsiyet kavramını toplumsal cinsiyetten ayıran antropologlar (ve diğer bilim insanları), bireyin toplumsal cinsiyete dayalı inanış veya davranışlarının bir şekilde doğrudan kişinin biyolojik cinsiyetinden kaynaklandığı fikrinin uzun zaman önce reddetmişlerdir, ancak

toplumsal cinsiyet temelli kültürel davranışı, kültürel beklentilere uymanın sonucu olarak görmek, insanların kesişimsellik durumunun yarattığı sorunlarla nasıl başa çıktığını açıklayamaz (Lavenda ve Schultz, 2018: 141-142). Toplumda kadınlar ve erkekler günlük hayatta ırk, sınıf, toplumsal cinsiyet ve diğer kimliklerin sebep olduğu çelişkilerin üstesinden gelme yeteneğine sahiptir ve bireylerin bu başarısı, kültürel olarak uyulması beklenen toplumsal cinsiyet "rollerini", bireylerin *uymayı* öğrendiği zorunluluklar olarak görmenin aldatıcı olduğunu ortaya koymuştur (Lavenda ve Schultz, 2018: 142). Yani edimselliğin bakış açısı ile kültür, dayatılan inanış ve davranıştan ziyade, daha çok diğerlerinin önünde hak iddia edilen kimlikleri sergilemek için bireyler tarafından kullanılan *kaynaklar* –eşyalar, eylemler ve yorumlar- dizisi olarak algılanabilir (Bourdieu, 2016a: 132). Toplum içindeki roller de bireylerin *icra etmeyi* öğrendikleri senaryolara benzemektedir ve her icra, herhangi bir sosyal etkileşimde hangi kimliğin hangi özelliğinin açığa çıkarılacağını veya önemsiz gösterileceğini içermektedir (Lavenda ve Schultz, 2018: 142). Edimsellik fikri ile birleşen kültürel kimlik meselesi hem antropologlar hem de diğer araştırmacılar tarafından, insanların hem toplumsal cinsiyeti hem de ırk ve etnik köken gibi toplumsal kimliğin başka biçimlerini icra etme biçimlerini tanımlamak, bireyleri de belirli seyirciler önünde belirli kimlikleri sergileme yeteneği olan ve bu konuda uzmanlaşmış temsilciler olarak görmesini sağlar. "Dolayısıyla toplumsal cinsiyet kimliği sergilemek, toplumsal cinsiyet edimselliğine örnektir, yani bu kavramla toplumsal cinsiyet, 'olduğumuz' şeyden ziyade 'icra ettiğimiz' ya da 'canlandırdığımız' veya 'yaptığımız' bir şey olarak yeniden değerlendirilir" (Lavenda ve Schultz, 2018: 142). Ancak toplumlardaki kadın bedenini, kadınlık koşulunu veya kadının düşük statüsünü saf bir edimsel toplumsal inşa ürünü haline getirmeye yönelik metinsel eleştiriye sorgusuz sualsiz siyasi bir etkililik bahşeden bazı feminist eleştirilere Baurdieu tarafından bir itiraz yükselir. Burdieu toplumsal cinsiyet, ulus, etnik köken veya ırkın toplumsal kurgular olduğunu hatırlatmanın güzel bir yaklaşım olduğunu belirtse de bunların aynı zamanda toplumsal mamuller olduğunu, bu olguları yıkmak için, saf edimsel bir yaklaşımla yapıbozuma uğratmanın yetmeyeceğini ve bunu düşünmenin tehlikeli bir tutum olduğunu savunur. Burdieu'ya göre "esasında cinsiyet, ırk veya ulusa göre kategorize etmek gerçekten de ırkçı, cinsiyetçi, milliyetçi bir "buluş"sa, onun

kurumların, yani şeylerin ve bedenlerin nesnelliğinde kayıtlı olduğunu görmezden gelmektir bu" (Bourdieu, 2016a: 132).

İnsan türünün her üyesi, insan davranışının bir parçası olarak, somatik (bedensel) durumlarının ortak temeldeki bir repertuarı ve değişmiş ya da çeşitli etkilerle değiştirilmiş bilinç durumlarındaki ortak bir potansiyelle üretilen bir sosyal dünyada var olmaktadır. Bu yaşam dünyası olarak temellenen, paylaşılan bedensel ve bilinç durumlarıyla sosyal hale gelen dünyada "aynı zamanda bilişsel işlevin de belirli özelliklerine sahip olması, kısaca performans ve yetkinlik bağlamında insanların yaptıkları ile yapabilecekleri arasındaki farklar da (Blacking, 1977), farklı bedenler üretirler. Yani yukarıda bahsedilen tüm ihtimaller arasında kimlikle ya da bedenin saf edimsel özellikleriyle açıklanabilecek şeylere eklenecek bir yön daha bulunmaktadır. İnsan kültürel olarak şekillenmeye müsait olsa da biyolojik ve psikolojik bir gerçekliktir aynı zamanda. Genlerle taşınan, doğuştan gelen avantaj ya da dezavantajları bedenlerinin kapasitelerini ve hareketlerinin sınırlarını belirlerken, bilişsel yeteneklerini de olumlu ve olumsuz olarak etkilemektedir.

Toplumdaki bedenden bahsedilirken en çok başvurulacak kavram olan "habitus" Mauss'un anladığı şekliyle alışkanlık kelimesinden daha kapsamlı bir biçimde, Aristoteles'teki, exis, edinme ve yetenek anlamlarını ifade edecek biçimde, metafizik alışkanlıkların ve hafıza gibi anlamlardan farklı olarak kullanılır. Habitus, "sadece kişilere ve onların taklitlerine göre değişmezler, eğitim biçimlerine, zevke, modaya ve prestij değerlerine göre de değişirler" (Mauss, 2013: 512). Sosyal bilimlerin referans aldığı geleneği, yani insanı ruhu ve onun ürettiği tekrarlardan ibaret sayan bir düşünme biçiminden radikal kopuşun antropolojiye dahil edilmesiyle, insanı geleneksel bilimin sağladıklarının ötesinde, kolektif ve bireysel pratik bilincinin yarattığı eserleri ve teknikleri görmenin gerekliliği vurgulanmaktaydı. Bu yeni bakış açısıyla birlikte eğitim gibi bedenin kullanım sanatıyla ilgili bütün unsurlara hâkim yeni bir inceleme alanı da sosyal bilimlerin bedene olan ilgisine dahil edilmiş oldu. Bedensel tekniklerden söz edilirken insanın kazandığı tekniklerin bir eğitim süreci de olduğu anlaşılmaya başlandı. Eğitim biraz da taklit olgusunun zincirleme olarak gözlemlenebildiği, bazılarının önemli taklit yeteneğine sahip, bazılarınınsa yetenek ve algı konusunda zayıf

kaldığının gözlemlenebildiği bir yapıya sahiptir. Hepsi de aynı eğitim ortamında aynı eğitimden geçmesine rağmen çocuklar ya da yetişkinler farklı derecelerde kazanımlar elde ederler. "Çocuk ya da yetişkin, daha önce başarıyla gerçekleştirilmiş ve güvendiği ve de kendisi üzerinde otorite sahibi olan kişiler aracılığıyla kendisinin başarıyla gerçekleştireceği eylemleri taklit eder (…) Birey kendi eylemselliğini oluşturan hareketleri, karşısında yapan ya da kendisiyle birlikte başkaları tarafından yapılan hareketlerden alır" (Mauss, 2013: 512). Bunun için insan davranışı ve eylemi, halihazırda bedende bulunan yeteneklerin uzantılarıdır ve bu uzantıların biçimleri ve içeriği, farklı sosyal ve fiziksel ortamlar bağlamında bedenler arasındaki etkileşim kalıpları tarafından oluşturulur (Blacking, 1977). Daha yüksek zekâ ya da yetenek türleri olarak düşünülen muhakeme yeteneği, matematiksel ve mantıksal çıkarım, yaratıcılık ve sosyal, duygusal karmaşıklık gibi insani olanlar, bedenimizde olup bitenler, bedensel zekanın ürünleridir, diğer tüm zekâ biçimlerinin kökü ve gövdesidir, beynin bedenden kaynaklanmayan bilişsel bölgeleri yoktur (Claxton, 2017: 172-173). Bu yüzden bireylerin eğitimine ve bilişsel kapasitelerini geliştirmeye yönelik çalışmalar, bu yeteneğe doğuştan daha fazla sahip olanlarla olmayanlar arasındaki farkları azaltmaya yönelik olarak beden üzerinde gerçekleştirilen faaliyetlere odaklanırlar. Jean Piaget, Arnold Gessel, Maria Montessori, Gordon Allport ve Erik Erikson gibi çok çeşitli uzmanlar tarafından, insanın öğrenimiyle ilgili çalışmalarda, bir birey için erken yaşlarda öncelikle iletişime dayalı motor becerilerin edinilmesinin, kişilerin, nesnelerin ve fikirlerin dünyasında küçük bir çocuğun yaşamı boyunca karşılaşacağı durumlarla her anlamda başa çıkma yeteneğinde kritik olarak görülmesinin de sebebi olarak belirtilmektedir (Hanna J. L., 1977: 217). Yapılan hareketleri karşılıklı olarak tekrara, hafızaya almaya dayalı egzersizler, bedenin doğal motor becerilerini ve bedensel zekanın etki edeceği alanları geliştirmeyi hedeflemektedir. Bunun gibi çalışmalarla hedeflenen aslında evrensel olarak varsayılan becerikli eylem üreten psikolojik süreçler üretmek ve bireyleri mesleki, sosyal, kültürel, sanatsal yeterlilikleri görünür kılan davranışlarla sosyal dünyalarına hazırlamaktır. Yetenekli bir zanaatkâr ya da sanatçı yüksek derecedeki, icra ettiği meslek için gerekli motor görevlerini yerine getirirken sanki dünyada her zaman varmış ve o işi başı sonu olmayan bir zamandan beridir yapıyormuş gibi görünmektedir. Bu tür davranışların

altında yatan psikolojik süreçler arasında uzun ve kısa süreli hafıza, dikkat, insanın bilgiyi işlemesi, algısal ve motor fenomenlerin daha büyük birimler halinde gruplanması, uzaysal algı (görsel, işitsel ve kinestetik), hareket ve hareket yapısı gibi pek çok bedensel durum yer alır (Baily, 1995: 16).

Sosyal beden kavramı, insanın dünyada bulunmasını, dünyayı bir sosyal etkileşim dünyası olarak önceleyerek açıklamaya çalışmıştır. Görünürde biyolojik ya da psikolojik olarak varsayılan pek çok yapının insanın bedeninde gerçekleştiği için aynı zamanda sosyal gelişim çizgisinde ilerlediğini ve geliştiğini varsaymaktadır. İnsan için dünyadaki hem sosyal hem de maddi olarak ürettiklerine "kendi fiziksel becerilerindeki zevk (beceri esasen duyusal bir estetik deneyimdir) ve diğer insanlarla olan ilişkileriyle motive olmuştur. İnsan aklı ve kavramsal düşüncenin gelişimi, kurumsal olarak yapılan duyusal farkındalık ve sosyal etkileşim alanlarındaki keşiflerin sonuçlarıdır ve bu keşifler, yaratan ve üreten özel bir tür duyusal-motor birlikteliğinin aracılığı ile elde edilmiştir" (Grau, 1995: 46). Farklılaşan sosyal bedenlerle, "sosyal dramatik eylem için meşru bir alan haline gelen kültürlerde, bir alt kültürün bir topluluğun üyeleri benlik kümeleri olarak dağınık varoluşa sahiptir ve bu varoluş yapısı neyin geçerli, neyin baskın olması gerektiği konusunda kümeler ya da kişilerarası müzakere ve anlaşmazlığa olanak verir. Bir benlik dizisi olarak kültür modelleri, birbirini engellemez, aksine kültürdeki kişilikler arasındaki benzerliklerle, farklılıkların dahil edilmesi sosyal koordinasyon için çatışmaya veya tamamlayıcı olarak rol oynamalarına ve çeşitliliğe yol açabilir (Turner V., 1987: 11-12). Yaşanan bu sosyal etkileşim dünyasını bir sosyal dramatik eylemler bütünü olarak gören Turner'e göre belirli bir sosyal kişilik ya da benlik (bireyin farklı versiyonları, kültürünün bir kısmı) istatistiksel anlamda mutlak olarak kültürün tümünü temsil edici değildir. Merkezi ve baskın olarak görülen eğilimlere bireyler tarafından yaklaşımlar da tahmin edildiği gibi sadece bu merkezi kültür yönüne olmayabilir. Sosyal beden, etkileşim dünyasında sosyal ve biyolojik gerçekliğiyle pek çok ihtimalin arasında varlığını sürdürmektedir. Bu varlık modeli bedeni ve eylemlerini belirli önceden belirlenmiş baskın kalıplarla açıklamaktan çok yapılanmasındaki çeşitliliğe vurgu yapılmasına yol açar. Bu model daha ziyade tüm sosyal kişilikler ya da benlikler dizisini, belirli yapılarla var olsalar da süregelen

olaylara getirdikleri ve bunlardan türettikleri yeni yapıları ve bunların yapı odaklı yeni davranışta olayları yeniden yapılandırmalarını vurgular. Merkeziyet (veya tipiklik) ille de tahmin edici veya belirli ya da baskın bir kişiliğin olayların yapılandırılmasına katkısı olmayabilir. Öyleyse, bireysel kişiliklerin ve onların bilişsel-değerlendirici-duygusal deneyim yapıları kültürün bileşenleri olmasına rağmen, bir kültür veya alt kültür içeren kişilikler, kendi aralarında (ve içlerinde) veya genel popülasyondaki merkezi eğilimler veya konfigürasyonlarla tutarsız ve çelişkili olabileceklerini vurgulamak önemlidir. Benzer şekilde, bireyin yapıları, bireylerin olayların gidişatını öngörme ve yürütme yeterliliğinde farklılık gösterecektir.

2. BÖLÜM

ANTROPOLOJİK BİR METİN OLARAK DANS EDEN BEDEN

2. BÖLÜM

ANTROPOLOJİK BİR METİN OLARAK DANS EDEN BEDEN

Dövme, giysi, aksesuar, süs, takı gibi üzerinde taşıdıkları kadar, hareket ve statik duruşuyla da fark yaratabilen beden, karmaşık dramatik yapıya sahip merasimlerde sosyal sınıflar, meslek grupları, yaşanılan coğrafya gibi kültürel ayrımları ortaya çıkarmaktadır. Maddi ve dramatik bir bütün, görsel bir bileşen olarak kabul edilecek yaşayan, canlı beden; bu farklılıkları gündelik, dini, geleneksel, eğlence, eğitim, sanat gibi pratiklerin her aşamasında gerek davranış biçimleri gerek oturma, konum alma, mimikleri ve jestleriyle sergiler. Moda akımlar da dahil, topluma ve benimsenmiş kültüre, geleneğe özgü bedende gözlemlenen ayrımların, toplumsal olarak biçimlendiğini benimseyen sosyal inşacı teoriler kadar, bireysel ve fiziki özelliklerin de belirlediğini, dünyadaki var oluşunun, bu ikisi arasındaki gerilim ve koordinasyonla mümkün olduğu kabul edilmiştir. Herhangi bir kültüre mensup olan kimse, doğal olarak dünyadaki fikirlerin, hareketlerin, aletleri kullanma becerisinin, yeme içmede kullandığı tekniklerin, kendisinin yapmış olabileceği ufak değişiklikleri hesaba katmaksızın edilgen şekilde öğrendiği, hatta, yaşam süresi boyunca ana dilinde meydana gelen değişimlerde kendi payının olmadığını düşünerek hayatına devam etmektedir (Douglas, 2017: 28). Kültürün uzun süredir değişmez bir yapıya sahip olduğunu düşünen ilk dönem antropolojisi de özellikle beden bağlamlı teorilerde benzer bir önyargıya sahip olmuştur. Ancak beden, her şeyden önce, dünyada var oluşunun temeli olarak bir "ilişkiler bütünüdür. Hem öznel hem nesnel, anlamlı ve maddi, kişisel ve sosyaldir. Bu yapısıyla da benliklerin, aidiyetlerin ve kimliklerin üretiminin 'maddi altyapısı' olarak düşünülebilir" (Wolpute, 2004: 256).

Yakın zamana kadar sosyal bilimlere nüfuz etmiş olan tuhaf bedensiz insan görüşü, zihin/beden düalizminin daha derin felsefi varsayımının kabulü, biyolojik determinizmle de birlikte kullanılmış, sosyal bilimler aklın önceliğini bedenin üzerine yerleştirerek onu bedenlenmiş biçiminden ayırmıştır (Farnell, 1994: 930). Bu ayrımın insan var oluşundan hareketle çözümlenmeye başlanmasıyla, edilgenliğinin yanı sıra olgusallığı, edimselliği dikkate alınmaya başlayan beden, kültürel temsillerde araştırma

odağı olarak belirlenir. Eylemlerin merkezindeki bedenin yeniden keşfiyle, dünyada olmanın sadece akıl ve düşünce ile değil, deneyimlerinin seviyelerini ve kategorilerini belirleyen, algı, görü ve hareketlerle dünyada kendisiyle birlikte var olan nesnelere yöneldiği, ilgi gösterdiği, varlığına delil olacak diğer araçları da gündeme getirmektedir. Sadece nesnelerle değil, başkalarıyla da deneyimlenen, temelinde doğa olan, bütün bir dünya düşüncesi pek çok olanaklı ihtimalin, beden ile gerçekleşip kazanıldığı gerçeğini hatırlatmıştır. Husserl ve Heidegger ile varoluş çerçevesinde çizilen bu dünya, her bir insanın dünyaya gelene kadar olmuş, bitmiş ve tamamlanmış, ancak doğumla birlikte bu tamamlanmış dünyanın içinde zorunlu olduğu durumları aşma refleksine, yapması uygun olan şeyleri tasarlayabilen, hem bu dünyaya boyun eğme eğilimine sahip hem de bireysel potansiyelini dünyaya yansıtan bir yapı olarak tasarlanmıştır. Gündelik hayatta insanın tüm yaşadıkları, deneyimleri, algıladıkları ile bir beden olarak dünyanın ihtimallerinin ortasında var olduğu kabul edilir. Bedenlerin tüm insanlığın tarihsel birikimine sahip olduğu gibi bu ihtimallerin gerçekleşmesiyle, hali hazırda sahip olduklarını dönüştürüp, tarihsel birikime katkıda bulunabileceği varsayılmıştır.

Bedenin bu çift yönlülüğüne atıfla artık kültürün üretimi ve özellikle de aktarımı, taklitsel süreçler denilen, bedenden türeyen bir eylemler bütününe denk görülmeye başlanmıştır. Taklitsel süreçler eğitim, spor, sanat, toplumsal ilişkiler, bedenini kullandığı tekniklerle açığa çıkar, kişiden kişiye değişen seviyelerle gerçekleşir, günlük ya da mesleki pratiklerde fark yaratır. Merleau-Ponty, Bourdieu ve Foucault'nun çalışmaları, bedenlenmenin belirsiz bir metodolojik alan olarak oluşturulduğu geleneksel yaklaşımları reddeder. Bedenin dünya ile ilişkisinin bu taklitsel ilişkinin tamamlayıcı yönlerini, özellikle de faillik meselesiyle aşmaya çalışırlar. Yaptıkları dünya ve beden arasında bir eylemlilik yönünün ortaya koyulmasıdır. "Bu Merleau-Ponty için bedenlerimizden dünyaya, Bourdieu için bedenlerimiz ile içinde yaşadığımız dünya arasındaki zıt ve karşılıklı olarak birbirine, Foucault için kendisini bize yazmak veya bize dahil etmek anlamında dünyadan bedenlerimize doğrudur" (Csordas, 2011: 138). Yani beden hem dünyaya yönelerek ona şekil veren, hem karşılıklı olarak pratik ilişkilerde bulunan hem de ona maruz kalarak ondan etkilenen bir yapıya sahiptir. Failliği sadece bireysel oyunculardan ziyade

dünyaya da atfetmek kulağa tuhaf geliyorsa da dünyamız başkalarıyla birlikte kendi yarattığımız fenomenlerle dolu bir insan dünyasıdır ve beden ile dünya arasındaki ilişkinin temeli olan failliğin, üç isim tarafından ortaya konulmuş olan eylemlilik yönlerinin bir arada kullanılmasında bir sakınca yoktur (Csordas, 2011: 138). Merleau-Ponty, Bourdieu ve Foucault'nun kuramlarının bir arada kullanıldığı yeni beden düşüncesi; kültür ve beden arasındaki, hatta toplum ve beden arasındaki akıl, düşünce, ruh gibi bileşenlerin oluşturduğu bariyerleri ortadan kaldırır. Kültürel üretimin merkezindeki, kültürün tarihsel olarak kaydedildiği aracısız bir beden anlayışı, toplumun müdahalelerine açık, toplumsal olarak şekillenen sosyal inşacı modeller, bireyselliğin toplum ve kültürdeki yön verici rolü, yeteneğin ya da yoksunluğun, bedenin avantajlarının ve dezavantajlarının farklı somatik durumlara imkân ya da imkânsızlık vermesi, insan ve ürettiklerine yaklaşımda bedenin de bir ihtimali olduğu gerçeğini hatırlatır. Söylemle bedenlerin inşa edildiğini kabul eden, bedeni bir semboller sistemi olarak varsayan, yaşantılanan deneyim olarak gören, fenomenolojisini kavramaya çalışan, varoluşun biyolojik yönlerinin gündelik hayat ile etkileşimini sorunsallaştıran, sosyal inşacı ve sosyal inşacı olmayan kuramlarda, çalışılacak konunun, sorulan sorunun niteliğine göre yeri geldiğinde farklı teorik bir birleşme mümkün olabilir ve her bir yaklaşım birbirinden farklı konularla farklı analitik sorunlarla ilgili olduğundan, bedene dair birbirini dışlayan pozisyonlar ortaya koymaz (Sugiyama, 2010: 81-82).

Artık antropolojide de dövme, giysi, süslenme ya da bedene kazınmış topluluğa has işaretlerle gözlemlenen bedenin üzerinde taşıdıklarına ek olarak, bedene sahip ve bir beden olan insan için fiziksel ve sosyal ihtiyaçlarını giderdikleri, bedenlerini kullandıkları hareketleri fark edilmeye başlanmıştır. İnsanın temel ihtiyaçları uyku, yeme, içme, hayatta kalma, üreme, avlanma bunlara temel sağlayan koşma, yürüme, alet üretme ve bunları kullanması, kullanırken bedeniyle uyguladığı tekniklerin tamamında, bedenin hareketliliğindeki dikkate değer farklılıklar da antropolojinin konusu olmaya başlamıştır. İnsanların her yerde, sosyal ve kültürel önemle yüklü karmaşık yapılı bedensel eylem sistemleriyle meşgul olması ve özneler arası uygulamalara gömülü olan eylemde bulunmak için somutlaşmış bir niyet kullanması (Gibson 1979: 218-19) gibi

genel bir özellikleri vardır. Bazı eylem biçimleri alışkanlık ve becerinin bir sonucu olarak çocukluk döneminde edinilip, icra edenlerin farkındalığının dışında kalsa da konuşma (sesli hareketler), sosyal etkileşimde konuşmaya eşlik eden el ve yüz hareketleri, yemek yeme, giyinme, yürüme, oturma, kazma, ekme, temizlik, pişirme, tuğla örme ve balık tutma gibi çok sayıda sıradan teknik, beceri, kültürel ve yerel geleneklere göre değişir (Farnell, 1999: 343). Nitekim kültürden kültüre farklılık gösteren bedenin bu hareketli halleri bedeni geliştirme yöntemleri, yani bedeni kalıba döken, şekillendiren, dönüştüren ve aslında yaratan tüm disiplinler düşünülünce; bu disiplinler, tüm sporları, kültürfizik uğraşlarını, bunun yanı sıra duruşu, görgü kurallarını, hareket tarzını, sözsüz iletişimi, iş yeri veya ibadet mekanlarındaki alışkanlıklarını, gösteri sanatlarındaki davranışları, ayakta durma, uzanma, oturma, yemek yeme, yürüme kalıplarını yani "Marcel Mauss'un 'beden teknikleri' diye adlandırdığı şeylerin gelişimine katkıda bulunan pratikleri kapsar. Foucault'un göstermiş olduğu gibi tüm bu pratikler, kültürün kendi dokusunun bir parçasıdır: Onlar 'bedeni kuşatıyor, işaretliyor, eğitiyor ve ona işaret ediyorlar; bedeni, birtakım görevleri yerine getirmeye, merasimleri gerçekleştirmeye ve semboller yaymaya zorluyorlar'" (Foster, 2011: 174).

Beden ve bedenin hareketlerinin, insanın günlük fiziksel ihtiyaçlarını sergilerken yarattığı benzerlikler ve farklılıkların, sosyal, kültürel ve bireysel bir üretim alanı olan sanatta daha fazla açığa çıkma potansiyelleri vardır. Bedeni salt bir nesne olarak kullanan heykel, resim hatta ondan ilham alan mimari tasarımlar, belirli tarihsel dönem özellikleriyle algının, geleneğin, kültürel değerlerinin, eğlence türlerinin, dini ritüellerin, sosyal ve kültürel hayatın farklılıklarını bedenler üzerinden yorumlama fırsatı verir. Bedenin hareketli temsillerinde, performatif sanat alanlarında ise özellikle tiyatro, müzik (opera ve müzikal gibi), dans, sinema gibi hareketin de anlamı bütünlediği türlerde, sosyal, kültürel ve bireysel ayrımlar belirginleşir. Ancak konvansiyonel tiyatroda oyuncu için bedenin kullanımına ve hareketine replikleriyle, müzikte enstrüman ya da sesiyle eşlik eden bir özne (fail) söz konusuyken, dansta dansçı için eşlik ettiği ritim ve müzikle uyumlu bedeninden başka bir ifade aracının olmaması, bedenin ve hareketin en yalın ve görünür hale geldiği sanatlar içinde dansı

diğerlerine kıyasla bir adım daha ön plana çıkarmaktadır. Bu düşünce, dansı sadece bedenin temsiline indirgemek olarak anlaşılsa da aslında, zaman ve mekân bağlamında dans eden bedeni ve formunu biçimlendiren pek çok değişkene tabidir. İster geleneksel ortamlarda ister sahnede olsun bedenin aracısız bir sunumu olması, beden ve hareketle özdeş olarak var olması, bedeni etkileyen sosyal, kültürel ve bireysel süreçlerin dansa doğrudan yansımasının önünü açar.

Dans, özü gereği çoğu sanat formundan daha fazla tüm duyuları içeren bir performans olarak bedenin bütünüyle birlikte, performatif özellikleri, yani tam anlamıyla tekrarlanamazlığı da içermektedir. Bu performatifliğiyle mekanik yeniden üremeye özel olarak dirençli gibi görünürken, sürekli mükemmel tekrarların peşinde koşan dans çalışmaları ile bu mekanik yeniden üremeden de muaf olmadığı kesindir. Toplum ve bireysellik arasındaki gerilime maruz kalan bedenlerden türeyen bir form için sürekli mükemmellik peşinde koşulup ideal dans yaratma çabalarının arasında ya da doğal ortamlarda da farklı bedenlenmelerin icracılar aracılığıyla, dansta ortaya çıkması da muhtemel hale gelmektedir. Kinestetik ve etkileyicilik ile zihni birleştiren bir kişi olarak dansçı tarafından icra edilen dans, her zaman aynı anlam doğrultusunda değişmez olduğu gibi bir önyargıdan muaf olarak değerlendirilmeli ve her icrasında bileşenleriyle birlikte yeni anlamlar ürettiği gerçeği unutulmamalıdır (Giurchescu, 2017a: 18). Dünya üzerinde tüm kültürlerde, belki de en yaygın performans olarak var olan dans, hareketi, müziği, görselliği ve en önemlisi de beden gibi varoluşsal bir temel gerçekliği içerir ki, dans araştırmalarında tartışma götürmeyecek bir biçimde evrensel olarak kabul edilen kural bedenin dansın enstrümanı olduğudur (Hanna J. L., 1975). Her ne kadar bu yorum dans eden beden imgesinin sınırsızlığını anlatmaya çalışan iyi niyetli bir girişim olsa da bedenin temel ve sıra dışı hareketleri (toplumsal inşa ve bireysellik arasındaki gerilime maruz kalan) ile üretilen ritmik varyasyonlar, müzik enstrümanlarının gövdesinde ve klavyesinde dolaşan parmakların yarattığından daha fazla sonsuzluğu içeren büyük bir kombinasyon potansiyeline sahip geniş bir repertuar sunar.

Beden ve hareketten türeyen dans, çoğu zaman aşırı bireyci ya da aşırı kolektivist ve birinden birinin tercih edilmesi gereken tek yönlü yorumlara maruz kalmıştır. Ancak, insan ve bedeniyle dahil olduğu organizasyonlar, bütünlükler

arasındaki ilişkilerden doğan, örtük bütünlük yasalarını içinde barındıran kompleks ve sadece bireysellik ya da sadece kolektivizmin sınırları içinde anlaşılamayacak kadar karmaşık yapılara sahiptir. Özünde dinamik ve asla tam olarak tamamlanıp sonuçlarının ilan edilmediği, işleyişi matematiksel kesinlikten farklı her zaman aynı sonuçları vermeyen değişkenler olarak görünürler. Birey ve toplumları arasındaki gerilimle, bilişsel şemalarını birbirlerine dayatmaya çalıştıkları için tam olarak gerçekleşip bitmeyen, kültür veya değişmez bir arşiv değil, süreçten salgılanan, birbirine bağımlı, adeta bir drama olan ve daima birbirini etkileyen performanslar (özellikle dramatik performanslar) insanın sosyal sürecinin kusursuz tezahürleri olarak değerlendirilmelidir (Turner V., 1987: 16-17). Özellikle 1980'lerden beri dans antropolojisindeki en önemli gelişme de dansın kültürel ve politik çalışmalarında, beden ve hareket arasındaki, değişken dramatik durumlar arası ilişkiler olmuştur. "İç görülerini sosyal ve kültürel antropolojiden alan dans antropolojisi, dansı kültür bağlamında incelemek için rutin olarak etnografik yöntemleri benimsemiştir" (Thomas, 2003: 66). Antropologlar, sosyal olarak oluşturulmuş hareket sistemleri, onları üreten faaliyetler, nasıl ve kim tarafından yargılandıkları ve toplumu anlamaya nasıl yardımcı olabilecekleriyle ilgilenirken amaçları, dansı sadece kültürel bağlamında anlamak değil, hareket sistemlerini analiz ederek toplumu anlamaktır. Dans antropolojisinin yanı sıra dans araştırmalarında Avrupa dans etnolojisi ve folklor araştırmaları geleneğinden kaynaklanan daha az bilinen bir gelenek de vardır; burada dans biçimlerinin ve geleneklerinin analizi, performansların sosyal ve kültürel bağlamından önceliklidir (Thomas, 2003: 66). Dans etnolojisinin odak noktası genellikle dans içeriğidir ve dansın kültürel bağlamının incelenmesi, ikincil bir metin olarak dansın iç dinamiklerinin aydınlatılmasına yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Etnolojik araştırmalarda, örneğin dans eden insanların sosyal ilişkileri arka planda iken dansın kendisi ve zaman içindeki değişimleri ön planda tutulur (Kaeppler 1991: 16-17). Dans etnolojistleri, bir bütün olarak, dansçının vücudunun, zaman ve uzayda hareket eden, bir şekilde dansçının zihninden ayrılmış bir enstrüman (Hanna'nın da kabul ettiği gibi) olduğunu varsayarlar. Bu hareket halindeki gövde, bileşenlerine bölünebilen bir makineye çok benzeyen farklı beden parçalarına bölünmüştür. Beden, objektif bir şey olarak kabul edilir. Bu yine Kartezyen ayrımı destekleyen ve onu devam ettiren bilimsel geleneğin içine gömülmüş halde bulunan

geleneksel düalizmi benimseyen anlayışın dans düşüncesindeki temsilidir. Dans çalışmaları özellikle de dans etnografisindeki son çalışmalar bu klasik eğilimin üstesinden gelmek için geleneksel etnografa ve antropolojinin postmodern ve feminist eleştirilerinden yararlanmıştır. "Göstergebilimsel (Semiotic) fenemenoloji, yapısalcılık sonrası ve feminist teorilerden esinlenen bu alandaki çalışmalar 1980'lerde antropolojide meydana gelen büyük değişiklikleri de içinde barındırır" (Read, 1998). İlk olarak sosyal inşacı bir teori benimseyen dans antropolojisi doğal beden diye bir şeyin olmadığını ileri sürmüş; tek bir arketipsel beden yerine bedenler olduğunu ve hepsinin kültürel ve sosyal olarak inşa edildiğini kabul etmiştir (Grau, 1993: 21). Ancak bu sosyal inşacı dans teorisi yine Kartezyen geleneğin bilimsel dünyada içkin olan ikililiklerine hizmet etmiş, bu defa sosyal inşayı bedenin üzerinde bir yere koyarak, bedenin diğer gerçekliklerini ihmal eden bir yaklaşımı derinleştirmiştir. Bedenle ilgili bu çeşitlilik içeren, etnolojik, etnografik ve antropolojik niyetlerin tümü, failin yani dans eden bedenin, bedensel durumları için verimli olacak açıklamalar ararken, dil merkezli yaklaşımlarda olduğu gibi, yakın zamana kadar nüfuz etmiş olan etnik merkezliliği onaylayan, ayrımı yine köklerde arayan bir klasik eğilime dikkat çekerler. Ancak bütün bu gelişmelerdeki büyük boşluk bedenin, mekânsal ve zamansal olarak organize edilmiş anlamlar dünyasında bir hareket merkezi olarak ister biyolojik veya mekanik ister olabildiğince sosyal ve kültürel bir varlık olarak görülsün; yine statik, durağan ve her iki anlayıştan birine hizmet etmek zorunda kalan bir nesne olarak algılanmasıdır.

İnsanı sosyal inşa gibi dış etkiler ile fiziksel olarak hem sınırlayan hem de bireysel eğilimleriyle ona olanak sağlayan beden ve "bedenlerimizin yaratıcı ve estetik uzantısı olan (…) dans ayrılmaz bir bütündür. Dansçının dansla bir olması gibi, beden de somut olarak oradadır ve beden dansın kendisidir. Diğer enstrümanlar gibi nesne olmadığından beden dansın enstrümanı olmaktan ziyade dansın öznesidir. Dansta nesnelleştirildiğinde bile öznelliğini korur" (Fraleigh, 1987: 31-32). Bu bağlamda dramatik bir performans olarak kabul edilecek dans için, tamamen fiziksel ve nesnel alelade hareketin aksine, dansta dansçının ya da koreografın, yani failin neyi amaçladığı hesaba katılmadan bir dans eylemini belirgin olarak çözümlemek de mümkün

olmayacaktır. Dans etmek yani canlandırılan bir dans eylemi, özellikle de icracıların ve gözlemcilerin bakış açılarından kişisel tercihlerin basit üretimleri değil, çeşitli bağlamlarda ve olaylar (sosyal ve teatral) içinde yaşanmış deneyimlerin merkezinde ve onların aracılığıyla düşünülmelidir (Thomas, 2003: 94). Bunun için eylemleri bağlamlarıyla birlikte değerlendirmek yani dansı bağlamı içinde görmek, salt fiziksel hareketler olarak anlamaya çalışmak yerine, ondan uzak durup daha geniş bir perspektiften onu bağlam içinde anlamak gereklidir. Dans, belki de sanat türleri içinde hem üretim hem de icra anlamında en çok bağlama sahip olan üretim ve gösterim faaliyetlerden birisidir. Pek çok boyutta, farklı mekanlarda, değişken zamanlarda, kurumsal ya da geleneksel organizasyon şemalarına sahip topluluklarda hem bireysel hem toplu hem geleneksel hem modern tezahürleri gözlemlenebilir. Bu farklı bağlamlarıyla dans tıpkı dilin hecelerle, söz öbekleriyle, kelimelerle, yaptığı gibi değişebilen "içinde keyfilik barındıran, tahmin edilemeyen, zaman sürekliliğine bağlı, üretken, kültürel aktarımı, belirsizliği ve duygulanımıyla sembolik potansiyel taşıyan bir olgu olarak belirmektedir. Dansta, çok kullanılmasa da dildeki vokal/işitsel kanallara ek olarak, daha çok bedenin fizyolojik işleyişi ile ilgili motor/görsel ve kinestetik, işitsel/proksemik (bedenin mekandaki konumu ve mesafeyle ilgili) /dokunsal kanallar hakimdir" (Hanna J. L., 1977: 214). Fizyolojik ve kültürel olarak dışa dönük bedenle özdeşleşen dansta, dansçının ve aslında tüm insanların doğasında bulunan "kendini ifade etme eğilimi ile topluluğun geleneğinden gelen sınırlayıcı kurallar arasındaki gerilimin (tıpkı bedende ve hareketlerinde olduğu gibi) çözülme biçimi, belli bir dans kültürünün ya da kültürel tarzın önemli bir boyutunu ifade eder. Bütünü bireyselleşme eğilimi taşıyan dans icralarının koreografik dışavurumu, belli bir modelin neredeyse bütünüyle tekrarından, en yenilikçi biçimde yeniden yaratımına kadar gidebilmektedir ve hemen hepsinde hem bireyin yaratıcı gücü, dans bilgisi ve ifade kapasitesi hem de kültürel ve yapısal sınırlamaların derecesi belirleyici olmaktadır" (Giurchescu, 2017b: 33). Kültürel ve toplumsal değişkenlere duyarlı, bireysel yeteneği ile de bunları geliştirmeye muktedir bir beden ile hem geleneksel hem modern anlamda üretilen dans, bedenin tarihsel birikiminden muaf düşünülmemelidir. Dansı sadece hareketlerin organizasyonu ya da bir egzersiz olarak değil, aynı zamanda onları yaratan insanların değerlerini ve yaşam biçimlerini kısmen ifade eden kültürel organizasyonun sembolik

bir ifadesi olarak görmek ve bununla birlikte, kültürlerin yalnızca dans gibi performanslarda var olan, insan bireyselleşmesinin, her birey ve her kuşak tarafından yeniden yorumlanıp tercüme edilen ürünleri olduğunu kabul etmek gerekir (Grau, 1995: 44). Dansın, kasıtlı bir niyet olmadan yani planlı ve örgütlü çalışmalar haricindeki aktarımını imkanlı hale getiren, bu yakın kuşaklar arasındaki küçük değişimlerle yeni metinler olarak, insanlar arasındaki ilişkilere bağlı olmasından kaynaklanmaktadır. İnsanlar tarafından yine başka insanlar için ya da onlarla birlikte icra edilen özneler arası durumu, insanlar arasında ilgi duyulmasını ve algılanabilir olmasını sağlayan kültürel ortaklık ya da paylaşım olmadan ne dans ne de dansın iletişim yoluyla aktarımı ve devamlılığı olabilir. Kültürel olarak yayılmasını daha olası hale getiren bu boyutuyla dans, sözlü ve sözsüz iletişimdeki gibi bedene ve bedenlerdeki değişime tabi, zaman ve mekândan referans alan, kültürdeki her bireyin paylaşarak özneler arası olarak gelişen bir sürekliliğe sahiptir.

Dansın kendisinden yani yapısal oluşumu içerisinde sanatın nesnesi olmasından çok dansın bileşenleriyle birlikte çok yönlü performansına odaklanan (ilk olarak Walter Benjamin'in işaret ettiği), "sanat nesnesinin" tekrar üretimindeki estetik bilincin (Benjamin, 2015), dans boyutunda da kültürel ve sosyal iletişim söz konusudur. İlk olarak dansçıyla başlayıp, diğer dansçı, müzisyen ve seyredenlerle devam eden süreç, icracı tarafından aktif ve aktif olmayan tüm katılımcılara geçirilen etkileyicilik, kolektif estetik deneyimle bütünleyici parçalardır ve toplumsallaşmış bir norm olarak estetik yargı etnisite, coğrafya, toplumsal yapı, ekonomi, ideoloji hatta bazen politikayla çeşitlenmektedir (Giurchescu, 2017c: 47-48). Artık dans stili ve estetiğindeki özneler ve kültürlerarası farklılıkların çoğunun, hem genetik olarak belirlenmiş bedensel farklılıklara hem de öğrenilmiş ya da toplumsal olarak inşa edilmiş toplumsal ve kültürel modellere dayandığı doğrulanmıştır (Kealiinohomoku, 2011: 314). Belirgin fiziksel özelliklerle, birbirinden farklılaşan bedenlere sahip icracıların avantaj ya da dezavantajların danslarına yansıdığı derecede olmasa da toplumsal ve kültürel farklılıklarla çevrelenmiş bedenler de dans bağlamında fark edilebilir boyutlara ulaşabilecek görüntüler gözlemlenebilir. Bedenler hakkındaki genetik ve kültürel dinamiklerin işleyişi konusundaki bilinmezlik adına artık geçmişe göre çok fazla şeyin

tartışılmaya başlanması, bedenin çok boyutluluğu, dansın temsilinin aracısız olarak gerçekleştiği zemin olarak bu farklılıkların özellikle toplumsal ve kültürel anlamada dansa doğrudan yansıması olarak yorum katılmasına olanak vermektedir. Dansın temel enstrümanı olarak bedende gerçekleşen her şeyin doğrudan dansta da gerçekleşmesi olasıdır. Fiziksel özelliklerin dansa kattıkları, en küçük birimi olarak hareketin motor ve kültürel bağlamı, gerçekleştiği mekânın niteliği, icra edilen zamanın ruhu, organize edildiği topluğa has toplumsal roller ve farklılıklar, toplumsal birlikteliğin önemi, kolektif bilincin neleri kapsadığı, özneler arası icranın oranı, söylemin beden üzerindeki etkisi, yani bedene nüfuz eden tüm ihtimaller belirleyici olmaktadır.

Tipik olarak herhangi bir dans, dans eden ya da dans edecek bir beden için sürekli maruz kalınan hareket odaklı gerçekleşen uzun bir zaman dilimine karşılık gelir. Bu maruz kalınan süre ister doğal bir dans ortama denk gelsin ister zorunlu ister gönüllü bir aktivite olarak yapılsın, dans eden bir bedeni ortaya koymak için bedendeki değişim ile gerçekleşen süreçlerin toplamıdır. Sürecin başı ve belli bir noktasında bulunan bedenler arası farklılıkların niteliği, dans sürecinin başarısını ya da başarısızlığını belirler. Takip edilmesi gereken uzun hareket serileri, belirli bir teknik, söylemler, referans alınan görüntü ya da eğitmen, eğer çoklu bir dans çalışmasıysa diğer dansçıların görüntüleri gibi bedenin bireysel yönleriyle, kültürel olarak kazanılmış beden tekniklerini birleştirilir. İdeal olana ulaşılana kadar yapılan çalışmalarda geçen sürede ortaya konulan tüm bedensel izdüşümleri, bu karışımın bir ürünüdür ve bedenin yukarıda bahsedilen sosyal ve kültürel değişkenlerinin etkisi de büyüktür. Dans eden bir beden de bu süreçteki gerilimle elde edilen, tekrarlanamaz bağlama göre değişen performatif yapısıyla anlıktır ve anlık olan bu deneyimin tam anlamıyla gerçekleşmesi için tüm şartların tüm bileşenleriyle yeniden oluşması gerekmektedir yani gerçekleştirilmesi güç bir yapısı vardır. Özellikle yeniden üretim sürecinde yapılan örgütlü dans çalışmalarında, bu anlık deneyimler arasındaki farklılıkların arasındaki mesafe en asgari düzeye indirilmeye çalışılarak, ideal görüntüye ya da bütün olarak ideal temsile ulaşılmaya çalışılır. Bu yapı, içinde sosyokültürel alanlarda bulunan çok çeşitli dans formlarını üreten veya değiştiren hem temel psikobiyolojik faktörleri hem

de dansın diğer sözsüz iletişim, motor aktivite, oyun, sanatsal biçimleriyle ortak olan belirli süreçleri ile davranış ve değişen bilinç durumlarını kapsar.

Dans, insan hayatının her alanında, "dinsel ve seküler dünyalardaki zamansal ve aşkın davranışların ortak bir özelliği, sosyopolitik manipülasyonların bir bileşeni, bireysel ve grup terapisi potansiyeline sahip (Hanna J. L., 1977: 211) geniş bir sosyal alanda icra edilen çok boyutlu bir faaliyet alanıdır. Fakat sosyal bir performans olarak dans her şeyden önce değişmez, sabit yani kısacası performans fenomeni olarak tanımlanabilecek her şeyi göz ardı edilerek değerlendirilmiş, daha sonra kişisel ve sosyokültürel faktörlere atfedilebilecek ifadeler de hesaba katılarak daha bütün ve performatik varyasyonları da gün yüzüne çıkmıştır. Dünyadaki postmodern dönüşümle birlikte artık performans hataları, failin (dans edenin) tereddütleri, sosyal gerçeklikler, mekânın niteliği, zamanın ruhu, bedenin durumu gibi değişimi etkileyecek fenomenlerle, kişisel ve sosyokültürel faktörler üzerinden bağlama bağlı olarak adlandırılmasın ayrı görülmesine doğru hareket eden, yani alışılagelmiş olan saf ve değişmezlik düşünce süreci tersine çevrilmeye başlanmıştır. Performans ister konuşma davranışı ister gündelik yaşamda kendiliğin sunumu, sahne dramı veya sosyal dram olarak olsun, şimdi gözlemin ve yorumsal dikkatle, post modern kuram, kusurları, tereddütleri, kişisel faktörleri, eksik, eliptik, bağlama bağlı, durumsal performans bileşenlerini, insan sürecinin kendisinin doğasına dair ipuçlarını görmeye başlamış ve aynı zamanda gerçek yeniliği, yaratıcılığı mümkün olduğu kadar algılamıştır (Turner V. , 1987: 7). İdealist sabitlememelere ve kalıplara bir karşı çıkış olarak post modern düşünce ile beden ve dans sosyokültürel unsurların sürekli akışta ve dönüşümde olduğu alanlar olarak algılanır. Beden teorilerinde olduğu gibi sosyal düzen ve uyuma yönelik bir gerginlik, değişkenlik içinde beden düşüncesinin gelişmesiyle, sosyal yaşam gibi dans da neredeyse sonsuz çeşitlilikte ince bir şekilde ayırt edilebilen farklı beden durumlarını sunmaktadır. Dansta da sürekli değişen kişiler, zaman içinde değişen anlar, durumları değiştiren ve kısmen doğaçlama etkileşimler ile birlikte yerleşik kurallar, gelenekler ve sembolik çerçeveler vardır, ancak bunlar belirsizlik ve manipüle edilebilirlik alanlarının varlığında çalışarak asla tam ve değişmez olarak gerçekleşmezler. Dans gibi performatif ve kültürel alanlarda her zaman boşluklar vardır,

belirli durumlara uygulanabilmesi için ayarlamalar ve yorumlar gerektirir ve kendileri de belirsizlikler, tutarsızlıklar ve çoğu zaman çelişkilerle doludur. Bu nedenle, beden ve dans çalışmalarını etnolojik olmaktan çok antropolojik yapan şey, niyetin önemi, anlam ve kültürel değerlendirme gibi yukarıda sıralanan sistemlere odaklanmasıdır. Bunun için özellikle dansın biçimini, kurgulanmasındaki çalışmaları hareket eden bedene, sosyal dünyadaki fiziksel aktör olarak bireye bağlamaya çalışmak ne kadar sıra dışı görünse de daha önce beden üzerine yapılan çalışmalarda kökleşmiş olan beden/zihin, kültür/doğa, geleneksel/modern, bireysel/kolektif vb. gibi pek çok karşıtlığın üstesinden gelme fırsatı sunabilir. Beden antropolojisi dans eden bedeni, daha önce geleneksel antropolojinin, etnolojinin ya da etnografik analizin yaptığı gibi, basitçe yeniden ifade etmek yerine Kartezyen düşüncenin dayattığı sınırları gerçekten aşan bazı sonuçlar geliştirebilir.

2. 1. Hareket, Beden ve Dans

Hareket, fizyolojik ve anatomik işleyişiyle biyolojik, sosyal öğrenme ve bireysel seçime uygun yapısıyla kültürel olarak kavramsallaştırılmış ancak son zamanlarda bu iki alan arasında keskin çizgilerle ayrılmak yerine, daha çok ikisi arasındaki sınırlarda dolaşan bir araştırma konusu olmuştur. Örneğin, insanın fiziksel gereksinimleri ve iş görebilme yeteneğinin yanı sıra iletişimi destekleyici yönlerinin çoğu için de temel oluşturan bir ilk biçim (arketip) olarak değerlendirilmiştir. Gerçekten de bazen dile eşlik ederek, bazense dil olmadan bile kelimelerden daha fazla şeyi ifade eden bir araçtır. Nihayetinde konuşma, her hareketin karakteristik bir ses üretme özelliğine sahip olduğu, kulakla olduğu kadar gözle de algılanabilen, bir jestler sistemidir (Collingwood, 1958: 243). Bu bakımdan hareket temelli olan pek çok faaliyetin dile temel sağlayan bir alt yapı sunduğu ve sesle iletişimden daha önce geldiği kabul edilir. İnsanlar arası günlük iletişim için, ses ifadenin en önemli aracı haline gelmiş olarak görülse de aslında her tür dil bu şekilde bedensel hareketin özel bir biçimidir ve bu anlamda, en temel özelliği hareket etme becerisi olan aktivitelerin (buna dans da dahil) tüm dillerin anası olduğu söylenebilir (Collingwood, 1958: 243-244). Bireyler için, bilinç edimiyle olduğunca görsel ve fiziksel olarak algılanan dünyada hareket, iletişim ve günlük gereksinimlerle birlikte görsel algı alanının büyük bir kısmını yönlendirir. Bu yüzden bedenler arası geçişlerin yaşandığı bir algı nesnesi

olarak, farklı fiziksel ve sosyal olanaklarla, her bedende yeniden üretime ve yorumlanmaya elverişlidir. Hareketin dansa temel sağlayan özellikleri, bedenin sahip olduğu doğal hareketler ve üzerine eklemlenen bu yeniden üretim süreciyle birlikte gelişir. Bedenin sonradan kazandığı farklı hareket etme biçimlerinin ritmik varyasyonları, dans deneyiminin başlangıcını sağlar. Dans için beden ve hareketin işleyişi, sürekli etkileşim, değişim ve gelişim modları içinde olduğu için belirli bir seviyeye ulaşıp gelişiminin en üst seviyesini bulacak bir sabitliği de ifade etmez. Bunun nedeni, bedenin hareketli dünyasında sınırlılıklarını belirleyen motor hareket becerisi yani bedenin olanaklarına ek olarak, kültür gibi yaşadığı toprakları, benimsediği geleneği ve onu çevreleyen sosyal ortamların sağladığı şartları da kendine mal edebilme yeteneğini üzerinde taşımasıdır. Yani anatomik ve fizyolojik altyapısıyla temellenmiş biyolojik bir gerçeklik olan bedene ek; dil, iletişim, psikoloji, kültür gibi değişkenlere bağlı bir de bedenin sosyal gerçekliği vardır. Harekete bağlı anlamlar üreten, o anlamları hareket dağarcığıyla eşleştirip algılayan, anlayan ve yorumlayıp değişken durumlar alan, biyolojik olarak temellenmiş "sosyal bedendir".

Dans, temelindeki hareketin, biyolojik-kültürel bileşenleri ve tüm bu bileşenlerin etkiye açık bedensel yönleriyle, öngörülemez sonuçlar doğuran bağlara sahip bir yapıdır. Biyolojik, psikolojik, kültürel, çevresel, teknolojik, vb. bütün bu faktörlerin etkisiyle dünyadaki toplumların kazandığı farklı hareket alışkanlıkları dansın evriminde pay sahibidir. Hamilelik, çocuk yetiştirme, giyim, oturup kalkma biçimleri gibi cinsiyete bağlı değişiklik gösteren hareketler, erkeklerin ve kadınların günlük hayatta kullandıkları beden yapılarına farklı formlar kazandırmış, dans karakterlerindeki (biçimler) temel beden pozisyonlarının değişimine yol açmıştır. Bununla birlikte topluluğun beslenme alışkanlıklarına bağlı bedendeki kas ve yağ miktarı; mobilya kullanılıp kullanılmamasıyla gelişmiş alışkanlıklar (uyuma, dinlenme ya da boş vakit geçirmede kullanılan beden pozisyonları), mesleki teknikler, yaşanılan ekolojik çevrede, arazi, bitki örtüsü ve yetişen ürüne bağlı olarak yapılan tarım ya da kullanılan aletler ile kazanılan farklı hareket serilerinin bile danslarda yaşaması mümkündür. Soğuk, ıslak veya karlı zeminlerde, günlük yürüme tarzlarını, dansların temel karakterlerini

etkileyerek insanlara farklı dans adımları kazandırabilecek olan da yine farklı şartlara uyum sağlamaya hazır hareketin sınırsız dünyasıdır.

Öncelikle yaşayan canlı bir bedeni işaret eden hareket, sadece bir konum değişikliği ya da pasif olarak dışarıdan gelen müdahalelerle bedenin uzuvlarının yer değiştirmesi gibi mekanik bir indirgemeden daha fazlasını ifade eder. Başlangıçta zaten var olan kendi kendine hareket etme kapasitesi üzerine, ilk andan itibaren dünyanın etkilerine maruz kalacak insanın, deneyimleriyle inşa edebileceği sonraki hareketleri için bir başlangıç noktası sunar. Bu başlangıç noktası insan için doğum anından hatta anne karnındaki süreçten itibaren, bilinçli bir 'hareket ediyorum' şeklindeki eylemden farklı, varlığın Marleu-Ponty'deki karşılığı olan 'yapabilirim' duygusundan daha önceki bir durumu ifade eder (Csordas, 2011: 146). Zamanla yapabilen ve eylemleriyle var olacak bilinçli bir özneye uzanan bu uzun sürecin kurucu unsuru, başlangıçta yer alarak, daha sonraki hareketlerin inşası için onlara alımlayıcı bir temel sağlar. Hareket etmeye çalışmak gibi bir durum içinde olmak yerine daha en başından tekme, esnetme, emme ve yutma gibi eylemlerle hareket edebilen yani ölü doğmayan insanoğlu, bu eylemlerde, yani bu ilk hareketlerde, onları kontrol etmeden önce bedenini keşfedip, küçük teşebbüsleriyle sonraki hareketlerini oluşturarak, onlara form kazandırır ve en önemlisi tüm bu özellikler, insan için failliğinin, öznelliğinin, kişiliğinin kurucu kaynağı olur (Csordas, 2011: 146). Kendiliğinden hareketlerle başlayan bedenin keşfi ve birey tarafından daha bilinçli halde kullanılmasına doğru işleyen süreçte insan için giderek kontrollü hareketlere evirilip genişlemeye başlayan hareket repertuarı, bireyin dünyadaki deneyimleriyle birlikte karşılaştığı durumlarda uygulayacağı yeni kombinasyonlar geliştirmesine, ihtiyaç duyduğunda hazırda bulunacak ve tekrar eden deneyimlerinde kullanacağı hareketleri arşivlemesine olanak tanır. Hareketin bu şekilde çözümlenmeye başlaması insan bedeni ve hareketinin antropolojik çalışmaları için de genel bir teorik değişime sebep olmuştur. Deneyci ve gözlemci (yani mekanik) bir bakış açısından aracı merkezli (yani deneyimle) bir bakış açısına doğru değişimi ile beden ve hareket, yerel organizasyon ve anlam modellerinde ifade edilen kültürel ve anlamsal bilgiyle yüklü eylemler olarak tanımlanmış, hareketi "fiziksel davranış" veya "motor

hareketler" olarak açıklayan teorilerde bulunandan tamamen farklı, insan olmanın ne anlama geldiğinin tanımına doğru bir geçiş yaşanmıştır (Farnell, 1999: 358).

Bedenle olan ilk deneyimlerin, yani duyusal deneyimin tüm bireyler için sonraki motor becerilerin üzerinde kurucu bir etki oluşturmasından sonra, sinir ve hareket sistemi ile bileşenleri, bilinçli hareketi mümkün kılmaktadır. Sorunsuz olarak gerçekleşmesi, fizyolojik bileşenler denilen, beden mekaniğinin çalışma biçimini ifade eden, sinir sistemi ve hareket sisteminin aksamadan işletilmesine bağlıdır. Beden için hayati olan bu işleyişi sağlayan; "hareket sistemi" kas ve iskeletlerden oluşurken, "sinir sistemi" içinde, bedenin özerk olarak çalışan (kalp, karaciğer, böbrekler, hormon bezleri, vb.) bileşenlerinden sorumlu otonomik sistemler ve hareket, algı, duyu gibi somatik sistemler yer alır. Sinir siteminin somatik bileşenleri kasları harekete geçirme, duyu organlarından gelen duyumları beyne taşıma, anlamlandırma, düzenleme ve yönetme özelliğine sahiptir. Bedenin bir bütün olarak birey tarafından harekete geçirilmesi ve bedenin algılanması ise kinestetik duyum sayesinde gerçekleşir. Eylem halindeki bedenler için kinestetik duyuma bir de hem mekân hem de diğer bedenlerle ilişkilendirilmesinde belirleyici olan, dokunma ve pozisyon hissini içeren hareket algılayıcılarının bilgi alımı ve işlenişini sağlayan, kinestetik algının merkezinde, beş duyuya bedenin de dahil edilmesiyle oluşan "altıncı his" yani altıncı duyu olarak da adlandırılan "propriyosepsiyon" da eklenir (Elcik Yorgancıoğlu, 2016: 204). Bedenin hareket özelliği ile ilgili olan fizyolojik bileşenlerden bir diğeri de bilincin kontrolünde hareketin tekrarlanması ile bedenin nasıl hareket etmekte olduğunu tespit edebilmesi yeteneği olan kinestezidir. Bedenin ve hareketin işleyişindeki fizyolojik açıklamalarda özellikle eylem halindeki bedenlerin işleyişi için muğlak kalan boşluklar propriosepsiyon gibi bilinçdışı bir kavramla doldurulmaya çalışılır. Bunun nedeni bedenin günlük ya da olağan dışı faaliyetleri düşünüldüğünde yalnızca fizyoloji, anatomi ya da muhtelif tıbbi araştırma alanlarıyla açıklanamayacak kadar, farklı işleyiş biçimlerine, farklı ihtimallere sahip olarak yaşam dünyasında var olmasıdır. Bu yüzden bedenin fizyolojik alt yapısına ek olarak onu harekete geçiren, hareketin anlam üretiminin çeşitlenmesini sağlayan unsurların, fiziksel ve biyolojik koşullar dışında yaşanılan ve deneyimlenen kültür, tarihsel süreç, coğrafya gibi kısacası bedenleri

çevreleyen iç ve dış tüm bileşenler olduğunu düşünmek gerekmektedir. Çevresini ve kendisini ancak kendi bedeniyle algılayabilen birey için, zihin ya da ruh ve beden; bir bütün olarak karmaşık bir mikro evrendir ve yaşamsal gerekliliği olan hareketi üretebilmek için hareket sistemine ve hareketi oluşturan tüm bu üretici unsurlara hâkim olması gerekir (Elcik Yorgancıoğlu, 2016).

Dünyada hareketin fizyolojik işleyişine sahip tek canlı varlık insan değildir, ancak insan, hareketin işleyişindeki yukarıda bahsedilen farklılıklara sahip olması sebebiyle harekete kazandırdığı farklı anlam ve işlevsel özelliklerle diğerlerinden ayrılmaktadır. İnsan dışındaki hareket eden canlılar, kinestetik ve propriosepsiyon gibi hareketle ilgili daha geniş imkân sunan özellikler bakımından sınırlı bir kapasiteye sahiptir. Hareket ve konum bilincini sağlayan bu iki özelliğin uyarıcı sistemlerindeki sınırlılık, insan dışında hareket kabiliyetine sahip canlıları daha çok otomat olan dürtüler, sinirlilik ya da dış uyarıcılar temelinde semptomatik ve dürtüsel hareketlerle kısıtlamıştır (Hanna J. L., 1977: 214-215). Daha çok evcil hayvanlarda hareketlerin tekrarına dayalı çeşitlenmeler, bazı maymun türlerinde oyuna benzer hareket temelli uygulamalar gözlense de insanlar muhtemelen daha fazla dikkat süresi ile öğrenme yeteneği sayesinde, doğuştan sahip oldukları kendiliğinden motor hareket ve motor hareketler sonrası gelişen hareket kalıpları üzerinde daha fazla kontrol becerisi geliştirmişlerdir. “Ayrıca insanlar sadece motor hareket çeşitliliği, kontrolü ve öğrenimi için değil, aynı zamanda kurallar dahilinde hareket kalıplarının daha yaratıcı manipülasyonları için de bünyelerinde daha büyük bir potansiyel taşımaktadırlar” (Hanna J. L., 1977: 214-215). İnsanın hareketlerindeki çeşitlilik ve değişkenliğin, en önemli sebeplerinden birisi işte bu üst düzey algılama ve iletme kapasitesiyle gelişmiş olan iletişim yetenekleriyle birlikte, kullanmaya başladıkları sembolik araçlardır. Bu anlam yüklü sembolik araçlar ilk hareketin kurucu unsur olarak başladığı kontrollü hareketlere geçiş süreci boyunca insanın tüm hareketleriyle bütünleşir. Yaşamdaki hareket ve eylem arasındaki yani hareketin eylem odaklı insana doğru tanımındaki en büyük ayrım buradan kaynaklanmaktadır. İnsan varoluşuna ilişkin dramatik bağlamlı görüşlerde de “şey”lerin yalnızca hareket ederken, insanın yalnızca hareket etmekle kalmadığı güdümlü eylemleri yoluyla, gerçekliğin anlamlı sembolik dönüşümlerini

gerçekleştirebilip paylaştığı ve bununla birlikte bir anlamlı hareketler dünyası meydana getirdiği vurgulanmaktadır (Beeman, 1993: 373). Nesnelerdeki hareketler bile insanın ona uyguladığı eylemler yoluyla sembolik birçok mesajı üzerinde taşır. Buruşturulmuş bir kâğıt parçası ya da bir yerden başka bir yere iletilen pek çok nesne (sinirle atılmış bir kitap, yüze çarpılmış paralar vb.), niyetli eylemlerin hem fiili gerçekleştiren hem de maruz kalanların, nesnenin hareketine yüklediği, ona aktardıkları, onu araç olarak kullanarak sembolik bir mesaja ulaştıkları bir hareketler bütününü üzerinde taşır. Buradaki nesnelerin üzerine yüklenen sembolik anlamlar gibi insanlar, insan olmayanlarda da bulunan alelade hareketlere yükledikleri anlamlarla, sembolik eylem ve paylaşımları gerçekleştirip iletişimlerine katkıda bulunacakları bir hareket potansiyeline daha fazla sahiptirler. İnsandaki bu türden eylemlerle sahip olduğu dramatik üretme kapasitesi, alelade hareketlerin sembolik olarak paylaşılıp anlamlar üretmesinin dayanağı olarak ortaya çıkar.

Oturma, diz çökme, ayakta durma şeklimiz gibi çok temel durumlar da sadece insan anatomisinin sağladıkları ve insanın motor hareketlerini çeşitlendirme becerileri tarafından değil aynı zamanda kültür tarafından belirlenir. Büyük ya da küçük toplum olmaları fark etmeksizin dünya halkları, giyim, barınma, yemek pişirme ve müzik tarzlarında olduğu gibi harekete tabi olan pek çok bedensel durumda kendilerine has stilleri geliştirip, daha fazla manipüle ederek çeşitlendirme yeteneğine sahiptir. Dünya üzerinde kültürel bağlamda çeşitlenen hareket stilleri, bir topluma ya da topluluğa aitlik ya da ait olmama gibi durumların bilgisini görsel olarak belirgin şekilde açığa çıkarır. Marcel Mauss'un "Beden Teknikleri" olarak gözlemlediği gibi, insan bedeninde anatomik ve fizyolojik alt yapıyla zorunlu olarak etkinleştirilmiş her hareket, aynı zamanda dilin de dahil olduğu insanın hem psikolojik hem de sosyal anlam alanlarının dönüştürücü, değiştirici ve çeşitlendirici gücünden muaf düşünülemez. Ayrıca bu durum Mauss'un da ortaya koyduğu gibi, ifade ve iletişim işlevlerini yerine getiren harekete dayalı eylemler için olduğu kadar alet ve araç kullanımı, spor egzersizleri ya da teknikleri gibi, farklılıkları belirgin olarak hayatın içinde bulunan ancak, aktüel dünyanın akışkanlığında, sıradan ve önemsiz görülen, üzerine formel değerlendirme yapılmayan insan etkinlikleri için de geçerlidir.

İnsan hareketlerin, salt fizyolojik ve biyolojik bir bağlamda belirlenmiş kabaca fiziksel olaylara indirgenmesi, insan yaşamının önemli bir parçası olmasına rağmen önemsiz görülmesine ve özellikle spor, sanat gibi performatif alanlar için, sosyal gerçeklikten kopuk değerlendirmelere yol açmasına sebep olabilir. Kaslar, kemikler ve yer değiştirme açıları, lokomotor modeller, konumsal davranışlar veya yukarı doğru hareket eden bir kol bile, sosyal gerçeklikte görülerek, yani nedenleri ve amaçlarıyla bağlamları içinde gözlemlenip değerlendirilerek, sosyal eylemlerin bir bileşeni olarak anlaşılabilir (Farnell, 1999: 360). Ancak hareket, sembolik bir sistem olarak fark edilmeyecek kadar her yerdeliği ile o kadar 'doğallaştırılmış'tır ki, karmaşık, çok anlamlı, her zaman kalıcı izler bırakan, sürekli olarak değişebilen yapısına rağmen birincil değil ikincil bir sosyal 'metin' olarak değerlendirilmiştir (Desmond, 1993-1994: 36). Bunun en önemli sebebi var olduğu topluma doğal olarak maruz kalan hatta evrensel (yani tüm topluluklarda bulunan) işleyişte beden ve hareketlerinin, ne tam olarak imledikleri çerçevesinde belirlenebilir, ne de belirlenimden tamamen azade olmasıdır, zira bunlara iliştirilmiş olan sembolizm hem gelenekseldir hem de 'gerekçelendirilmiş' yani neredeyse doğal gibi algılanır olmuştur (Bourdieu, 2016b: 23). Doğal, geleneksel ya da hayatın içinde sıradan gibi görünse de aynı hareketin yapılış tarzı, yapılış süresi, şiddeti, büyüklüğü bile hem hareketi yapan hem de algılayan için farklı anlamlar ürettiği gibi antropolojik olarak pek çok farkı ve benzerliği de belirgin hale getirebilmektedir. Hareket, bilinçli olarak icracı olsun ya da olmasın herhangi bir grup üyeliğini ya da grup farklılıklarını işaret ederken cinsiyet, ırk, etnik, sınıfsal ve ulusal kimliklerin üretimi; cinsel kimlik, yaş, hastalık veya sağlığın bir işareti ve seksi, çekici, havalı gibi ikiliklere veya gruplara uygulanan çeşitli diğer ayrımlar/açıklamalar olarak da okunabilir (Desmond, 1993-1994: 36). Kültürel farklılıklar için belirgin bir ayırım sunan bedenin üzerinde gerçekleşen hareketin niteliğinden yola çıkarak, günlük hayattaki genel geçer değerler üzerinden marjinal/sırdan, usta/acemi, uyuşuk/hareketli, profesyonel/amatör, korkak/cesur, becerikli/sakar gibi daha birçoğuna uzanabilecek nitelendirmeler yapılır.

Günlük hayatta hareket üzerinden okunabilen ayrımlar, her günkü pratik ve maddi eylemlerimiz dışında kalan, sözsüz ve yalın beden hareketlerinin bir arada

sunulduğu faaliyetlerde de açığa çıkmaktadır. İnsan için hareketin sağladığı iletişimdeki sembolik eylem dizilerini düzenleme yeteneği, bunların paylaşımında sosyal öğrenme ile birlikte bireysel seçimin de önemli roller oynadığı hareket dizilerinin yer alması, dünyada hareket aracılığıyla yapılan pek çok şey gibi dansları da tek biçimlilikten çıkarmıştır. Dans, hareket serilerinin bedenin bulunduğu mekandaki ve yaşadığı zamandaki varlığı sırasında birbiri ardına ritmik bir bütünlükle eklemlenmesi ve yine mekânsal bir zeminde sunulmasıyla oluşur. Bedenin, her günkü alelade halini aşmak için, aldığı olağandışı formları bir araya getirir. Günlük hareketlerimizin olanaklarından faydalanarak onlardan daha farklı bir ifade biçimini alan, büyük, ani, dikkat çekici, alışkanlıklarımızın dışında görünüme sahip hareketler içerir. Hareketin ritmik uyumu, gündelik dışı olan ritmik yapısı da her günkü aleladeliğinin dışında bir görüntü sunduğu için olağanüstülüğünü ve dikkat çekiciliğini bir kat daha artırmaktadır. İnsanları etkileyerek harekete geçiren şiir ya da sloganlar gibi bu olağandışı beden hareketleri ve jestleri de dans için temel araçlardır (Hanna J. L., 1975). Dansa temel sağlayan bu hareketlerin gerçekleşme şekli bedene, günlük hayatta farkına varmadığı bir hareket bilinci sağlar. Hareketlerin ortaya çıkardığı sesler, bedenin bir parçasının diğerine teması, eklem ve kasların gıcırtısı, nesnelerle, yerle, diğer insanlarla teması, gerginlik, gevşeme, her kasın gösterdiği çabanın derecesi, her eklemin hareketi ve bu sebeple de bir kemiğin diğerine yakınlığı, bedenin herhangi bir parçasının yerçekimiyle olan ilişkisi ve tüm bedenin dengesi hissedilir hale gelir (Foster, 2011: 175-176). Bu bakımdan dans, bedenin hareket olanaklarını her anlamda kullanabildiği ölçüde, insanın yaşadığı dünya, çevresi ve başkalarıyla aracısız temasını ifade eder. Bedensel anlamda hem kendi hareket bilincinin hem de başkalarının hareketlerinin farkında olmasını sağlayan duyuları daha fazla geliştiren özel bir yapıya sahiptir. Hareket ya da dansı olgunlaştıran yaratıcı hareket serileri, sadece bedenin motor becerilerini değil, duyuların ve nesnelerin birliği olan bedenin hissettiklerini (dışarıdan ya da içeriden), kendi üzerine kültürel olarak nelerin işlenip, neleri içerdiğini ve nasıl yansıtabildiklerini de kapsar.

Öncelikle dans, dışardan bir göz için sadece müziğin ritmik zamanına tabi olan ve mekânda hareket eden icracıların görüntüsünden ibaret algılansa da dans alanı içinde bulunan bireyler için “onların nefes alışverişlerini, ayakların yere temasını, bedensel

efordan kaynaklanan kokuları; kinestetik aktivite (dans) veya empati (gözlemleme, yani kendini öykünülen bir beden yerine koyma) hissini; bedenin bedene veya performans alanına dokunmasını; kostüm ve donanımlar yoluyla bedenin genişletilmesini veya başka biçimlerde şekillendirilmesini; müziğin, şarkının ve hareketin iç içe geçmesini, yani tüm bu araçların birleştirilebildiği bir alan sunar" (Hanna J. L., 1977: 213). Bu çok ihtimalli sosyal alanlarda doğrudan dansçıların hareketlerine temas eden, dansa yeni hareket modelleri ya da mevcut hareketleri manipüle edebilecek formlar kazandıran, sahne ve sahne arkasındaki (çalışma ya da prova) bedenin maruz kaldığı süreçlerdir. Dans eden beden, performans anındaki ya da performansa hazırlık sürecinde edinebileceği, hareketleri için sınırlayıcı ya da sınırları zorlamasını teşvik edeceği ve performansını etkileyebilecek, algı alanındaki nesnelerle (beden için bir nesne olabilecek canlı ya da cansız) adeta kuşatılmıştır. Hareketin fizyolojik ve kültürel temel yapısı ile birlikte artık dans eden bedeni çevreleyen, müziğin, ritimin, kostümün, ışığın, zeminin vb. gibi, duyular yoluyla bedene direkt olarak temas eden bileşenlerin nitelikleriyle de şekillenmiş hareketler bedenden geçerek dansa yerleşir. İnsan için, medeniyetle tanışmamış zamanlarındaki kısıtlanmamış, özgür ve doğayla sürekli iletişim halinde olan bedeninin hareketlerinin tamamıyla doğal olarak değerlendirildiği (Duncan, 2011: 80) gibi aslında dansın yalın hali de herhangi bir medeni unsurun tesiri altında bulunmayan hareketlerle yapılanlarıdır. İsodara Duncan gerçek dansın çıplak olduğunu, özgür bedenin ve özgür dansın tek referans noktasının doğa olması gerektiğini söylerken vurgulamak istediği, diğer dansları yermekten ziyade bedenin ve dansın, dünyadaki en küçük etkiler karşısında bile savunmasız olduğudur. Bu yüzden dans, varlığından günümüze gelişim sürecinde insanın ve bedenin dünyada var olanlarla gerçekleşen temasıyla kazandığı yeni hareketler, duruş tarzları gibi bedene dair birçok değişkeni farklı hareket formları olarak üzerinde taşımaktadır. İnsanın hareket anlamında özgür olduğu dünyadan kopuşunu da gerçekleştiren medeniyetin inşası, insanın sonu olmayan bu süreçte edindiklerinin somut ifadeleri olan yeni bedensel durumlar, yeni hareket tarzları geliştirmesini zorunlu hale getirmiştir. Giydikleri hareketlerini kısıtlar, barınma için üretilen mekanlar, yaratılan yapay zeminler hareketlerine yön verir, kullanmaya başladığı aletlerle yeni hareket teknikleri geliştirir, mensubu olduğu toplumsal değerler hareketlerinin şiddetini dikte eder, sosyal ilişkide

ya da hayranlık duyduğu başkalarının hareketlerine öykünür. Özü, insan bedeni ve hareketleri olan dans için; insanın doğayla mücadelesi olarak düşünülen, her çağın teknolojisinin getirdikleri (ilkel alet, giysi, ev, tarım, müzik vb. teknolojiler de dahil) bu uzun süreçte her an hareket formuna dahil edilebilecek referansları sunar. Dans gibi "hareketin aktüelleştirdiği eğilimler ve bedende eğitimle meydana gelen kalıcı bir değişiklikten kaynaklanan oluş tarzları, dünyanın yapılarının ve yönelimlerinin bünyeye dahil edilmesinin sonucu olduklarından" (Bourdieu, 2016a: 167-168) form değişikliğine, gelişime ve çeşitlenmeye daha duyarlı yapılardır. Muhtemelen bugünkü haliyle danslar da tarih içindeki tüm anlık etkenlerin her bir performansta bünyesine dahil edilmesiyle oluşmuş yeni hareket formlarını üzerinde taşımaktadır. Bu bakımdan dans özellikle hareket bağlamında, sadece sıradan bir motor aktiviteyi değil, motor aktivitenin kontrol edilmeye ya da manipülasyona açık psikobiyolojik alanına, kültürel ve kurumsal müdahaleleri içermektedir (Hanna J. L., 1975: 40). Performans anında bedende gerçekleşen hareketlerin niteliğine etki edecek kısa süreli etkilerin yanı sıra, bireyin, bedenin ve hareketin maruz kaldığı ve dansa doğrudan yansıması mümkün olan performans dışı uzun süreçler bulunmaktadır. Dans gibi genel olarak harekete bağlı eylemler hem psikolojik hem de biyolojik olgunlaşmanın kısıtlamaları içinde sosyal etkileşim yoluyla öğrenilir, bedenin yaşadığı deneyimlerin hafızası kişisel bedene yönelik tutum ve beklentileri şekillendiren (Hanna J. L., 1977: 219-220) uzun süreçlerdir. Dansçı olsun ya da olmasın dans edecek bir birey için icra ya da çalışma süresinden daha uzun bir zaman dilimine karşılık gelen bunlar gibi sosyal etkileşim süreçleri, beden ve hareketleri etkileyecek dans dışı değişim, dansların niteliğine etki edecektir. Dans anıyla da sürekliliği devam eden sosyal etkileşim, insanın dünyada olduğu tarihsel gerçeklik içinde, değişime meyilli ve maruz kalmaya hazır bedenleri yarattığından olsa gerek, hareket bağlamında danstaki değişimden sorumlu olan sadece tabi olunan dansın süreci, hazırlık ya da performans anı değil, bireyin ve bedeninin de dünyada geçirdiği zaman, yani bedenin tarihselliğidir.

Hayata tutunduğu ilk zamandan itibaren başlayan süreçte dünya düzenine tabi, o düzenlere uyum sağlamış, bir eğilim ve ilgi sistemi edinmiş olan beden, hareket ettiği dünyada üretici ve birleştirici, yapıcı ve sınıflandırıcı bir güce, Bourdieu'nun

adlandırdığı şekliyle bir *habitus* a sahiptir (Bourdieu, 2016a: 165). Bedenin bu gücü yani *habitus*, kendisi de toplumsal olarak inşa edilmiş toplumsal gerçeği inşa etme becerisinin duyular üstü bir varsayımını değil, bedenin dans ve hareket gibi pek çok pratik durumlarını kapsar. Üretken, sadece deneyim yoluyla edinilen ve bu nedenle zaman ve mekandaki oluşumuna göre değişen *habitus*, bireylere çok çeşitli farklı hareketlerin yapılmasını kolaylaştıran bir pratik duygu ya da oyun hissi kazandırdığı için, bireyleri belirli sosyal bağlamlarda hareket etmeye ve tepki vermeye yatkın hale getiren bir "pratik duyu"ya dönüşen "oyun duygusu" olarak adlandırılır (Thomas, 2003: 118). *Habitus*, yeri ve zamanı belli, bir toplumsal deneyim esnasında edinilmiş ve toplumsal olarak oluşmuş bireyleri organize edici ilkelere ilgi duyan toplumsallaşmış ve tarihsel bir bedene aittir. *Habitus*; toplumun kültürü, tarihsel gelişimi, dini gelenekleri, yaşadığı iklim şartları yani özetle topluluğun gelişimini etkileyen hiçbir şeyden azade değerlendirilemeyecek bir beden düşüncesi geliştirir. Artık hareket etme şekli insanların sosyal hayat çehrelerini, dünya görüşlerini, kozmolojilerini, değerlerini ve politik inançlarını birbirine bağlayan bir tutkal gibi görülerek; tarihsel, kültürel ve sosyal olarak kim olduklarına dair ipuçları verebileceğine inanılan "hareket bilgisi"ne yani hareketin bir bilme yolu olarak değerlendirilmesine dönüşür (Sklar, 2011: 270). Kültürel bilginin bir parçası olarak değerlendirilen "hareket bilgisi" ile farklı dini mekanlardaki örneğin, iki farklı kiliselerdeki insan duruş ve hareketlerinin sunacağı sosyal ve dinsel gerçeklikler ya da iki ayrı tür olan bale ve geleneksel dansların icrasıyla edinilen kültürel birikimin farklı olarak hareketlerde bedenlileştiği (embodied) gibi, tüm hareketlerin, kültürel bilginin bedenlileşmesi olarak okunabilmesi mümkün olmaktadır (Sklar, 2011). Hareket artık kültürün temel bir parçasıdır ve hareket bilgisi de bu bağlamda sadece kinestetik değil, en az kinestetik olduğu kadar kavramsal ve duygusaldır. Örneğin, klasik balenin; geometrisi, dışa dönüklüğü ve formlarının ahenkli kademeliliği ile Avrupa ruhunu (Thomas, 2003: 96), özellikle de kilise ritüellerindeki Hristiyan öğretisini, Avrupa şövalye sınıfının kavramları ve değerlerini taşması (Kealiinohomoku, 2011) gibi dünyanın farklı yerlerindeki farklı dinlere mensup insanların dini öğretilerine angaje olmuş hareketleri, geleneksel askeri nizamlarındaki kimi uygulama ve hareket serileri, kültürel bağlamla birlikte var olan danslarında ortaya

çıkabilmektedir. Bunlar bazen dansın yapısında bütün olarak gözlemlenirken bazen de küçük sembolik anlamlarla dansa nüfuz etmiş hareketlerden okunabilmektedir.

Geleneksel dans ortamlarında, dini, mitolojik, ritüelistik mekân ve zamanlarda temellenmiş hareketler ile bireylerin yerleşim düzeni; doğaya, toplum ve evrene dair belli bir kültüre has ve o kültür için nesnelleşmiş fikirlerin ifade alanları olarak değerlendirilir. Kültürel yoğunluğu yüksek olan bu ortamlar, insanlar için performans hareketlerinin tekrarıyla tetiklenen, periyodik olarak yinelenen görüntüleriyle alışkanlık haline gelmiş, izleyenin ya da ortamı yaşayanın aşinalık derecelerine göre bireylere farklı geleneksel hazlar veren, geleneksel duygusal yönleri açığa çıkarmaktadır. Tüm kültürel bilgilerle iç içe geçmiş hareket bilgisinin, dinsel, mitsel ve ritüelistik mekanlardaki uygulamalarla toplumsal önemi ve anlamı, temel amacı geleneği aktarmak olan bu ortamlarda özellikle toplumun ileri gelenleri tarafından sözle de anlatılmaya çalışılsa da hareketle aktarım her zaman sözden daha işlevsel bir konumdadır. Hareket o anda gerçekleşen bedensel bir deneyim olduğundan, bu ortamlarda harekete tabi olmuş ve kodlanmış geleneksel bilgilerin çoğu deneyime katılıp öğrenilmeyi gerektirir. Dinsel ya da ritüelistik bir deneyim esnasında sözel iletişimle kazanılan bilgiler ile bu uygulamalara dahil olup hareketlerle kazanılan bilgiler seviye ve verdiği haz bakımından farklı olacaktır. Harekette konuşlanan ve toplumun bütün tarihsel birikiminin adeta kazılı olduğu kültürel bilgi, sözlerle aktarılandan ya da telkin edilenlerden daha çabuk kavranıp benimsenen ve farklı toplumsal motivasyonlara yön veren bütün bir bedensel deneyimdir. Topluluk için kültürel değeri olan uygulamalarda önemli bir yeri olan danslarla bireye geleneksel tabulardan bedeninin mahremiyetine kadar topluluğa has pek çok kural gerek dansın yapısal işleyişi gerekse hareketlerle bedensel bir deneyim olarak sunulur.

Hareket bilgisinin kültürel bilgiyle eşdeğer olduğu düşüncesi, bedeni fizyolojik ve kültürel bir gerçeklik olarak bütüncül görmeyi, kültürü ve kültürel bilgiyi beden ve hareketten ayrı konumlandırmamayı, geleneksel bilime yerleşmiş doğa ve kültür ayrımının tersine, hareket performansının deneyimini, kültürel öğrenmeye dayalı, kinestetik, kavramsal ve duygusal bir konuma yerleştirir. Uzun bir zamandır süregelmiş kültür ve doğa ayrımı genellikle, insanın ilk aleti olarak gördüğü beden ve insan

davranışının her yönü için sürekli bir metafor, benzetme ve model kaynağı sağlayan bedenin işleyişiyle mümkün olan hareketi, birlikte güçlü bir sembol olan bu bütünlüğü (hareket ve bedenin bütünlüğünü), bilişsel, duygusal ve maddi bir bütünlük olarak görmemizi engellemiştir (Hanna J. L., 1975). Doğa ve kültür ayrımının ortadan kalkması ile bedenin ifade araçlarının, daha genel olarak biyolojik süreçlerin ürünleri gibi evrim bağlamında uyarlanabilir ve zamanla biyolojik değişimle gelişmiş özellikleriyle oldukları kadar, sosyal ve fiziksel ortamlardaki organizasyonlara da duyarlı oldukları varsayımına da dayandığını hatırlatır. İnsana dair pek çok özelliği sadece kültürel ya da sadece biyolojik olarak tek ihtimalli değerlendiren bir önyargıya sahip olmuş olsak da bunu tersine çeviren pek çok örnek bulunmaktadır. Örneğin Blacking, biyolojik bir gerçeklik olan beden kültür tarafından etkilendiği kadar, insana dair dil gibi bazı görünüşte kültürel olguların da biyolojik olarak temellendiği, konuşma yetisinin normal gelişimi için de belirli sosyal koşulları gerektirdiği, doğuştan körlük ve sağırlık gibi biyolojik yoksunlukların insanın gelişme sürecini engelleyip değiştirdiği, ancak sosyal yoksunluk gibi organizmanın insanlığını da bozmadığı gibi birbiriyle çelişen sonuçları beraberinde getiren, kültürel ve fizyolojik bütünlüklere dikkat çeker. Hem sosyal hem de sosyo-fiziksel bedenleri mümkün kılan bilişsel organların etkileşimi her zaman tam olarak algılanamaz veya bilinemezse de beden hiçbir zaman sonsuz şekil almaya elverişli yumuşak bir şey ya da değişmez kati bir bütün değildir ve bunu fark etmek insanların antrenman ya da eğitimlerindeki beden teknikleri ile kendi bedenlerine ait iç kuvvetleri ve eğilimleri arasında bir gerilimin olabileceği sonucunu getirmektedir (Blacking, 1977: 4). Fiziksel ve sosyal beden geriliminde olduğu gibi iç ve dış gerçeklik arasındaki bu gerilim de insan hareketini kapsayan eylemler için motive edici bir faktör olarak değerlendirilir. Bedenlerin hareket etme özgürlüğü üzerindeki bazı kısıtlamalar ve hareketlerin nitelikleri de tarihsel ve somut bir gerçeklik olarak görülmelidir.

Dans, birçok beden dışı mekanik etmene bağlı olsa da en temelde beden ve hareketin doğrudan işleyişiyle mümkün olmaktadır. Bu dansı, yukarıdaki biyolojik ve kültürel gerçekliklerle, aynı zamanda da hareketin inşasında maruz kaldığı tüm bedensel süreçlerle (gerek iç, gerek dış etkiler) eşitlemektedir. Zamanda ve mekânda ikamet eden beden için bir önceki duruş ve hareketler, daima hazır bulunan bir ölçek sunarak, bir

hareketin her anında bir önceki anın bilinmesini, adeta bir kılıfın içindeymiş gibi şimdiki anla kaplanmasını ve sonuç olarak şimdiki algının, aktüel konuma dayanarak birbirinin içine geçmiş önceki konumları yeniden yakalamasını sağlar (Merleau-Ponty, 2017: 202-203). Hareketin bu zamansal bütünlüğü; Husserl'in duyusal deneyim analizinde deneyimin çifte yönelimselliği ile açıkladığı insanın tüm aktüel eylemlerinde geçerli olduğu gibi hareket deneyimini de kapsar. Kökensel izlemin, retensiyon ve protensiyonun andaki birlikteliği ile hareketin kökensel izlenimi, an ve kökensel izlenimle oluşan retensiyon ve sonraki anın tasarımını, hareketin gelecek anına ve bedenin konumuna odaklanan bilinci ile hareket mümkünlüğünü kazanmaktadır.[5] Hareketin gerçekleşmeye başlayacağı az sonraki konum da onun aracılığıyla hareketin sonuna kadar tüm gelecek konumlar da anla yani şimdiyle kaplanarak, hareketin her momenti onun tüm uzamıyla bütünleşir ve özellikle ilk moment, ilk hareket teşebbüsü, kinetik başlangıç, bura ile oranın, şimdi ile geleceğin bağlantısını kurar (Merleau-Ponty, 2017: 202-203). Bu birçok parçadan oluşan hareket etme isteğiyle ya da gerekliliğiyle başlayan süreç esnasında hareketin gerçekleşmesine odaklanan özne olarak ben "mekânı ve zamanı düşünmem; artık mekâna ve zamana aitimdir, bedenim onlara uyar ve onlarla bütünleşir" (Merleau-Ponty, 2017: 202-203). Dışarıdan zorlamalarla ve müdahalelerle özellikle tasarlanmayan bir dans deneyimi için de hareketin konumları yakalaması olarak belirtilen bu süreçte gerçekleşen durumlar aynı şekilde işlemektedir. Dansta hareket, özellikle uysal bir bedene dışarıdan dayatılmış bir zorlama veya ayarlanmış bir beden jimnastiği olarak tasarımlayan her türlü temsilin devre dışı bırakıldığı dansta, bir yer değiştirme ya da biçim değiştirme işlemi değil, bedensel itilimin, asıl olarak mekânda kendi dışına fırlatılma yeteneğinden ziyade, bu itilimi yakalayan/alıkoyan olumlayıcı bir çekime kapılma yeteneğine işaret eder (Badiou, 2017: 74-74). Kendi içlerinde farklılaşan tekil jestlerin birbirine bağlanarak oluşan hareketlerin oluşma biçimidir dansı belirleyen. Bir hareketin önceki hareketten nasıl doğduğu ve bir sonraki harekete organik olarak geçme biçimidir dansı oluşturan (Wigman, 2011: 106). Dans sadece bir hareketten diğerine geçmek değil, iki hareket ya da uzvun ya da bedenin

[5] bkz. s. 37. Husserrl'in müzik deneyiminden hareketle yaptığı duyusal deneyim analizinin tüm duyusal deneyimlerimiz için geçerli olduğuna dair vurgusunun geniş bir anlatımı için.

tümünün konum değiştirmesi arasında geçen zamanda olan akışkan ve konumlandırmaya yönelik salınımların da bedene yansımasıdır (Ailey, 2011: 147). Gündelik hareketlerin aksine otomat hale gelmiş alışkanlıklar gibi çoğu zaman fark edilmeyen anlık deneyimlerden ziyade, pek çok otomat hareketin birleşme sürecinin toplamına denk gelmektedir. Zaman olarak çok kısa gibi görünse de danstaki anlık hareketler bile gündelik hareketlerle kıyaslandığında, özellikle dans eden bir birey için çok uzun bir süreci açığa çıkarmaktadır. Süre değeri uzun olmasa da birbirine eklemlenen hareketlerden dolayı pek çok birleşim yeri barındıran dansın en küçük birimleri bile pek çok şeye maruz kalacak kadar savunmasız, dış ve iç etkilerin nüfuz etmesi için elverişli bir zemin sunarlar.

Sosyal, teatral veya ritüel temelli olsun her türden dansı, hareket etüdünün daha geniş bir alanının alt kümesini oluşturduğu için farklı dans adımlarının ve hareketlerinin bir araya gelmesi olarak düşünmeye eğilimli olsak da aslında her dans diğer danslarla ve bedeni kullanmanın diğer dans dışı yollarıyla karmaşık bir ilişki ağına sahiptir (Desmond, 1993-1994: 36). Bu karmaşık ilişki ağının ikincisi yani bedeni kullanmanın diğer dans dışı yolları, dansın özünü oluşturan hareketin alelade ya da sıradan hallerinin bedenden adeta damıtılarak daha küçük birimler olarak dansa eklemlenmesinde ortaya çıkmaktadır. Dansı diğer aktivitelerden farklılaştıran, sıra dışı sözel olmayan beden, hareket ve jest kümeleri gibi ayırt edici özelliklerini, sıradan motor aktivitelerin estetik bir alan içinde manipüle edilerek, bir takım üretilmiş hareketlerden kaynaklanan yanılsama ve arta kalan eylemler oluşturur (Hanna J. L., 1977: 222). Burada görüldüğü gibi sıradan hareketler ve jestler bu şekilde dönüştürüldüğü veya dans konfigürasyonlarına dahil edildiği için dansın anlamı ve içeriğinde hem "kabul edilen ve yaşanılan toplumsallık bağlamı hem de toplumsal olarak anlamlı hareket etme yolları bağlamı, hatta diğer danslarla ilişkili olduğu için belirli toplumlardaki dans formlarının tarihi bağlamı yer alır" (Desmond, 1993-1994: 36). Dans izleyici için çok sıra dışı hareket serilerinin art arda gelmesi olarak gündelik hareketlerimizden çok farklı algılansa da içerisinde toplumun her günkü ve sıradan hareket etme biçimlerinin izlerini taşımaktadır.

Toplumda ve günlük hayatta cereyan eden otomat olarak geçekleştirdiğimiz hareketlerin aksine dans ya da dansın bir kısmını oluşturan hareket aksiyomunun beden üzerindeki görünüşü, yaratıcı bir dansçı için tıpkı bestecilerde olduğu gibi ana tema üzerine inşa edilen hareket fikri olarak belirir. Dans temasının tohumunu meydana çıkmadan önce içinde taşıyan dansçı için dans fikri, somut ve son noktasına ulaşıp onu yorumlayana kadar tasarım halinde kalır (Wigman, 2011: 106-107). Marleu-Ponty'nin deyimiyle "bilinç, beden aracılığıyla şeye doğru varlık olur" (2017: 200-201) ve artık burada da içinde hareket fikrini barındıran ve dans edeceğinin bilincinde olan bir özne, bedeniyle bilincindeki dans tasarımına doğru giderek onu somut bir dansa dönüştürür. Alelade hareketin gerçekleşmesini sağlayan sıradan ve basit seriler için gerekli görülmeyen tasarım düşüncesi dans eden bilinçli bir beden için her şartta zorunlu hale gelir. Olağan şartlarda bile takip edilmesi gereken müzik, ritmik yapı, hatta toplu dans edilen bir icra ortamı ise başkalarının hareketleri, bedeni her zaman tasarım düşüncesine birleşik hale getirir. Dans ve dansın temeli hareket beden onu anladığında, yani onu kendi 'dünyasına' dahil ettiğinde tam olarak öğrenilir ve bedenini hareket ettirmek, bedeninden geçecek şeyleri yani bir sonraki yeni hareketleri hedeflemektir (Merleau-Ponty, 2017: 200-201). Yeni yaratılan, yeniden yorumlanan ya da birebir tekrar edilmesi amaçlanan danslarda da hareketin bedene dahil edilme süreci, yeni hareketleri hedefleyerek devam etmektedir. Dansı öğrenmek de bir bakıma hareketleri öğrenmek, bedene dahil etmek demektir ve öğrenime niyetli özneler, referans aldığı dans görüntüsündeki bedenin konumlarını, hareketlerinin şiddetini ve niteliğini hedefleyerek onları yakalama, bedeninden aynısını geçirme ve gerçekleştirme amacındadırlar. Günlük hareketlerde bu hedef kısa ve ulaşılabilir bir yol sağlarken, büyük hareket serilerinin (spor, dans ya da günlük yaşamda belli teknikler gerektiren otomat hareketler dışındakilerde olduğu gibi) söz konusu olduğu durumlarda daha uzun bir zaman, dolayısıyla daha uzun süren bir beden performansı ve tam anlamıyla icra edebilmek için fazla tekrar süresi açığa çıkar. Dansı ve hareketi sıralı ve otomat olmaktan çok, ilişkisel, açık uçlu, dışarıdan gelen uyarıcılara duyarlı ve hassas yapan da hem tasarım hem de tekrar anında maruz kaldığı uzun sürelerdir.

Hareket ve dansların gerçekleştirilmesi için gerek hazırlık gerekse temsil anında daha çok performansı işaret eden sürelere birlikte, değişimini ve çeşitlenmesini sağlayan büyük zaman aralıklarında meydana gelen, bedene nüfuz eden, özellikle bireysel ya da farklı topluluklara özgü ayrımları belirleyicileri unsurlar vardır. Bu süreler daha çok uzun bir süre dans etmiş ve gelecekte de dans etmeye eğilimli olan, dansın profesyonelleri, gönüllüleri ya da yerel dansçıların yaşadıkları süreçlere atıfta bulunur. İlk kez var olan bir dansta da farklı bir bedende yeniden inşa edilecek (yeni unsurlarla) danslarda da o anda gerçekleşip kaybolma ihtimalleri muhtemeldir. Ancak her yeni dansın benimsenip aktarılmaya ya da beğenilerle doğru orantılı olarak farklı bedenlerde yeniden yorumlanıp sergilenmesi ve yaşatılması ihtimalleri de bulunmaktadır. Bir bedenden başka bir bedene ya da bedenlere gerçekleşen bu aktarımda hem süreç hem de ilişkide bulunduğu bağlantı şemaları düşünüldüğünde, her farklı beden için bir yeniden yaratım işleyişi devreye girmektedir. Yaratım sürecinden sonra artık kültür içinde birikme eğiliminde olan farklı dans stilleri ve yapılarının bir dansçı tarafından tercih edilebilmesi ve dansın sıralı olmaktan çok ilişkisel olan açık uçlu sistematiği; farklı dans unsurlarının dansa eklenmesini, silinmesini, yeniden düzenlenip bilindik dansların dönüştürülmesini, hatta yeni formlar üretilerek çeşitlenip genişlemesini de mümkün hale getirir (Hanna J. L., 1977: 214-215). Hareket, nesnel hareket ve mekânda yer değiştirme olarak değil de dans gibi daha uzun hareketlerin birleştiği "hareket tasarısı veya virtüel hareket olarak anlaşıldığı haliyle, duyuların birliğinin temelidir. Bedeni ve ruhu bir gören yaklaşımla artık sadece bedenin birliği değil (…) duyuların birliği ve nesnelerin birliği de yeni bir şekilde betimlenmiş olur" (Merleau-Ponty, 2017: 319-320). Yaşam dünyasındaki bir bedenin çevresindeki nesne ve aksiyonlara duyarlı olması gibi, dans eden bir beden de çevresinde olup biten özellikle dans bağlamında gerçekleşen olgulara duyarsız bir sabitlikten ziyade, aktüel çevresinin çok uzağındaki dans olaylarına bile duyarlı bir değişkenliği ifade eder. Dans eden bedenlerin bu yüzden hali hazırda edinmiş oldukları bir *habitusları,* yani uzun bir zaman aralığında benimsedikleri, zaten kültürel olarak kendi dans geleneklerinde birikmiş eğilimlerinin yanında farklı yerlerde gördükleri ve ilgi duydukları, danslarına yansıyan bir bedensel eğilimleri mutlaka vardır. Bir dansçı için, farklı bir dans ya da aynı dansın farklı stili duyuları için algı alanına girip, bedeni için ilişki kuracağı

yönelimsel bir nesne olmaya başladıktan sonra, bu yeni ve farklı sitil dansçının bedenine ve dansına nüfuz etmeye başlar.

Dansın hareket dünyası sadece bireysel değil aynı zamanda, tek bir grubun dansçıları ya da farklı dans grupları arasında işleyebilme özelliğine sahip, kolektif ve kurumsal olarak bir yapılanma içinde paylaşılan genel bir meslek grubunun eğilimleri gibi, öngörülebilir hareketlerin, hareketlerin isimlerinin, ya da dans içi terimlerin karşılık geldiği ortak bir repertuarı da içermektedir. Aynı dans türünde faaliyet gösteren yüzlerce kurum, farklı dans türlerinde aynı işleyişe sahip benzer dans organizasyonlarında binlerce insanın ortak bir öngörüye sahip olduğu, tahmin edilebilir bir mesleki (hobi veya yerel dansçı olarak da böyle bir hareket evrenine dahil olunabilir) bedensel eğilimleri vardır. Bu durum, eğilim ve eğitimle meydana gelen bir oluş tarzı olarak dansın öznelerinin habituslarına ek olarak sahip oldukları *habitus* şemaları[6] ile açıklanır. Bu habitus şemaları kısmen değişen bağlamlara sürekli uyum göstermeyi mümkün kıldığı gibi, alanın içkin yönelimlerinin ve bütün eş biçimli *habitus*'ların (bu *habitus*'larla da kendiliğinden bahşedilmiş olduklarından, antrenmanlı bir ekipte ya da bir orkestrada olduğu gibi dolaysız bir iletişim içindedirler) oluşturduğu davranışların yarı bedensel pratik *öngörüsü* dahilinde, durumu anlamlı bir bütün olarak oluşturmayı da olanaklı kılar (Bourdieu, 2016a: 167-168). Dansa hazırlık aşamasında grubun gösterdiği, süreyi kısaltan ortak çalışma performansı, aksaklıkların üzerinden gelme becerisi, grup içi sözsüz iletişim, değişen şartlara uyum sağlayabilme becerisi gibi topluluk içi durumlarda olduğu gibi, farklı toplulukların ya da dansçılarının bir araya gelebilecekleri ortamlarda da farkında olunmasa da işleyişi ve iletişimi kolaylaştıran hareketin bu mesleki dili kullanılır.

Bu, dünyadan izole olmayan ancak dışarıdan birisi için dahil olması zaman alacak ve anlaşılmayacak kadar karmaşık, mesleki ve harekete dayalı başka bir dünyanın deneyimidir. Kendi işleyişi, olanakları ve sınırlarını üyelerine sürekli dikte eden yapısının yanı sıra, yine bu evrene dahil farklı kişiler, kurumlar arası iletişim ve

---

[6] Bourdieu'nun oluş tarzları olarak nitelediği eylemlerin kabaca uyum sağlama ve genel olarak geçerli görme ya da ayırma ilkeleri olarak belirlediği bir öznelerarsı durum.

paylaşımlara doğrudan açık, ancak tam olarak da denetimsiz değildir. Dansın kurulumu ya da inşası sırasında dansçı için hazır bulunan bu kapalı devre ve kendine has bir iletişim dili olan alanda, çevresel ve sosyokültürel unsurların süreçsel kesişme noktasındaki katalizörlerle (kültürel değerler, toplum, yönetim, din açısından) bilişsel belleği ve yapılar, yaratıcı dürtüler ya da duygulardan etkilenen bir seçici algı meydana gelir ve dansçı daha sonra belli bir niyetle (bilgilendirme, etkileme, komut, değerlendirme) hareket seçimlerini yapar (Hanna J. L., 1975: 40). Bu da dansı, Nietzsche'nin amiyanelik adını verdiği yakalanmamış itilme, anında itaat edilmiş ve açığa vurulmuş bedensel uyarılar gibi, dışarıdan gelen uyarılara direnemeyen ya da her dürtüye itaat edilmesi mecburiyetinde olan hareketlerin aksine, her türlü amiyanelikten azade olan bir beden hareketi (Badiou, 2017: 75) haline getirmektedir. Yapılan hareket serilerinin seçimi, ne tek başına sosyal ya da kültürel olarak sınırları belirlenmiş, ne sadece alana içkin kurallarla sabitlenmiş ne de bireysel seçimlerin ve beğenilerin tamamen özgür bırakılmış ürünüdür. Özellikle formel bir özellik kazanmış ister teatral ya da sosyal dansta ister geleneksel danslarda bu bütün karmaşık yapı birlikte işlemektedir. Sosyal ve kültürel dünyadan dans alanına toplanan bedenlerle, bu bedenlerin içinde taşıdığı bireysel tercihler arsındaki gerilim ya da uzlaşılardan, alanın kural koyucularıyla (eğitmen, yönetmen, geleneksel ortamlarda dansların yürütücüleri…) uygulayıcıların arasında iletişim ya da kopuklukla bedenlerde ortaya çıkan hareketler gerçekleştikten sonra, alandaki bedenlerde artakalan hareketler bütünü dansın niteliğini belirler. Farklı dans mekanlarının tümünde işlemesi muhtemel bu olay örgüsünde, dansa temel sağlayan hareketler, hareket serileri ve dansın bütünü, adeta bedenlerde müzakere edilerek gerçekleştirilir. Bu bedenler arsı etkileşimin olanaklı hale geldiği bir performans alanı olarak dansın mekânı da bedene ve harekete yön veren, dansı belirleyici bir başka unsur olarak karşımıza çıkar.

2. 2. Mekân ve Dans

Danstaki temel değişimleri görünür kılan, bedeni ve hareketi etkileyen birbirinden çok farklı olay örgüleri ihtimal dahilinde olsa da ağırlıklı olarak bu olay örgülerinin gerçekleştiği yerler, yani mekân kavramı, bedenin ve hareketin formuna direkt etki ettiği düşünülen bir söylem alanı geliştirmiştir. Bazen bedenin ve hareketin,

dansın formunu belirlemiş sosyal, kültürel ve bireysel mekanizmaları, kurumsal ya da geleneksel hale gelmiş bir dansın yapısını bile, yaşam dünyasında maruz kalınan ya da tercih edilen olay örgüleri (nesneler, çevre ve duyuların bütünlüğü içinde gerçekleşen) ile farklı görünümlere ulaştırabilmektedir. Örneğin Arjantin'de ortaya çıktığı bilinen tango, Paris salonlarında, özellikle farklı mekanlarda değişik toplumsal sınıfların ilgisine maruz kaldıktan sonra, ana vatanına, dansın yereldeki icracılarının bile tanıyamayacağı kadar çok yapısal değişiklikle dönmüştür. Müzik, tiyatro, dans gibi sanatlarda hem köken hem de insan hayatındaki konumları ile farklı bağlamlarda ifade imkânı bulan türler olarak mekâna bağlı değişim fazlaca gözlemlenir. Dans, yaygın hale gelmiş türleri ile farklı bağlamlarda icra edilebilen bir fenomen olma özeliğini diğer sanat formlarına göre üzerinde biraz daha fazla taşımaktadır. Dans sosyal ve kültürel bağlama bağlı değişen anlamıyla, geniş ve birbirinden çok farklı mekanlarda temsil edilebilme özelliği kazanmıştır. Aynı dansı şehir meydanında, sokak arasında, kırsalda, yerel ya da lüks bir salonda eğlenceli ve coşkun bir festival niteliğinde, modern sahnede sanatsal dokunuşlarla ya da spor salonlarında olabildiğince mücadeleci bir yarışma ortamında görebilmek mümkündür. Her ne kadar bu farklı mecralarda temsil edilirken belirgin ayrımlar ortaya çıksa da izleyenler ya da bu işin profesyonelleri için, mekân kavramı, performansın başarısına odaklanılmış bir anlayışın hâkim olduğu yapılanmada dikkatleri üzerine çekememiştir. Performans anında ortaya çıkan farklılıklara dair genel yorumlar, günümüzde bile ruh beden ayrımına dayalı olarak, sosyal bilimlerin geleneksel çizgisinde devam eden düşünen insana mal edilmiş, beden yine mekândan muaf tutulmuştur. Akıldan, ruhtan, zamandan, mekândan ve birçok şeyden yalıtılmış bir beden anlayışının çizdiği sınırlarla ilerleyen dans düşüncesi, dans eden bedeni alandan izole etmiş, mekândan bağımsız değerlendirmiştir. Dansa özel bir bakış açısı olarak görülmüş dans antropolojisinin bile ilk zamanlar ana ilgi alanı sadece, dansın doğasını kültürler arası anlamak ve 'düşünerek hareket eden beden' den kaynaklanan bir dans disiplini geliştirmektir (Grau, 1993: 24).

Her zaman asıl olan akıl ve ruh, bedenin içini boşaltmakla kalmamış bedenin bağımlı ve zorunlu olduğu pek çok bileşenini de bir kenara itmiş, önemsiz, etkisiz ve değerlendirmeye alınamayacak kadar değersiz hale getirmiştir. Bedeni dünyadan izole

kavrayan Kartezyen felsefede, beden gibi mekân da bir boşluk tasarımı olarak düşünülmüş, bedenden ve dolayısıyla hareketten ayrılmış, bu ayrışma zamandan da kopmaya sebep olduğu için, statik bir nesneye dönüştürülen mekân, sadece fiziksel niteliklerinin ön plana çıktığı, içinde geçen hayatın da bu fizikselliğin içinde var olacak kalıplaşmış eylemler dizisine indirgendiği etkisiz bir kavram olarak değerlendirilmiştir (Duru, 2015: 6). Kartezyen mekân düşüncesi bedeni biçim, düzen ve oranlar sistemine indirgeyerek, adeta dünyadan izole bir kapsüle yerleştirmiş, kapsül içindeki hareketlerin de nasıl olması gerektiğine kadar kalıplaşmış tariflerle, bedenin yaşamını idealize etmeye çalışmıştır (Dervişoğlu, 2008: 34). Felsefede var oluş sorunsalında ruhtan bedene doğru değişen ağırlık merkezi, bedenin yaşam dünyasındaki çevresine duyarlılığı, mekân kavramının yeniden düşünülmesini zorunlu kılmıştır. Bununla birlikte antropolojide olduğu kadar diğer sosyal bilimler alanlarında de geleneksel mekanlar ve kent mekanları, yaşayan insanların bulunduğu fiziksel alanlar, beden bağlamında yeniden yorumlanmaya başlanmıştır. Önce felsefedeki Husserl'in "yaşam dünyası", Heidegger'in "Dasein analitiği" ve Merlau-Ponty'nin "yaşayan beden" kavramları ile ilerleyen düşünce çizgisi, bedenin, çevresindeki nesnelerle sürekli etkileşim içinde olduğu dünya tasarımıyla mekâna bağımlığı tescil etmiştir. Descartesci anlamda dünyayı yadsıyan Kartezyen düşünce ile gelişen dünya tasarımının tersine Husserl, dünyaya dair hiçbir varlıksal yargıda bulunmadan, dünyayı göründüğü gibi yalın şekliyle ele alırken; 'yaşam dünyası' kavramıyla, bilimsel araştırmalarda zemin olarak yeryüzünün rolünü yadsıyan ve yeryüzünü sadece birbiriyle ilişki içinde hareket eden pek çok göksel cisimden biri gibi düşünmek yerine, yaşayan bedenin yeryüzünde temellendiğini, nesnelerin ancak dünyada verili olabildiğini ve hareketin anlamına bu sayede hakim olabildiğimizi iddia etmiştir (Lewis ve Staehler, 2019: 68). Heidegger de Dasein analitiğinde benzer şekilde insanı tinsel olarak dünya içinde olan ve cismani olarak mekânda bulunan birbirinden ayrı iki boyut olarak değerlendiren metafizik düşünceyi reddeder. Dünya içinde var olmayı, Desain dediği insanın dünyada fiilen varoluşunun mekansallığını idrak etmek için ön şart olarak koyar. Dasein'in mekân içinde, reel bir nesne ya da malzeme gibi bir uzay parçasında yer almadığını, aksine mekânı, işgal ettiğini, kendine bir hareket mekânı açmış olduğunu, mekâna bu bağımlılığı sayesinde hareket imkanını ve kendi konumuna geri dönebilme gibi

hareketleri yapabildiğini kabul etmiştir (Heidegger, 2018: 368). Marleu-Ponty ise mekânı ayrı ayrı duyu organlarıyla algılanan tek boyutlu (görme, duyma, dokunma ile sağlanan) yapısından çıkarmaya çalışmıştır. Kant'ın dışsal deneyimin biçimi olan mekân ile bu deneyime verili olan şeyler arasında katı bir sınır çizmesini, mekâna dair tüm bilgilerin son aşaması olarak bunu benimsemesini eleştirerek mekân deneyimine dair bambaşka türden bir sentezle bedenin ve mekânın birliğini temellendirmeye çalışmıştır. Retinada görüntünün ters çevrilmediği vakalarda, retina imgelerini düzelten gözlükler takılıp sekiz günlük bir deneyimden sonra tekrar çıkarıldığında vakanın, dokunsal dünyasıyla, görsel dünyasının çatışmasını incelerken, başka bir öznede manzarayı 45 derecelik açıyla gösteren bir ayna mekanizmasıyla hareket ettirilip bedeninin konumlanmalarını inceleyen iki klinik deneyi referans almıştır. Amacı, daha öne tecrübe edilmeyen ilk kez karşılaşılan bir mekâna ilk andan itibaren bedenin yeniden nasıl adapte olduğunun çözümlemelerini yapmaktır. Bu deneylerde yeni yaratılan virtüel bedenler, gerçek bedenin öznesinin kollarını, bacaklarını, hareketlerini ve tüm eylemlerini yeni manzaraya uyumlu hale getirir. Mekansal seviyenin oynaması ve yeni konumuna yerleşmesi, bedenin dünyaya bir şekilde sahip olması, dünyaya bir şekilde tutunması demektir ve algıda, eylemde bu en yüksek dereceli netlik insan için bir algı zemini tanımlayarak adeta insan yaşamına bir fon, bedenin ve dünyanın birlikte varoluşu için genel bir ortam sağlar (Merleau-Ponty, 2017: 340). Yaşam dünyası ve Dasein analitiğinde olduğu gibi mekân varoluşsal bir zorunluluk olarak kabul edilir. Marleu-Ponty için (2017: 24-25-26) mekân kavramı, bütün şeylere aynı yakınlıkta, bakış açısı olmayan, bedensiz, konumu olmayan mutlak bir gözlemcinin, yani sonuçta saf zihnin ya da Kartezyen kişinin boyunduruk altına alabileceği bir eşzamanlı şeyler ortamı değil, dünyada bedeniyle var olan bu yeni öznenin deneyimlerinin sahnesi olmaya başlar. Bilim ve resimden sonra (burada perspektifin insana sağladığı ölçü ve orantıya bağlı görüşü kastederek) felsefede de uzamla insan arasındaki bağların, bedensiz saf bir özneyle uzaktaki bir nesne arasındaki bağlar gibi durağan, donuk ya da ilişkisiz değil, mekânda barınan kişilerin doğal çevreleriyle arasındaki bağlar gibi aktif olduğu fark edilir. Böylece, insanın özdeşleşemez iki ayrı parçadan oluşan yani bir beden ve bir ruh gibi değil de bir beden ile bir ruhun birliği içinde var olmasıyla, insan bedeninin çevresindeki nesnelere ve yaşadığı dünyayı kuran her şeye adeta çakılı halde

yaşadığını söyler. Her ne kadar ona göre sadece geometride olduğu gibi psikolojide de zamanla bu yeni mekân anlayışı benimsense de kendisinden sonra, antropolojide ve sosyolojide de bedensiz bir zihnin önünde uzanan yekpare, homojen bir mekân düşüncesinin yerini, bedenin özellikleriyle ve dünyaya fırlatılmış varlıkları olarak insanın durumuyla ilişki kuran, ayrıcalıklı doğrultuları olan heterojen bir mekân düşüncesi almıştır. Aşağı yukarı evrensel olarak mekan ayrıştırmalarının çoğunun, artık dünyayı düzenleyen insan bedeniyle analoji halinde tesis edilmesi de zaten bedensel deneyimin temel yapıları ile nesnel mekanın ilkelerini örtüştürmektedir: içerisi ile dışarısı, alt ile üst, ön ile arka, yukarısı ile aşağısı, insan bedeninin parçaları veya çıkarmak veya sindirmek, girmek veya çıkmak vb. toplumsal olarak nitelenen bedensel hareketler için de geçerli olan ifadelerle tanımlanabilir (birçok dilde mekana dair edatların isimlerden alınması, örneğin arka için sırt, ön için yüz, içerisi için karın kullanılması bunun kanıtıdır) (Bourdieu, 2018: 181).

Birbiriyle uyuşmaz gibi görünen beden ve mekân gibi iki farklı modelin bir arada kullanılması, mekânı genellikle beden gibi deneyimle özdeşleşmiş öznel bir yapının kamusal taraflarının, toplumsallığının, toplum içinde bir beden olmasının ve sembolik iletişimi paylaşabilmesinin zemini yapmaktadır. Dünyanın mekânsal modelleri, ikili bir mantığa göre; halka açık (ait) ve dünyanın sembolik (dolayısıyla mantıksal bir anlayışı) olan baskın bir düzenini taşırken, bedensel modeller üçlü bir mantığı yani deneyimi, fenomenleri ve failliği ifade eden, ritüel, mit, şifa ve şiirin sessiz, gizli veya anlaşılmaz alanının bir parçasıdır (Wolpute, 2004: 254). Bu iki çoklu model arasındaki işleyiş beden ile mekânın bütünlüğünü sağlar ve insanlar ikisine de hâkim oldukları bütünsellik içinde gerek bireyselliğin ve toplumsallığın uyumunu gerekse gerilimini bu modeller arasındaki geçişleri yaparak yaşamaktadır. Yaşam dünyasında insanlar sürekli olarak beden ve mekân, ikili ve üçlü düşünce modelleri arasında geçiş yapar ve bu geçişler sayesinde, mekânsal yönelim ve uzamsal bağlamlarda, yerel olarak kavramsallaştırılmış (gelenekleri, toplumsal değerleri vb.) alanlar aracılığıyla, beden hareketini yani maddesel alanlardaki eylemlerini sembolik olarak zengin, yapılandırılmış uzamsal bağlamlardan ayrılamayan dinamik bileşenler haline getirerek, aralarında geri dönülmez bir bağlantı oluştururlar (Farnell, 1999: 352 ;

Wolpute, 2004: 254). Bedenin ve mekânın dinamik bir bütünlük içinde kullanımı aslında, insanların mekânda hareket ettikleri, nesneleri manipüle ettikleri ve bu eylemler hakkında fikirlere sahip oldukları; yaşam dünyasındaki fiziksel eylemlerin, dil kullanımının ve ilişkili kavramlarının tümündeki büyük işleyişi sağlayan parçalardan birisi haline gelir. Dinamik olarak somutlaştırılmış tüm bu eylemler, bedenin kendisi gibi, yaşanmış mekânı da sadece belirli bir fiziksel gerçeklik değil, aynı zamanda fiziksel, kavramsal, ahlaki ve etik olan bir yapılanmaya dönüştürür (Farnell, 1999: 352-353). Mekânı da bedenin düzeyine yükselten bu dönüşümle, fiziksel çevrede gerçekleşen eylemlerin tümü, kültürler içerisinde bir bakıma arşivlenmiş iletişim araçlarıyla, alan içindeki ya da arasındaki hareketler ve bedenle olduğu kadar, alanın sağladığı hafıza duyularıyla yani mekanla da bağlı durumdadır.

Daha çok pratik kuramcıların insan bedenine olan yeni yaklaşımıyla dikkate değer bir bağlantı olarak benimsenen fiziksel ortam ya da fiziksel çevre, Bourdieu'nun, kullandığı anlamda *habitus* kavramında, fiziksel bedenle eşit miktarda vurgulanmaktadır (Ericsen ve Nielsen, 2016: 250-251). Bourdiu için, sosyal yapıya ve bireysel failliğe, eylemliliğe aracılık eden mekânda (fiziksel çevre), mekânsal düzenleme daima sembolik ve sosyal düzene uyumludur. Ancak, mekânsal pratikler, ideoloji ile tarih, metin (performans) ve bağlam arasındaki veya mekandaki aktörlerin stratejileri ile nesnel olan sosyal ve ekonomik koşullar arasındaki ara yüz olarak birbiriyle uyuşmayan değişik manzaralar sunabilmektedir. İnsanın çelişki ve çatışmayla dolu bu görüntüleri, gündelik hayatın pratikliklerini (maddi koşulları) olduğu kadar ideolojiyi yöneten ve bedenin asla uzakta olamadığı sosyal uygulamalardır ve mekân bir veri değil, beden için bir bağıntıdır (Wolpute, 2004: 253-254). Birbirleriyle ilişkisel bir bütünlük içinde ister yapının uzağında ister içinde olsun biri olmadan diğerinin olamayacağı birlikteliği tesis ederler. Yani insan bedeni ister bir yapının içinde ister dışında, kentsel ya da kırsal daha geniş alan ve ufka sahip mekanlarda olsun, bulunduğu mekânın tüm öğelerine (sadece cisimlere değil, gerçekleşen aksiyonlara da) anlam veren, hatta mekânın öğeleri ile birbirlerini duyumsayan ve biçimlendiren karşılıklı ilişkiye sahiptir (Erzen, 2017: 199). Tarih boyunca eşyadaki, yapılardaki, bedenin konforu ile ilgili değişim, bedendeki eşyanın yapısını yadırgama ya da çabucak uyum

sağlama durumları, insanın kullandığı aletlerle hayatına giren hareketler ve bedensel alışkanlıklar, bunların hepsi, bedenin ve mekânın öğeleri ve daha geniş bağlamda mekânın tümündeki değişimle ilgili, mekân ve bedenin karşılıklı ilişkinin somut göstergelerini sunarlar. Bedenin ve mekânın birbiri üzerinde gerçekleşmesini sağlayan karşılıklı ilişkisi, statik beden durumlarından meslek atölyelerindeki duruşlara, müzelerdeki davranışlarından şehir meydanlarına, konser salonlarındaki seyirci adabından sıradan bir bar eğlencesindeki tavırlarına, bedenin aktüel dünyası olan hareketin temel sağladığı tüm faaliyetlerine kadar uzanır. Mekânın içinde bedenin hareketi çevredeki dünya ve nesneler ile birlikte oluşturulan bir koreografidir ve bedenin hareketi, mekâna bir sahne niteliği kazandırarak (Erzen, 2017: 199-200) onu aktüel dünyasının içine çeker. Bir sokak sanatçısının temsilinde, sokaktan geçenlerin, performans boyunca geçici olarak oluşturdukları, bazen sanatçının hareket alanını ve sahnesini belirleyen insan çemberlerleri gibi, sadece bir zaman diliminde sahne olma özelliğini taşıyan zeminler, ona fon ya da dekor olan ağaçlar ve binalar gibi görünmez sahnelere bu özelliği bedenin aktüel tarafı kazandırmaktadır. Algı dünyamızda aslında sadece hareket eden bedene ağırlıklı olarak odaklanarak, mekânı bedenden ve hareketten ayrı, sabit ve değişmez şekilde algılama eğiliminde oluruz. Ancak aktüel algı alanımız içinde hareket, sadece hareket düşüncesi, bedensel mekân da düşünülen veya temsil edilen bir mekân olmaktan ziyade, tüm istemli hareketleri, hareketin kendisi tarafından belirlenen bir zemin üzerinde, onlarla çok belirli bir ilişki içinde bulunan bir mekânda gerçekleştirdiğimiz bütünlüğün, yapay olarak birbirinden ayrılmış momentleridir sadece (Merleau-Ponty, 2017: 199). Statik bir mekandaki objelere ya da mekânın tümüne, bedenimizle farklı formlar alarak farklı anlamlar yükleyebilir, nesnenin ve mekânın olduğundan bambaşka bir şekilde algılanmasını sağlayabiliriz. Örneğin boş bir mekânda tahta bir levhaya karşı alacağımız beden pozisyonu, alanı dışarıdan algılayanlar için sadece tahta levhanın değil bedenin gönderdiği anlamlarla da farklı nesneler üretirken, yapılan eylemlerle de farklı mekanlar haline gelebilir. İnsanlık tarihi boyunca beden ve mekân, bunlar gibi pek çok anlamı birlikte üretmiş, birbirlerine temsil ya da sahne olma özelliğini kazandıracak kadar bütünleşmiş bir ilişki ağı içinde var olmuşlardır. Bu birlik içindeki var oluşları, bedenin ve mekanların ilişkileri ve bütünselliği, tarihte kentlerin düzeninden, binaların yapılarından, peyzajdaki

tercihlerden, tefrişattaki değişimin izlerinden okunabilecek kadar belirgin objeler ve yapılar üretmişlerdir. Tarih içinde bedenin yeniden keşfedilen yönleri dünyadaki, modern kentlere ilham vermiş, dolaşım, oksijen, sistemlerinin keşfiyle tek merkeze çıkan kent tasarımları, bedenin ve bendenin yaşadığı yüzeyin de tıpkı yaşayan bir organizma gibi tasarlanıp bireyin içinde rahat edeceği konfora sahip olacağı mekanlar olarak inşa edilmiştir. İlk çağlardan başlayarak, kent tasarımlarında farklı amaçlarla kullanılan imgeler, modern zamanlara doğru sağlığa ve bireyin konforuna doğru bir evrim geçirmiş, artık toplumda farklı modern bir hareket ve beden repertuarı doğmasına sebep olmuştur.

Taş Devrinden Antik Yunan'a, Hindistan'dan Çin, Meksika, Peru ve Mısır'a kadar bütün büyük uygarlıklarda sanatsal çalışmalarla beden özellikle heykel sanatı aracılığıyla kamusal alanlarda büyük ve görkemli anatomik olarak gerçekçi çalışmalarla biçimlendirilmiş, dini ve törensel duruşlar, topluma dayatılmaya çalışılmıştır. İlk olarak batı şehrinin tarihi, bu uygarlık olma imkânı ve başat bütünlük imgeleri yoluyla hem haz hem de iktidar yaratma çabası arasındaki uzun mücadeleyi kaydetmiş, kent mekânında iktidar işini başat "beden" imgeleri görmüştür (Sennet, 2018: 335). Kent meydanlarında sadece beden imgeleri değil aynı zamanda meydanlarındaki görkemli yapılar da ibadet alanları ve devlet binalarıyla hem dinin hem de devletin ihtişamı karşısında bireyin acizliğini ona hissettirecek kadar büyük şekilde tasarlanmıştır. "Modern bilim çağının şafağında ise, merkez yeni bir başat beden imgesine hizmet etmiştir -beden bir dolaşım mekanizması, merkez de onun kalbi-pompası ve akciğeriydi- ve bu bilimsel beden imgesi toplumsal evrimi içinde, topluluğun talepleri karşısında bireyin gücünün galebe çalmasını haklı çıkarır hale getirmiştir" (Sennet, 2018: 335). Artık bedenden ilham alan mekanlar ve mekânın konforunu yaşayarak sağlıklı işleyen bir toplumsal ve bireysel yaşam gün yüzüne çıkmaya başlamıştır.

Beden ve hareketin modern zamanlarındaki yaşam dünyasına ilham verdiği ilk önemli gelişme, yeni biyolojik ilkelerle kanın dolaşımı, ciğerlerin soluk alıp verişi ve sinirler boyunca gezen elektrik güçleriyle, sahip olduğu hareket özgürlüğünün organizmayı uyardığına dair tıbbi analizlerin yarattığı sağlıklı beden imgesi oldu (Sennet, 2018: 328). Bu tıbbi bilgilerle özellikle kapalı mekânın bedensel hareketi ve

onunla bağlantılı solunum süreçlerini teşvik edecek şekilde tasarlanmasını, sağlıklı bir beden için yeterli oksijen ve ışık miktarının ortama sağlamasının gerekliliğiyle de daha büyük pencereli mekanlar tercih edilmesini beraberinde getirdi. Sağlıklı bir bedenin gereksinimi olan hareket, dış mekanlarda ise kent tasarımlarında adeta insanın dolaşım sistemindeki gibi bir ana merkez ve bu merkeze bağlanan tüm yolların büyük kamusal alana çıktığı geniş, büyük ve bireylerin rahat hareket edecekleri bir düzenlemeyle baştan yaratıldı. "Serbestçe hareket eden kişi, bu fiziksel özgürlüğü yaşamanın sonucu olarak kendi kendine daha hâkim bir birey gibi hissediyordu" (Sennet, 2018: 328). Güven ve hakimiyetle dış mekânda rahat dolaşan bireyler, kamusal alanlarda yeni beliren modern beden imajını birbirleriyle paylaşarak, daha geniş postural alışkanlıklar, duruşlar ve hareket etme biçimleri geliştiriyorlardı.

Modern zamanlarda yaratılan mekânsal hislerin duyular yoluyla bedenlere ve bilinçlere yeni formlar kazandırmasında olduğu gibi insandaki korku, güven, eğlence gibi duyguların; din, mit, ritüel, ya da başka bir kutsiyetin yoğunlaştığı ortamların yarattığı etmenler de bedenlerde bir tepkiye hareketlerinde bir form değişikliğine sebep olur. Maddi bileşenlerin uyumuyla sağlanan soyut duygular maddeye yani bedene iletilir ve canlı bedenin cevapları hareketlerinde ortaya çıkar. İşte madde, maddi olamayan sebeplere yine maddi bir zeminin sağladıklarıyla böyle cevap vermektedir. "İnsan bedeni basmakalıp kısıtlamalara rağmen deneyimlediği tüm hisleri ve duyguları açığa vurur. İnsan bedeni dışa vurmaya hazırdır ve eğer özgür kalmışsa tıpkı bir hayvan bedeni gibi tüm hislerini dışa vuracaktır" (Fuller, 2011: 97). Modern zamanlarda ortaya çıkmış gibi görünen bu postural alışkanlıklar, yani insanın mekân bağlamında hareket etme becerisi aslında insanlığın her anında içinde barındırdığı, sıcak ya da soğuğa verdiği tepkiler kadar doğal ve ilkeldir. Bedeninde bulunan, eylemlerini şekillendirip onlar arasında fark yaratan bedenin duyuları yoluyla algıladıklarına verdiği cevaplarıdır. Sıcak ve soğuğa durağan hallerde bedeni büzüştürerek ya da genişleterek verdiğimiz bedensel tepkiler gibi, hareket halindeyken de örneğin telaşlı ya da rahat yürümek, korkuyla ya da coşkuyla koşmak, mekânın atmosferine göre rahat ya da gergin eylemlerde bulunmak gibi görünümler açığa çıkarırız. İnsanda açığa çıkmaya hazır olan duyularla algılanan hareketin bilgisi mekânın niteliğiyle de birlikte işlemektedir.

Mekânın büyüklüğü ya da küçüklüğü, kültürel önemi, düzeni, simetrisi, kalabalığı, ışığı kısacası tüm bileşenler bedene nüfuz etmeye ve hareketlere farklı formlar kazandırmaya hazır olarak bulunur. Pırıl pırıl, açık bir havanın üzerimizde, donuk ve hüzünlü bir günün yarattığından daha farklı bir etki yarattığı gibi; organizmamızı etkileyen daha farklı ince efektler de örneğin sessiz ve yeşil camlı atmosferin olduğu bir yerdeki eylemlerimizin, kırmızı ya da mavi camlı bir yerdeki eylemlerimizden (Fuller, 2011: 95-96), kalabalıktaki eylemlerimizin daha tenha ve bize daha geniş hareket alanı sağlayan yerlerdeki eylemlerimizden farklılaşmasına benzer pek çok bedensel duruma olanak tanır.

Bedende dünyada bulunmaya başladığından itibaren verili olarak bulunan ve deneyimle gelişen bu mekâna bağımlı hareket etme yetisi, insanın aynı eylemleri farklı mekanlarda birbirinden değişik stillerde yapabilmesini sağlamıştır. Örneğin ayaküstü atıştırılan bir yemeğin ritüelleriyle, restoran ortamında yenen yemeğin ritüelleri arasındaki farklar, insana iki farklı yemek yeme biçimi kazandırabilir. Aynı şekilde bir yas yemeği ile bir eğlence yemeğinin tüketimi de mekânın atmosferindeki matem ya da eğlenceyle doğru orantılı olarak değişmektedir. Bir başka örnek olarak sanat formları örneğin; müzik, dans, tiyatro, mekândan ve mekânın sağladığı, imkân ya da kısıtlamalarla sahnelendiği yerle bütünleşir. Özellikle de diğer birçok sanat türünden daha fazla gerçek bir mekâna ihtiyacı olan dans. Tasarım aşamasını da düşünülecek olursak, "metin" ya da "notadan" itibaren zamansallığı yaşayan, mekân diye bir şartı olmayan tiyatro ve müziğe kıyasla mekâna muhtaç olan tek sanattır, mekânı kendi özüyle bütünleştirir (Badiou, 2017: 78). Tüm sanatsal eylemlere kıyasla mekâna özellikle yaratım sürecinde de birinci derece bağımlı olan dans, beden ve mekânın bütünlüğü ile mekânı ve olanaklarını, dans eden bedenin üzerinde en yalın halde gözlemlenmesini sağlayan aracısız bir model sunar. Alanın niteliği, mekânın genişliği, yüksekliği, düzeni, sessiz, gürültülü, kalabalık ya da tenha oluşu, ışığın derecesi, seyircilerin varlığı, yokluğu, konumu, ortamdaki rolleri bedenle bütünleşmeye hazır olarak dansa zemin sağlar. Bu bakımdan dansın maruz kaldığı mekânlar, dansa nüfuz edecek olan birbirinden bağımsız ancak birlikte işleyen mekânın bileşenleri ile form olarak aynı olan dansları farklı görünecek biçimlere de dönüştürebilir.

Dans, müzik ve tiyatro, icra bakımından anda olup biten o anın sağladıklarıyla cereyan eden yapıya sahip sanat formlarıdır. Hareket ve sesler kısa ömürlü, performansın sonunda arkalarında sadece o deneyime dair bir anı bırakarak ortadan yok olurken tekrar deneyimlenemeyecek bir özgünlük barındırırlar. "Her çağda sanatçılar, bunları daha uzun yaşatabilmek için bir yol aramışlardır; insanoğlu şarkılar ve senfoniler bestelemeyi öğrenmiş, tiyatro oyunları yazmış ve koreografiler derlemiş, bunları kaydetmiştir. Oysaki, sanatlar arasında dans halen kavranması, kaydedilmesi ve korunması en zor olandır" (Garcia, Plevin ve Macagno, 2018: 44). Günümüzde video teknolojilerinin çok yaygın olduğu bir dönemde dans kayıtlarını tutmak ve gerektiğinde ulaşmak çok kolay olsa bile izleyebildiğimiz iki boyutlu tezahürler, görsel olarak üç boyutunu, arka planı düşünülecek olursa yüzlerce bileşenden muaf bir dans çalışmasını sağlamaktadır sadece. Bu gibi girişimler beden okuması olarak farklı görünümler sunsa da örneklerini pek çok sosyal ortamda ya da video paylaşım sitelerinde gördüğümüz, basit temsillerden öteye gidemeyen başarısız denemelerle sonuçlanır. Mekânın deneyimini yaşamamış bedenin bir dans temsilini uzaktan öğrenmesi ve tüm bileşenleriyle bedenine tam olarak dahil etmesi zor bir ihtimaldir. Hatta aynı dansı farklı dans mekanlarının deneyimiyle yaşamış bedenler bile bu gibi videodan tekrarlarda farklı görünümler sunacaktır. Bir dansı çalışma salonunda, eğlence ortamında, törende ya da ritüellerde bedene dahil etmek birbirinden çok farklı deneyimlerdir. Bir dans deneyiminin, karşıda görüntü olsun ya da olmasın, tam olarak yeniden tesisini mümkün kılan bedensel durumların ve hareketin eksiksiz koşullarının hatırlanması için "mekân her şeydir burada, çünkü zaman, hafızayı canlandırmaz artık. Hafıza (…) süreyi kaydetmez (…) Bu süreleri ancak düşünebiliriz, soyut, her türlü derinlikten yoksun bir zaman çizgisi üstünde düşünebiliriz (…) Anılar hareketsizdir; mekânsallaştırıldıkları ölçüde sağlamlaşırlar" (Bachelard, 2018: 39). İnsanın dünyada fiilen varoluşunun (Heidegger'in Desain'ı) en özel tezahürü olan dansın, mekânda onu etkileyen bileşenlerle mekandaki nesnelere adeta çakılı ve onlarla bir bütün olması, ilk olarak Desain'in öztefsiri yani zaten onun sahip olduğu varlık türünde yatmaktadır. Heidegger bu durumu insanın günlük sıradan faaliyetleri arasında en genel ve temel olarak dilin imlenim envanterinde "mekânsal temsillerin" hâkim olmasında kendini gösterdiğini söylerken mekâna özel bir ayrıcalık tanımaz (Heidegger, 2018: 545). Burada asıl olan

yine Desain'ın zaten dünyadaki varlığıyla onda mevcut bulunan, dünyada fiilen var olmasını sağlayan özellikleridir. Zaten dünyada olarak çevresiyle ilgilenirken mevcut bulduğu mekânsal ilişkileri anlaması ve yorumlayabildiklerinin anlayışını bünyesine dahil edebilmesi ve mevcut olanlara eklemlenebilmesi için mekandaki her şeyi kendine kılavuz edinir (Heidegger, 2018: 545). Bedende, alelade harekette, gündelik eylemlerde olduğu gibi mekân ve nesneler, hatta bulunduğu mekânda aynı eylemi yapan başkaları dans eden bedene referans sağlamaktan geri kalmayacaktır.

Bir dans eylemi sırasında hareketli beden, karşılaştığı tüm bu referans noktalarıyla ilişkiler kurar. Bunların her biriyle ancak özellikle de mekânın olanakları dahilinde mekanla bütünleşme becerisi sayesinde, fark edilemeyecek kadar küçük eylemleriyle ister geleneksel ister modern bir sahne ortamında olsun, her şartta ortaya çıkan sonsuz ifade silsilesini geliştiren (Sclemmer, 2011: 115) dans eden beden, aslında çok da görülemeyen, karmaşık ve değişken bir dünyaya dahil olmuştur. Bu karmaşık işleyişte beden ve hareketle bütünleşen, dans alanında gerçekleşen eylemlere önem vermediğimiz, danstaki benzerliklerle değişimleri mekanlara mal edemediğimiz için dansı sürekli mekânsız bir eylem gibi düşünme eğilimi gelişmiştir. Bunun nedeni harekette, performasta, sahneleme ya da sahnedeki olay örgüsünde süreçleri ve süreçlerin niteliklerinde, mekânın sağlayabileceği olanakların, dans eden ya da başka bir hareketli eylemde bulunan bedenlerde, kendilerini konfor alanında algılayacakları değişkenlerle yaratacağı farkların ancak postmodern teorilerle birlikte değerlendirilmeye alınmış olmasıdır. Hatta mekânın olumlu yönleri kadar kriz anları gibi olumsuzluklar, bölünme, bütünleşme ya da benzeri aksaklıkları telafiye yönelik eylemler olsun, bunların dikkate alınmasıyla yapılacak yorumlar postmodern dönüşümle birlikte antropolojide yer bulmaya başlamış ancak hiçbir zaman merkezi hale gelememiştir (Turner V., 1987: 6). Bedenin ve hareketin aksiyonuyla gerçekleşen olay örgülerine sahip antropolojik mekân ve olaylarda, performans sırasındaki olumlu şartların, olumsuzlukların, olumsuzlukları aşma girişimlerinin herhangi bir gelenekte bırakabileceği hasar ya da sunacağı katkının farkına varılamamıştır. Bu süreç modern öncesi (premodern) olarak adlandırılan dönemin egemen olduğu bir zaman diliminde doğmuş antropolojinin, dönemin bilimsel gelişimlerinden devraldığı alışkanlıkları,

postmodern dönemle birlikte daha çok ihtimali değerlendirmeye alınan düşünce sistemine doğru evirilmesi ile uzun bir sürede tamamlanmıştır. Bu dönem aynı zamanda dünyada baskın hale gelmiş görme biçimi olan perspektifin sunduğu statik mekân kavramının, odaktaki nesneden başka bir ihtimali değerlendirmeye izin vermeyen yapısından, antropolojinin kopuşunu da ifade eder.

Premodern dönem modern perspektifin Batı bilincindeki spesifik ortaya çıkışından önce ve sonra, birçok dünya görüşünün ve kozmolojinin damıtılmasını veya özetlenmesini temsil ederek, "modernliğin anahtarı" olmuştur (Turner V., 1987: 1-2). Görme biçiminin en ustalıklı ürünü olarak değerlendirdiği perspektif için "esasında benzersiz ve sabit bir görüş açısını –dolayısıyla belli bir noktada (bakış açısında) sabit duran bir seyircinin duruşunun benimsenmesini- ve aynı zamanda da görüleni katı ve sabit bir sınırla kesip ayıran, kapatan ve soyutlayan bir çerçevenin kullanımını varsaydığını" (Bourdieu, 2016a: 37) söyleyen Bourdieu, mekânsal ama aynı zamanda zamansal anlamda uzağı gören egemen bakışın bireysel ve kolektif fethi olarak ilan eder perspektifi. Turner için ise sanatsal olarak Avrupa resim temsilinde (ama aynı zamanda tamamen şematik ve mantıksal uzantılarında) sürekli artan natüralizmi tetikleyen (Turner V., 1987: 1-2) perspektif, dünyayı mekânsallaştırırak, gözü mekâna göre yeni bir şekilde yönlendirmiş, görüşü rasyonalize etmiş, görsel farkındalığın temsili için değişmez biçimde tekrarlanabilir semboller sağlayan yöntemlerle modern mühendislik ile birlikte makinelerin ön koşulu olan matematiksel geometrinin kurulmasına da olanak sağlamıştır. Geometrik düzenin baskın hale geldiği dünyada, antropoloji için, "kişilik, grup ve kültür arsındaki gözlemlenebilen farklılıklar, natüralizm perspektifinden biyolojik olarak tanımlanmış, sosyal inşa göz ardı edilerek beden, sosyal inşanın üzerinde bir temel teşkil etmiştir" (Thomas, 2003: 12). Aslında perspektifle beraber bireyin duyularında, kültürde ve sanatta büyük medeniyetlerin hiçbirinde eşi benzeri görülmemiş düşünselci bir ayrılık, üstün görülen akıl ile hor görülen bedenin ayrılığı gerçekleşmiş; tüm yüceltimlerin yerel ve tüm ayrımları temelli olan kültüre ait olan her şeyin dişil ve popüler olan doğaya ait olan her şeyden ayrılması da başlamıştır (Bourdieu, 2016a: 37-38). Kültürel semboller sistemi içinde de bu sistemin sembolize ettiği nesnelerin biçimleri ve konumları arasında mantıksal ilişkiler kurmayı mümkün

hale getiren perspektifle, sayılar görsel dünya ile semboller olarak ilişkilendirilmiş, bu da belirli bir noktadan dışa doğru uzanan ölçülen bir alan duygusuna yol açmıştır; nihayetinde dünya ölçülebilir, ölçülebilir her şeyi ölçmek ve ölçülebilir olmayanı ölçülebilir hale getirmek gibi antropologlar arasında hala yaygın, mekanik bir dünya düşüncesi baskın gelmiştir (Turner V. , 1987: 1-2). Antropolojinin belirlenen araştırma alanlarında, perspektifin uzun süre devam eden baskın görme biçimiyle alanın tüm ürünleri, tüm parametreleri ölçülebilir, derecelendirebilir bir yapıya bürünmüş, kültürel ürünler matematiksel tablolar ve listelerden oluşan bir envanter ya da yapı, işlev, birbirine benzerlik ve farklılıkları bağlamında incelenerek değerlendirilmiştir. İlk bakışta her zaman kaosun hâkim olduğu bir alan olarak görülen antropolojik alan içinde olup bitenler, bilimsel dünyaya aktarılırken, düzenlenebildiği ölçüde anlaşılır olacağı gibi yaygın olan bir antropolojik önyargının hâkim olduğu gelenekle birlikte belirli kalıplar içinde düzenli belgelere indirgenmiştir. Bulundukları ortamlarda birbirinden çok farklı değişkene bağlı, zamana ve mekâna tabi olarak gelişen kültürel ürünler ölçülebilir bir düzenin durağanlığından çok çeşitliliğin temsilleridir. "İşte bu duyumsanabilir çeşitliliği, (gerçekleşme koşulları doğrusal perspektifle belirlenen) bir sentezin düzenli birliğine indirgeyen perspektif görüşün tahakkümü olmuştur" (Bourdieu, 2016a: 37-38) bir bakıma. Burada artık görüşün ve alana bakma biçiminin perspektif olarak mekansallaştırılması, mekânın değişkenlerini görememeyi, mekânın da onlardan muaf değerlendirilmesi gibi bir durumu zorunlu olarak ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte mekân ve uzantı üzerindeki aşırı vurgu, dünyayı gözlemleyen özne ve yabancı maddi nesnelere bölmüş, kelimeler dünyadaki maddi nesneler için yalnızca işaretler olarak görülmüş, zamanın kendisi mekânsal terimlerle algılanır ve ölçülebilir, şimdiki anların doğrusal bir ardışıklığı olarak kabul edilmiş; perspektif model insanı her şeyin ölçüsü ve ölçütü yaparken mekânı statikleştirmiş, onu hareketsiz bir mekân yapmıştır (Turner V., 1987: 1-2). Antropolojideki ölçülemez kavramları ölçülebilir hale getirme önyargısı ile dans kavramı da çok dar ya da sınırlandırıcı bağlamlarda ve bu statik mekân anlayışında sıkışıp kalmıştır. Postmodern dönüşümle birlikte beden, alan, hareket ve tarih gibi geniş bir söylem alanı yaratan farklı başlıklar dansın araştırma alanına dahil edilmiştir. Dansın farklı biçimlerinin yorumlanması, dans ve hareket alanında birçok konuyu orijinal bir şekilde birleştirmiş, dansın zeminini hareketli kılan

mekân anlayışıyla, önemli kavramsal kategorileri bir araya getirilmiştir. Perspektifle beraber göz ardı edilen noktaları birleştirmek, mekânı sabit olmaktan çıkaran bileşenlerin (ışık, müzik, kostüm, mekânın duygusal atmosferi, seyirci vb. gibi efektlerin) eşliğinde dansı gözlemlemek, danstaki hareket alışkanlıkları, yerleşik işleyişi gibi sabitlenmiş kavramlara, bedene antropolojinin baktığı pencereden aktüel yaşamdaki gibi yaklaşılmasını beraberinde getirmiştir.

İnsan ve bedeninin her zaman aktüel olarak var olduğu günlük pratikler düşünüldüğünde fabrika tasarımları, küçük atölyeler, spor salonları ya da konser salonları gibi bedene ve harekete yön veren mekânlar, bedenin konforuna ve kendini güvende hissetmesine hizmet eder. Bir stadyumda insanların görüş açılarını dikkate alan koltuk düzenlemeleri, seyircinin kolay ve en kısa sürede stada giriş çıkışı için yapılan geniş koridorlar ve kapılar, sporcularla seyircileri sadece müsabaka süresince karşı karşıya getirecek ve spor alanına sahne niteliği kazandıran düzenlemelerin hepsi zaman içinde evirilerek günümüzdeki son şeklini almıştır. Dönüşümü zor ve zaman alan kamusal ya da kurumsal mekânlardaki (spor salonları, stadyumlar, kapalı ya da açık sahneler, vb) bedensel durumlara uygun hale getirilen ve bedenleri de dönüştüren tasarımlarla yeni bedensel alışkanlıklar kazanılmıştır. Bu mekânlarda hem seyirci hem de sahne ya da alanda olanlar için, mekanla birlikte bedenlerde özdeşleşen genel eğilimler ve davranış biçimleri gelişmektedir. Hatta bu farklı mekânlarda bedenin izleyenlere sunumu için her temsil türüne özgü ayrı bir seremoni düzeni uygulanır. Bedenin izleyenlere sunumuyla ortaya çıkan bu yeni formların, dönüşümü daha kolay olan geleneksel mekanlarda (ritüelistik, törensel, dini vb..) yapılan müsabaka, spor, dans uygulamaları içinde işleyiş ve icra bakımından ortaya çıkması mümkündür. Örneğin, dansın geleneksel geometrik formu, yön olarak ilerleyişi ya da işleyişi, başlangıcı, sonu, belirlenen icra alanı, icra alanına çıkış, seyircilerin konumu, mekânın sağladığı imkanlarla dansa şeklini kazandıran ve genel işleyişini belirleyen zorunluluklar bulunmaktadır.

Mekân içinde bedenin dansla kapladığı kendi çevresinde oluşan, dansla yaratılan hacmi düşünüldüğünde (bedenin hacim kazanmak için işgal ettiği atmosfer), hareketin akışındaki değişim modülasyonları, onları yaratan sürece, yani nasıl hareket

edildiğinin daha geniş ya da daha dar bir alan yaratması gibi meydana gelme sürecine dahil olarak gerçekleşir. Bu bütün süreç birey için, hareketin sonuçlarının kinetik düzen içerisindeki beklentileri, gerçekleşecek hareketin kaplayacağı alanın öngörüsü ve bilgisi (kolumu kaldırmak için her seferinde aynı çabayı gerektirmesi gibi) dünya içerisinde fiilen var olmanın yani faillik duygusunun temelidir (Csordas, 2011: 147). Dans eden bir beden de amaçladığı hareket serilerinin sonuçlarını gerçekleştirmek için bu beklentilerle eylemlerini yapmaktadır. Her seferinde aynı derecedeki hareketleri yapmak için harcadığı çaba ile daha büyük hareketleri yapmak için harcayacağı çaba arasındaki farkın bilincindedir. Pek çok dansın ağırlıklı olarak içinde barınan ve temelini oluşturan "hızlılık ve kararlılık içeren muğlak olamayan hareketler için kinetik kalite bölünemez bir bütün olarak hareket örüntüsünün ve dinamiğin içinde bulunur, bir bedenin kesinlik içinde ahenkle, tam olarak entegre halde hareket etmesine olanak tanıyan bu duygudur" (Csordas, 2011: 147). Bu bakımdan bütün gerçekleşme ihtimalleri düşünüldüğünde, dansın tümü olmasa da hareket örüntüleri bölünemez yapısıyla mekânın taarruzlarına karşı savunmasızdır. Bedenin bütünü düşünülecek olursa dans esnasında herhangi bir uzva etki edecek mekânın her efekti de dansa doğrudan negatif ya da pozitif etki yapmaktadır. Bunlar günlük hayatımızda karşımıza çıkan ayağımızın bir taşa takılması ya da önümüzde bir engel çıktığında bedenimizin aldığı durumlar kadar belirgin etkiler değil ancak dans anında dans performansını etkileyen ince efektler olarak düşünülmelidir.

Dansı meydana getiren hareket süreçleri, zemindeki herhangi bir olumsuzluk ve dansa yön veren müzikteki aksaklık ya da yetersizlikler gibi mekânda dansın öznelerini tedirgin edebilecek her şey kadar, antropolojik alanlardaki yerleşik yerel hareket formlarını da dansın bünyesine dahil etmektedir. Ritüel etkinliklerde bulunan geniş beden hareket modellerindeki yerel ve formal yapılar, yürümenin ya da el tutmanın daha sıradan hareketleri bile dansın yapısını ve sahnelenme biçimini etkileyecek ihtimaller arasında olabilmektedir (Read, 1998). Pek çok dansı izlerken gözlemlenen; çift ya da tek dans etme, dans alanında dansçıların yerlerindeki değişim, aldıkları konumlar, danslar arası geçişler, dansçıların sırası, danstaki mekânın kullanım sınırı, mekâna göre şekillenen patenler, mekânın dans düzenindeki ifade bulma yoları,

mekanla bütünleşen geometrik düzenler, gibi her dansa özgü 'koreografik fenomenler' (Saly Ness'in kullandığı biçimde)[7], mekânın danslarda somutlaşmasını sağlar. Bu yüzden kendi doğal mekânı dışında sergilenen her dansın kendi bağlamı içerisinde var olan işleyişini de belirleyen mekânı kullanma biçimi, yeni sahnelerinde de ortaya çıkma eğiliminde olacaktır. Mekân dans için dansa en basit biçimde sadece mekanik olarak zemin sağlamanın yanında hareketsiz bir yapıda olmayıp, çoğunlukla dansın temel uyumunu ve anlamını sağlayarak onun ayrılmaz bir parçası olmaktadır.

2. 3. Zaman ve Dans

İnsan bedeninin yaşadığı çağ ile uyumlu hareket etme becerileri, ortak mekanlar ve üzerinde taşıdığı maddi/kültürel ürünler arasındaki ilişkileriyle belirlenir. Giysinin sınırlılıklarının biçimlendirdiği hareket olanakları, makyajın yoğunluğu ya da tonlarıyla değişen mimikler, dönemin kamusal alanlarının kazandırdığı görgü kuralları ve alışkanlıklar gibi örüntüler, insan bedenine dönemle eş değer görülen hareket etme biçimi kazandırmıştır. Eski görüntü kayıtları, sanatsal değeri olan resim, heykel, gravür ve fotoğraflardan, bedeni odağına alan antropoloji ile hareket etme biçimlerinin, tarihsel bağlamda okunabilmesi de olanaklı hale gelmiştir. Yakın tarihi dönemlere ait çok kısa zaman aralıklarındaki farklılıklar bile bedene bilimsel bir ilgisi olmayan çoğu insan için, şimdiki alışkanlıklarıyla kıyaslayarak (örneğin çocukluğu ya da gençliğindeki kendi yaşadığı zaman diliminde, film ve fotoğraflarla kendisinden önceki kuşaklar hakkında) bedenlerdeki değişimi belirgin şekilde ifade edebilecekleri ayrımları ortaya çıkarmaktadır. Hatta bu farklılıklar üzerinden antropolojideki temel ikilik olan ben ve öteki gibi, "şimdiki zaman" ve "bizim zamanımız" şeklindeki tarihsel ayırım gerek günlük hayat gerekse sanat, spor, eğitim gibi farklı alanlarda hala bir güncel eleştiri konusu da olabilmektedir. Ancak bu durum, kuşak çatışmalarının doğal özelliklerle birbirinden ayrılan yaş sınıflarını değil, farklı kuşak tarzlarına göre yani imkânsız, mümkün, muhtemel ve kesin olana farklı tanımlar dayatarak, birbirilerinin düşünülemez

---

[7] Sally Ness'in dans ve hareket alanında kavramsal icadı "koreografik fenomenler" olarak adlandırdığı kategori, anolojiler, yerel sokak düzenleri, yürüme alışkanlıkları gibi pek çok sıradan görüntüyü dans için kültür karakteristiği olarak not etmiştir (Read, 1998).

veya skandal saydığı özlemleri veya pratikleri, diğerine doğal veya makul saydıran varoluş koşulları tarafından üretilen habitusları karşı karşıya getirir (Bourdieu, 2018: 161). Kendi çevresinde ve yakın habituslarla kuşatılmış insanın ayrımına varamadığı zamana bağlı bedensel farklılıkları en belirgin hale getiren alan ise sinema ya da tarihsel video kayıtları olmaktadır. Farklı dönemlerde çekilmiş sinema ve reklam filmleri ya da özel günlere ve günlük hayata dair video kayıtları, bedendeki zamana bağlı değişimi kostüm, makyaj, saç stili üzerinden belirgin hale getirdiği kadar, dönemin dans etme biçimi, spor teknikleri, resmî törenlerdeki duruşlar, dövüş stilleri gibi bedenin hareketli olduğu durumların arasındaki farkların da somut olarak ayırımın yapılmasına olanak tanımaktadır. Özellikle çekildikleri dönemleri konu alan filmler örneğin, 1950'lerde çekilmiş bir filmle 1980'lerde çekilmiş bir film aynı hareketlerin sahnelendiği (bir dans ya da spor sahnesi) bölümlerde dönemsel bakımdan farklı beden tekniklerini görmemize imkân tanır. Günümüzde çekilen tarihsel gerçekçi bir dönemi anlatan filmde, gündelik mimik, jest ve postürler ya da beden tekniklerinin belirgin olduğu faaliyetler (dans, dövüş, spor, vb.) canlandırılırken güncel bir beden tekniğinin kullanılması bedenin ve hareketlerin dramaturjsinde seyircinin ikna olamayacağı boşluklar yaratabilir. Yakın zamanda bir dönem filmi yapmış olan Cem Yılmaz'ın Arif V 216 filminin kamera arkası belgeselinde[8] de yönetmen Kıvanç Baruönü, döneme göre değişen dövüş stilleri için bir dövüş koreografıyla çalıştıklarını söyleyerek, filmin dövüş koreografilerinin bu referanslara göre tasarlandığından bahseder. Koreograf Cyril Rafaelli'nin, günümüzde geçen filmin başındaki dövüş sahnesinde başka bir teknik, geçmişe gittiklerinde geçen bir dövüş sahnesinde başka bir teknik kullanılması gerektiğini söylediğinde bunu ilk defa ondan duyduklarını ve daha önce böyle bir şeyden haberdar olmadıklarını belirtir. Günümüzde geçen kısımda daha çok komedi unsurunun hâkim olduğu, popüler filmlerde kullanılmış bir dövüş koreografisi ve dövüş tekniği kullanılırken, geçmişte başka bir kavganın canlandırıldığı sahnede, yumrukların gövdeden daha açık daha yukarıdan atıldığı, tokatların kullanıldığı, 1960'lara ait bir teknik tercih edilir. Dövüş tekniklerinde olduğu gibi bedenin ön planda olduğu özellikle sözsüz ifade biçimlerinde

[8] Arif V 216 "Yapmışlar Ama Nasıl" https://www.youtube.com/watch?v=ZvKfgxGNpMs

(dans, bedenin jestleri, mimikler) dönemin sosyal hayatını ve kültürel birikimini üzerinde taşıyan hareket serilerini görmemiz mümkündür.

Farklı dönemlere ait beden üzerinde gerçekleşen sosyal ve kültürel pratiklerdeki değişimlerden de gözlemlendiği gibi, insanoğlu görsel dilini hep değiştirmiş, olabilecek en çeşitli haliyle deneyimlediği tüm duyguları ifade biçimlerine yansıtmış, bu nedenle de ifade şekillerini herhangi bir kurala göre sabitlemesi mümkün olmamıştır (Fokine, 2011: 88). İnsanın sözel olmayan ifade biçimleri hareket temelli oldukları için, bedenin doğasındaki değişim eğilimine sahip olsalar da özellikle dans, müzik, spor gibi izleyiciyle ya da herhangi bir kitle ile bir amaç etrafında bütünleşen performanslarda, değişime dirençli olduklarını iddia eden, her zaman diliminde bedenden aynı görsel ve sabit performansı bekleyen gönüllüleri ya da profesyonelleri olmaktadır. Dansta da bu çok genel geçer bir yakınma olarak tüm dans çevrelerinde "geçmişe özlem", ya da "günceli yadırgama" olarak ortaya çıksa da beden, hareket, müzik, kültür, toplum gibi zamanın işleyişine tabi yapılarla olan doğrudan ve dolaylı ilişkileri, onu da tüm bu yapılardaki tarihsel değişime duyarlı bir hale getirmiştir. Bu yüzden "hiçbir dans biçimi, ilk ve son olarak benimsenmemeli" (Fokine, 2011: 88) dünyadaki tarihsel zamana dirençli olsa da tamamen muaf olabileceği düşünülmemelidir. İlkel ve yerli gruplar arasında ya da günümüz modern toplumlarının geleneğinde bulunan, konservatif yapılara sahip danslarda bile ister bir bütün halinde icra edilen bir kitle sanatından, ister bireysel olarak ortaya konulan eylemlerle oluşanlardan bahsedilsin, "birkaç yüz adamın bir araya gelip, hep birlikte ahenkli duygularla bir defalığına mahsus bir yaratım süreci geçirip, o gün itibariyle statik hale gelmiş bir dans geleneği yarattığına dair fikirler" (Kealiinohomoku, 2011: 308) bedenin tarihselliğiyle çelişen sonuçları beraberinde getirir. Dans, görsel olarak yalnızca olağandışı hareketlerin bir araya geldiği, olabildiğince mekanik ve ritmik bir egzersiz olduğu kadar, toplumun zamanla kazanılmış; kültürel birikimler, sosyal yapılar, döneme hâkim ideolojiler, diğer toplumlardan farklılaştıran tarzlar gibi, bedenlerde taşınan tarihsel durumlarını yansıtan, sembolik bir bütün olarak da okunabilmektedir. Ayrıca dans, toplumsal ve kolektif bir durumda bile tek tek bireylerin bedenlerinde gerçekleştiğinden, tarihselliğinin bireysel boyutlarını da ortaya çıkarır. Dans gibi, yalnızca performansta var olan, kültürel

birikimi yansıtan sembolik ifadeler, insanın toplumsallaşmasının yanı sıra bireysel olarak da kendisini ifade etmesine olanak sağlayan ürünler olduğu için, her birey ve her yeni nesil tarafından yeniden yorumlanmaya maruz kalarak, anlamlı hale geldiği (Grau, 1993: 24) ölçüde devamlılığını sağlar. Her bireyin bedeninde farklı anlam kategorileri bulması muhtemeldir. Toplumda ve kültüründe yaşamaya devam ederken her ne kadar zamanın ruhuna sahip bireylerin değişimlerine savunmasız bir yapıda olsa da kolektif olarak kendini korumaya dirençli yapılarının varlığıyla, bir dans türünün diğer türlerden ayırt edilebileceği, onu tanınır ve fark edilebilir kılan temel postüral kodlarını, kalıplaşmış temel duruşları, temel adım yapısını üzerinde taşır. "Dans imgeleri belirli danslar içinde ve dans biçimleri ve tarzları arasında sürekli değişse de herhangi bir dans formunun 'hareket stilinin temel çizgisinde' tekrar tekrar ortaya çıkan belirli ayırt edilebilir özellikler veya 'temel değerler' vardır" (Thomas, 2003: 101).

Bedenin hareketlerine ve konumuna dayalı duruş ve oturma pozisyonları zaman içinde insanın hayatını kolaylaştırmaya ve konfora yönelik bir motivasyonla ilerleyen teknolojiyle birlikte, mobilya ya da kullandığı aletler gibi doğrudan temas ettiği şeyleri de kapsayacak şekilde değiştirmiştir. Bunların içinde, üzerinde ve çevresinde insanın zamanının çoğunu geçirmesi, bedenin yapısına ve hareketlerine yön vermiş, bedenin ve nesnenin (ya da mekânın) karşılıklı olarak birbirini etkilemesi gibi birbirini değiştiren ve dönüştüren bir sürecin işleyişi başlamıştır. İhtiyaçlara göre üretilen ve şekli değişen, yeni formlar kazanan eşyalar bedene yeni sayılabilecek hareketler kazandırırken var olan hareketlerinde kısmi form değişikliklerine neden olmuştur. Mobilyadaki rahatlık ve konfor günlük gayri resmi oturma duruşları için çok daha geniş bir serbestlik getirmesine rağmen kültürün hayati ve önemli bölümlerinde örneğin, resmi askeri tatbikat, törensel görevler ve bazı dini ibadet türleri, kendileri için önemli olan temel postürel kodları koruduğu gibi, doğru formların korunması jimnastik, klasik bale, eskrim, golf vb. gibi uygulamalar için de vazgeçilmezdir (Hewes, 1957: 130). Ancak dans dünyası için en katı kuralların işletildiği, özellikle pozisyonlarındaki değişmezlikle sürekli belli bir tekniğin empoze edilmesiyle varlığını sağlayan klasik bale bile bir dansçının gözünden kuşaklar ve dönemler arası pek çok değişime uğramış olarak değerlendirilmektedir. Fransa'dan dünyaya yayıldığı kabul edilen balede,

dünyanın farklı ülkelerine yayılırken zamanla değişen dans biçimleri, ülkelere has idealize edilmiş dansçı beden biçimlerini de zamanla değiştirmiş ve farklı ekoller yaratmıştır. “Bale bir form olarak belirli temel hareket değerlerini gösterebilse de örneğin; Rus, Fransız ve İtalyan bale teknik ve eğitim okullarında kolların (ports de bras) ve omuz hareketlerinin (épaulement) pozisyonlarında farklılıklar vardır” (Thomas, 2003: 110). Hayatının merkezinde olan ve insan için daha büyük anlam taşıyan pratikler temel formlarını korumaya daha dirençli olsalar da özellikle hareket bağlamındaki değişimlere bedenin aracısız yapısıyla duyarlı olan dans, temel yapısal formunu korusa da hem dönemdeki anlamıyla doğru orantılı hem de yapılış biçimiyle değişime uğramaya devam etmektedir. Bireysel bir bedenin tarihi içinde değişiklik olasılığına ek olarak, bale tarihinde, her zaman diliminde bir ideal dans eden beden imajının olduğu ve zaman içinde değişimden ve revizyondan geçtiği de aşikardır (Thomas, 2003: 111).

Örneğin balenin güzelliğinin zirvesi olarak yorumlanan on dokuzuncu yüzyılın başındaki dansçılarla, güzelliğin yerini, dönemin dansçısının seyirciyi gücü ve dayanıklılığıyla etkilediği üst düzey bedensel performansa bıraktığı yüzyılın sonu arasındaki büyük farklar, balenin anlamla olan bağını kesmesi; bu yüzden de dansın, akrobasiye dayanan, mekanik ve içi boş bir eyleme dönüşmesiyle ilişkilendirilir (Fokine, 2011: 87). Bu belki de balenin karakterini korumak için yapılan aşırı tekniğe dayalı tekrarların, sahnedeki birliği sağlamak için daha köşeli hale gelen pozisyonların, aynı bedenleri yaratmak için yapılan yoğun çalışmaların ya da daha uzun tüllerden, ucu boş ayakkabılardan, bedeni etkileyen kostüm tercihlerine geçişle ortaya çıkmış tekniğe dayalı bir bale pratiğinin sonuçlarıdır. 1950'lerin ve 1960'ların başlarındaki Ashton dansçısına damgasını vuran ya da kadın Balanchine dansçısının simgesi haline gelen hız, esneklik ve bacakları aşırı şekilde uzatan pozisyonlar, batı tiyatro dansının çoğunda (kadın) bedeninin nesnelleştirilmesinin açık bir örneğini sunmakla kalmaz, aynı zamanda bireysel bedenin bitmemiş bir varlık olarak eğitimle tam olarak biçimlendirilmiş dans eden beden olduğunu, estetik açıdan zaman içinde fiziksel olarak dönüştürülebileceğini ileri sürer (Thomas, 2003: 111). Amerika Birleşik Devletleri’ndeki en yüksek düzeyde kodlanmış, en çok finanse edilen ve belki de Avrupa kaynaklı tiyatro dansının en seçkin sembolü olan klasik bale için bu değişim

argümanı, özellikle Balanchine'in balelerine ilişkin olarak, Afro-Amerikan estetik değerleriyle ilişkili, ritmik senkop ve vurgulu göbek ve kalça artikülasyonlarını içeren değişikliklere de uğradığından bahsedilir (Desmond, 1993-1994: 44). Tarihsellik sadece dansın tekniğindeki ya da yapılış tarzındaki değişimleri kaydetmekle kalmaz aynı zamanda bedenin zaman içinde farklı tarzlarda nasıl kavramsallaştırıldığını da görmemize yardımcı olur. Özellikle teatral dans formlarındaki beden üzerinde gerçekleşen kültürel etkenler ve beden modelleri, bedenin tarihsel dönemlerdeki, toplumsal ve sanatsal kavram olarak değişimini aktarır. Örneğin 20. yüzyıl Amerika'sında balede, klasik hareket cümlelerine uymak için eğitilmesi gereken bir enstrüman olarak algılanan beden; 1930 ve 1940'lı yıllardaki modern danslarda baskın olarak daha ekspresyonist görünümü ve içsel hislerin dışsal hareketlerle gerçekleştirilmesini temsil etmiş; savaş sonrası dönem teatral danslarında ise daha soyut ya da objektif modeller ve kavramsallaştırılmalarla ifade bulmuştur (Read, 1998).

Zaman dansın yapılış tarzını ve bedenin danslardaki ifadesini etkilediği kadar toplum için dansın imajındaki ya da kültürel değerindeki anlam değişikliklerine de etki etmektedir. Pek çok dans, insan için uzun zamanlar önce kutsiyet ve yalnızca belirli mekanlarda yapılan bir mahremiyeti taşırken, günümüzde sadece eğlence ya da sosyal amaçlı olarak yapılmaktadır. Ayrıca dini ya da ritüelistik bir kökeni olmaksızın ortaya çıktığı mekanlar veya tek cinsiyete indirgenerek toplumsal sansüre uğramış, yapanların ayıplandığı zamanların aksine, çok popüler olmuş ve dünyaya yayılmış, tüm toplumlar tarafından benimsenmiş kendi devrimini gerçekleştiren danslar da vardır. Bunun en klasik örneği yani toplumsal sansür bağlamında tango olarak bilinse de örneğin vals, on dokuzuncu yüzyılda ilk kez tanıtıldığında Avrupa ve Kuzey Amerika'daki 'saygın' kadınlar için cinsel açıdan çok tehlikeli görülmüş, sarhoş edici hızlı dönme ve 'yakın' bir kucaklaşmayla birleşen iki bedenin, kadınların sağduyularını terk etmeleri için yeterli olabileceği, hatta bazı tavsiye kitaplarında vals yapmanın fuhuşa yol açtığı bile iddia edilmiştir (Desmond, 1993-1994: 37-38). Ancak bütün olumsuz imajlarına hatta engellemelere rağmen bunlar gibi pek çok dans türü, tüm dünyaca benimsenmiş hatta müzikleri ile ritimleri bile evrensel olarak dünyanın herhangi bir modern toplumunda

aynı ritmik dizilimi ve müzikal zamanı ifade edecek biçimde müzisyenler arasında global bir anlama da kavuşmuştur.

Zaman, dans için genellikle orijinallikten uzaklaştıran, farklı zaman dilimindeki dansın yapısal ayrımlarını derinleştiren negatif bir etken olarak değerlendirilir. Özellikle geleneksel dansların niteliği bakımından zamana olumsuz anlamlar yüklense de dünyada popüler olmuş ya da bir toplum için hala icra edilen pek çok dans örneğinde, sosyokültürel olgulardaki boyutlarını, çeşitliliklerini ve sürekliliklerini; zamanın geçmiş, şimdi ve gelecek modları arasında kurulan ilişki ağının derecesi belirlemektedir. Victor Turner, 'sosyal dramalar' olarak adlandırdığı bedende gerçekleşen ve hayatın içinde bir temsil niteliği kazanan tüm sosyal ve kültürel olguların devamlılığını Wilhelm Dilthey'in yine zamanın bu modlarına atıfta bulunan 'anlam', 'değer' ve 'son' kategorilerini kullanarak açıklar (Turner V. , 1987: 32-34). Dans gibi tek tek bedenlerde meydana geldikten sonra toplumsal önemini zaman içinde kazanan 'sosyal drama' fenomenlerinde gerçekleşen anlam, yani onu günümüze taşıyan bireyde ve toplumda oluşan derinlikli yapı, Turner için bellekte, geçmişin bilişinde ortaya çıkar. Yani anlam, bilişsel, öz-düşünümsel, geçmiş deneyime yönelik ve şimdiki zaman ile geçmiş arasındaki 'uyum' hakkında, fenomene dair toplumsal ve bireysel bir müzakerenin negatif ya da pozitif olarak işlemesi ya da dans deneyiminde olduğu gibi, bilinç ve bedenlerde gerçekleşip gerçekleşmemesi ile ilgilidir. Zaten var olduğumuz dünya ve çevre içinde kendimizi bulduğumuz sosyal ve kültürel ortamın bize sunduğu, ilgili fenomenin hali hazırda bulunan tarihsel birikimi, bize nüfuz edebildiği oranda bir anlam kazanır. Ancak bu nüfuz etme sadece bir maruz kalma ya da kültürel normların tahakkümü gibi de anlaşılmamalıdır, yaşanılan şimdiki zamandan birey için tercih sebebi olabilecek, güncelde, yaşanılan zamanda adeta tutunabileceği referanslar gerekmektedir. Pek çok kültürel fenomen, toplumdan topluma hatta bireyler ve sınıflar arasındaki hayat tarzlarında, farklı önem derecelerine sahip, yaşanılan zamandaki referansların yoğunluğuyla doğru orantılı olarak belki de bu yüzden varlığını değişik ölçülerde devam ettirmektedir. Bir sınıf ya da birey için hayatındaki en önemli kültürel olgu, başkaları için hiç temas etmediği, hiç tanımadığı ya da deneyimlese bile sonrasında bir referans noktası bulamadığı için tercih etmediği bir faaliyet

olabilmektedir. Tersi bir durum, hayatının belirli bir noktasında sözel veya görsel olarak temas etmiş ancak deneyimlememiş olmasına rağmen, anlam kategorisine yükselmiş, deneyimleme isteğine bürünmüş ve eyleme dökme olarak gerçekleşebilecek bir potansiyelle bireylerde hazırda bulunan kültürel faaliyetler için geçerlidir.

Anlam kategorisi bireyde eyleme dökülmeye hazır kültürel ürünlere tutunmuş olarak beklerken, yaşanılan ana atıfta bulunan 'değer' kategorisi, ağırlıklı olarak duygu veya duygulanımdan yani şimdiki zamanın duygusal zevkinin doğasındaki varlığından ortaya çıkar. 'Son' (amaç veya iyi) kategorisi ise iradeden, geleceğe atıfta bulunan iradi bir tercihi kullanma gücü veya yetisinden doğar. Turner, Dilthey'in anlam kategorisini, değer ve son olarak amaç kategorilerinin, anlama ve yorumlama ilkeleri olarak görüldükleri ölçüde eşit değerde olamadığından bahsederek anlamı diğerlerine göre daha ön plana alır. Yalnızca diğer kategorilerle gerçekleşen eylemlerin deneyimi içerse de anlam kategorisi olmadan, kalıcı bir varlık türüne yükselememe ihtimalini vurgulamaya çalışır. Örneğin, değer kategorisinin esasen bilinçli bir şimdiki deneyime ait olarak, tamamen şimdiki anlarda gerçekleşen bilinçli sunumların en azından sistematik, bilişsel bir türden, birbirleriyle hiçbir içsel bağlantıları olmadığı ölçüde, deneyimi tamamen içerdiğinden bahseder. Ancak, bunlar kamusal alanlarda, müzikal yapıyla uyumsuz ya da uyumlu, hiçbir dans formuyla eşleşemeyen gelip geçici, hiçbir birey için referans noktası sağlayamayacak ne günlük hayatın ne de herhangi bir dansın hareketlerine atıfta bulunan, öncesi sonrası olmayan bağlantısız hareketlerin birlikteliği gibidir. Birey için anlam kategorisine yükselmiş hiçbir kültürel kod ya da beden görüntüsüyle eşleşmediği için tam anlamıyla anlık deneyimleri ifade ederler. Zamansal sırayla birbirlerinin arkasında dururlar ve "değerler" (aynı epistemolojik statüye sahip) olarak karşılaştırılsalar da tam anlamıyla anlık ve geçici olduklarından, tutarlı bir bütün gibi herhangi bir şey oluşturmazlar. Bunun tersine yine değer kategorisinde gerçekleşen sosyal dramaların şimdiki zaman türevleri birbirine bağlılarsa, kelimeleri birbirine bağlayan bitişik harfler gibi farklı şekillerde eklemlenerek başka bir kategori meydana getirebilirler. Değer açısından, hayatın tümünde olduğu gibi sosyal dramalarda da pozitif ve negatif varoluş değerlerinin sonsuz bir çeşitliliği olarak görünen armoniler ve uyumsuzluklar kaosu gibidir. Bunlar ise bilindik bir dans türünün tek tek bireylerin

bedenlerinde ya da farklı topluluklarda devam eden yeni yorumlarına örnek olarak gösterilebilir. Hafızalardaki yeri ve devamlılığı da pozitif/negatif varoluş değerlerine; benimsenip, benimsenmemelerine, dansın anlam kategorisiyle, bedende gerçekleşen türünün ne kadar eşleşeceğine bağlıdır. Tek başına son ve iyi yani amaç ise hayatı uçlar arasındaki bir dizi seçim olarak gösterebilir, ancak bu seçimler dizisinde anlam kategorisi olmadan hiçbir birlik ve devamlılığın bulunması da mümkün değildir. Nihayetinde, Turner için, yaşamdaki birbirini takip eden olaylar arasında içsel bir yakınlık tasavvur etmemizi sağlayan sadece anlam kategorisidir ve değer ve son kategorilerinin bize anlatabildiği her şey bu senteze yakalanmıştır. Tüm bunların ışığında sosyal drama, 'anlamı' tam biçimsel gelişiminde, tam aşamalı yapısında, belirli değerleri ve amaçları bir dizi aktöre dağıtılmış, paylaşılan veya uzlaşmaya dayalı bir sisteme dönüştürme süreci olarak işlemektedir. Değer kategorisinde ya da yine iyi ya da son kategorisinde, bu kısmi-bütün ilişkisinin bir yönü elbette görünür kılınmıştır; ancak bu kategoriler, soyut, tek yanlı ve deneyimlerin bazı deneysel bir arada varoluşuyla yaşayan bir bütündür. Ancak 'anlam' kategorisi tümüyle tarihe yayılmıştır ve anlam, parçanın yaşamdaki bütünle tam ilişkisini kavrayan tek kategoridir.

Sosyal dramalarda tarihin beden üzerindeki güçlerini hayal edebilmeyi mümkün kılan hareketin ve gerçek bedensel deneyimin bu üç kategori, yani zamanın üç katmanı arasında kurduğu bağıntıdır. Beden ne kadar inanması zor ya da bize sıradan gibi görünse de tarihsel bir gerçeklik olarak bu üç kategorinin zaman köprüsünün kurulduğu ve dansların gerçekleştiği bir zeminin birlikteliği olduğundan dolayı hem geriye dönük olarak okunabilecek hem de geleceği kuran bir yapıdır. Öncelikle günlük eylemlerimizi düşünürsek, örneğin; bazen geçmişte bulunduğumuz alanlara tekrar uğradığımızda, otururken ya da gezindiğimiz anlarda, mekânı deneyimlerken zamanda geriye giderek (geçmişi düşünerek), yerlerin deneyimleri bir arada tutmasından ve hareket yoluyla mekânsal olarak zamansallığı deneyimlediğimiz için sözlü hafızadan kaçan eski eylemlerin fiziksel hatıraları uyanabilmektedir (Farnell, 1999: 353). Daha genel ve psikolojik bir örnek olarak ise kendimizi korumak için bedenimize kazıdığımız refleksler ve bedenimizden dışa doğru uzanan tepkilerimizi düşünmemiz yeterlidir. Özellikle başımızdan geçen kendimizi korumak için bedenimizde yüzeye çıkan

duygusal sarsıntılarda ezberlenen, travmatik olaylarda sıklıkla fiziksel savunma tepkisi ile sonuçlanan eylemler, hafıza olarak bizde kalıyorsa, sadece sözlerde değil, aynı zamanda nöromüsküler (sinir ve kas) modellememizde ve kinestetik (hareketle ilgili) anılarımızda da belirli deneyimler ve zaman/mekân kavramları bedensel modumuza yerleşir, hatta kültürel hafızada bile geçmişin bedende harekete hazır olarak adeta çökelti halde beklediği de bir gerçektir (Farnell, 1999: 353). Zaman ve mekânın bedende buluştuğu zamansallık deneyiminde olduğu gibi, tarih boyunca değişen dansın temelini ve mantığını, özellikle dönem danslarında ortaya çıkmış ve hala yaşayan kültürel eylemler bütünü olarak kabul etmek, daha geniş boyutlardaki tarihsel bağlamın parçalarını bir araya getirmemizi sağlar. Öncelikle, dansın tarihsel dönemlerinde geriye doğru giderek fiziksel kültür hareketlerinde kanıtlandığı gibi, bedene karşı değişen tutumlar, kıyafet ve aksesuarlardaki değişim, boş zaman aktivitelerinin yeni modelleri ya da cinsiyete bağlı değişimlerinden, anlam kazanan dans etkinliklerinin ve bedenin içinden geçtiği süreci anlayabiliriz. Örneğin yirminci yüzyılın ikinci yarısında meydana gelen hızlı sanayileşme ve sınıfsal yeniden düzenlemeler, boş zaman ile iş, erkekler ve kadınlar arasında zaman ve fizikselliğe yönelik bölünme hakkında yeni fikirlere yol açarken, 'dans' olarak, bedensel faaliyetin gelenekleri, bu sosyal ayrımların oldukça kodlanmış ve oldukça dolayımlı bir temsilini ifade eder (Desmond, 1993-1994: 38). Erkek ve kadın dansçıların dans alanının içindeki ağırlıklı rolleri, alana yerleşimdeki sayısal ya da simgesel üstünlük, erkek ve kadın danslarındaki niteliksel farklılıklar toplumun geçmiş ve sabit nesnelliğine kazınmış cinsiyet ayrımlarını verirken, zamanla değişen güncel yorumlarda, yine yukarıdaki parametrelerden, bu ayrıma zaman içinde uygulanan resmî ideoloji okunabilmektedir. Güncel yorumlarda değişen toplumsal eğilimlerle birlikte gelenekte yaşayan, hatta artık bazı geleneksel sayılabilecek ortamlarda da üstesinden gelinmeye çalışılan özellikle cinsiyete ve sınıflara bağlı farklılıklar, eşitlenmeye çalışılsa da dansın performansına içkin özellikler olarak hala varlığını korumaktadır. Bazı toplumlarda devrim niteliği taşıyan kadınların dans sahnesine çıkması gibi gelişmeler yaşansa da sahnede sayısal eşitlikle birlikte erkeklerle aynı oranda temsil edilse de (örneğin ülkemiz geleneğinde ve bu geleneğin sahnelenmesinde) kadın ve erkek dansları arsındaki niteliksel üstünlük hala erkeklerden yana olmaya devam etmektedir. Danslarda toplumsal yapılanmanın bedenden

silinmeyen dolayımlı temsilleri olabileceği gibi, yine üç kategorinin (anlam, değer ve son) bir araya gelmesiyle günümüze kadar taşınan dünyanın hemen her toplumunda var olan geleneksel danslarda tarihin derinliklerine uzanan kültürel kodlara rastlamak mümkündür. Bugün artık çoğu toplumda kaybolmuş olsa da geçmişte farklı kültürel bağlamlar ve mekanlarda, değişen işlevsel özellikleriyle var olmuş geleneksel danslar, bu ortamlarda ortaya çıkan ve kinestetik hafıza ile bedensel modlara yerleşen, fazlaca kültürel hareket taşımaktadır.

Dansta değişen sosyokültürel anlam ve işlevsellik, özellikle geleneksel kültür içerisinde üç kategorilerinin sağlamış olduğu zamansallığı belirgin şekilde üzerinde taşıyan, dinamik ve değişken kültürel ürünleri açığa çıkarmaktadır. Geleneksel kültürde her şeyden önce 'anlam' kategorisine yükselmiş danslar, "insanların devamlı değişebilen estetik görüşlerine ve işlevsel taleplerine göre tekrar yarattıkları sanatsal ürünler olmaları nedeniyle yapının değiştirildiği 'açık' yaratımlardan oluşturulmuş olarak ele alınabilir" (Giurchescu, 2017c: 51). Geleneksel dansların özellikle güncel temsillerinde, değer kategorisinin bireylere sağladığı farklı bağlamlarla bedenlerde gerçekleşen şimdiki zaman türevleri, halihazırda (örneğin belirli bir dansın farklı bedenlerdeki yorumlarında) bulunan hareket serilerinin bir araya getirilmesiyle var olurken, bu kapalı devre yapının görsel algı alanı içinde dolaşan, bireylerin ya da kurumların dans etme biçimlerinden faydalanır. Ancak bunu mümkün hale getiren yani hem modern sahnede geleneksel mekanlarda günümüzdeki ve gelecekteki varlığını bir bakıma garanti altına alan kategorilerden en önemlisi yine 'anlam' kategorisi olarak çıkar karşımıza. Dünyadaki herhangi bir toplum için bir dans geleneği, 'az veya çok' güzel olmaktan ziyade sadece vardır ve bir topluluk için anlam ifade ettiği sürece, belli bir toplumsal bağlama, belli şartlara uyum sağlasa da sağlamasa da devam eder ve tüm bunlar herhangi bir dans sürecine anlam veren ölçütler olarak kabul edilir (Giurchescu, 2017c: 51). 'Anlam' aslında günümüzde oluşacak kombinasyonları için dansa, üzerine zamanın ruhuyla, toplumun eğilimleri ve tarihiyle, ekonomiyle, moda vb. ile inşa edilmesi için bir temel sağlarken, ortaya çıkacak yeni formların kültürel olarak benimsenmesi için bir referans noktası sunar. Bunlar gibi sonradan eklenmiş işlevleri yoğunlaştırmak veya desteklemede ortaya çıkan formlardaki varlığıyla önemli bir rol

oynar ve dansın tarih içindeki (yapısal ve işlevsel) dönüşümü araştırıldığında fark edilir (Giurchescu, 2017c: 51). Sadece dans için değil dansın üzerinde taşıdığı ve dansa eşlik eden tüm enstrümanları (müzik, kostüm, mekân…) için anlam kategorisinin işlevi, tarihsel olarak geleneksel danslarla bütünleşmiş bu beden dışı yapılanmaların günceldeki devamlılığını da sağlamaktadır. Geleneksel danslar sanatsal ürünler olarak ve sunum bağlamında kullanıldığında, zamana tabi kitle veya gelişmiş kütür alanına ait estetik ölçütlere hem beden hem de beden dışı unsurlarıyla birlikte uyum sağlarken, 'anlam' kategorisiyle eşleşen beden ve beden dışı temel yapıları korunmaktadır.

Yenilik, hareket, ritim, müzik, kostüm, düzen ve yoğunluktaki dramatik zıtlıklar, uygulamasındaki büyüklük, homojenlik ve standartlaşma, sürdürülebilen dinamiklik, yüksek hız gibi hem dans yapısını hem de tarzını değiştiren kütle-kültürde işlev gören estetik ölçütler, geleneksel bağlamından ayrılan, sahneye uyarlanan ve politika, ideoloji, eğitim, ahlak, ekonomi gibi alanların iletilerini kapsayacak yeni estetik nitelikleri, belli bir topluluğun dışındakiler tarafından genellikle fark edilir kılmaktadır (Giurchescu, 2017c: 53). Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri'nde tango, rumba, samba gibi sosyal danslardaki dönüşümden de gözlendiği gibi, zaman içinde dışarıdan ithal edilen yerel danslar, toplulukların eğlence ortamlarından Amerika'nın salonlarına ve sahnelerine değişen estetik, sosyal ve kültürel değerleriyle birlikte taşımıştır. Önceleri Latin Amerika'dan dönemsel stillerin benimsenmesi, Amerika'daki Latin Amerika veya Karayip toplulukları içinde geliştirilen stillerin popülerleşmesi, güçlü bir şekilde dansın günün estetik ölçütlerine uyum sağlayarak gelişimine devam etmesine neden olmuştur. Dansın cinsel cazibesi açısından temsil edilir ve teşvik edilebilir olmasıyla Latin danslarının Latin olmayan nüfusa yayılması hızlanmış; zamanla, bu danslar gittikçe daha fazla kodlanmış ve stilize edilmiş, sosyal dans derslerine ve ulusal balo salonu dans yarışmalarına dahil edilmelerinin kanıtladığı gibi sıklıkla cinsel olmaktan çok şehvetli olarak işaretlenen "sofistike" kategorisine de girmiştir" (Desmond, 1993-1994: 48). Bir zamanlar sadece eğlence amaçlı ve kültürel işlevleriyle küçük meydanlarda gözlemlenen danslar artık geniş kitlelerde hem sanatsal hem de sosyal yapılarıyla üzerinde zamana bağlı olarak politik, ideolojik, ahlaki, ekonomik değişimin bedenlere kodlandığı yeni formlar ortaya çıkarmıştır. Doğal

ortamlarında ve geniş kitlelerdeki aşırı cinsellik, coşku, özgürlük içeren hareket serileri, kaotik temsiller, karnaval atmosferi; salon ve sahnede çağın toplumsal, kültürel ve sanatsal ölçütleriyle birlikte törpülenmiş, düzenlenmiş, uysal ve kontrol edilebilen dans eden bedenleri oluşturmuştur. Özellikle eğitime dahil olan bedenlerde, başlangıcı ve sonu belli olan, sayıyla ya da sözel kodlarla aktarılmaya çalışılan danslar geleneksel ortamlara kıyasla kısıtlanmış ya da aşırı abartılmış bir kopuşa da neden olmaktadır. Bu yüzden aynı dansçıların benzer repertuarla hem geleneksel bağlamında hem de sahne icralarındaki karmaşık estetik yargıları, dans geleneklerine ithal edilen estetik ölçütlerin etkisini arttırarak kültürel alanı karakterize eden birbirine çelişkili zıtlıkları görünür kılmaktadır (Giurchescu, 2017c: 53). Özellikle geleneksel dans ortamlarında, bu zamana yayılmış beden üzerinde gerçekleşen geçişle birlikte hem geleneksel hem de sahne temsillerine ilgi duyan dansçılarda "genellikle nesilsel bir değişiklik meydana gelir. Daha yaşlı dansçılar daha 'sofistike' versiyonları yapma eğilimindedir" (Desmond, 1993-1994: 48).

Müzik ve dans performansıyla ilişkili duygusal deneyimler nadiren uzun süre sürdürülebildiğinden, yukarıda bahsettiğimiz, dansın güncelini ve geleceğini etki altına alan, temel yapısı aynı olsa da başka formlara sokmuş gözüken uzun sosyal etkileşimlerle, sonraki karar verme sürecini etkileneceği gibi bir önermenin deneysel kanıtlarla doğrulanması gerçekten çok zordur. Bu gibi önermeler yeterince makul görünse de somut verilerle desteklenmesi, tek bir sonuca indirgenmesi, aynı sosyal süreçlerde benzer sonuçlar doğurması beklenemez. Yukarıda bahsettiğimiz pek çok kombinasyonun bir araya gelmesi ve birçok karar verme ve tercih süreci, her halükârda, o kadar karmaşıktır ki, farklı türlerdeki çoklu faktörlerden müzikal olarak, sosyal olarak, kültürel olarak, bedenin imkanları, bireysel habitus, kültürel ortam, kostüm, makyaj mekân gibi unsurların etkilediği harekete geçirilen (indüklenen) duyguları ayırma olasılığına meydan okurlar (Baumann, 1995: 38). Dans zamansal olarak okunurken de zamandaki değişime yukarıdaki bileşenleriyle bütünleşerek maruz kaldığından hem bunları etkileyecek hem de bu unsurların birbirine yapacakları katkılardan ayrı düşünülmemelidir. Dışarıdan bakan bir göz için kısa süren dans deneyimleri, dansı etkilemeyecek kadar küçük süreleri ifade etse de dansın özneleri için her bir deneyim,

her deneyimin hazırlık aşaması toplamda uzun bir zaman aralığına hatta yıllarla ifade edilen sosyal süreçlere denk gelir. Her ne kadar temsilde ortaya çıkan süre, izleyenler için sadece sahnede geçen ve onun deneyimlediği zaman kadar bir periyot çağrıştırsa da bedeni, dansı, yönetmeni, eğitmeni, hatta seyirciyi, sahneye konulan temsildeki sürece dahil olan tüm bileşenleri etkileyecek, dönüştürecek güce fazlasıyla sahiptir. Özellikle dansçı için aylar hatta yıllar süren çalışmalarda, eğitim süreci bedeni tekrar tekrar şekillendirir: Daha önceden fark edilmemiş yönleri ve parçaları tanımlar, isimlendirir ve çeşitli parçaları birbirine bağlayan dinamik hareketlerle bütünü yeniden yapılandırır (Foster, 2011: 178). Burada artık Foster'ın deyimiyle ne 'gözle görülen beden', yani toplumda var olan günlük alelade beden ne de dansçının ulaşmaya çalıştığı ideal olan 'kusursuz beden' bu süreçte sabit kalır. Zamanın etkileriyle değişen bu iki bedenin arasında var olan bir dans formunu anlayabilmek için, farklı etmenlerin örneğin, koreografik yapılar, hareket stilleri, dans teknikleri, prova yapıp sahne alınan kurumlar (yerel, ulusal, global), dansçılar, yönetmen, eğitmen, seyirci ve ayrıca dansı eleştirel olarak yorumlayanların birbirleriyle etkileşimde bulundukları durumlarının dikkate alınması gerekir. Bu bağlamda dansı tarihsel koşullar içerisinde değerlendirmek ve dans içindeki beden yapısını, hareketin anlamını, beden merkezli yorumlarla kültürün, sosyal süreçlerin şekillendirdiği, zamana duyarlı yapılar olarak benimsemek gerekmektedir. Geleneklerde ve sosyal ortamlarda temsil edilen dans pratikleri, ekonomik temel, iş bölümü ve hiyerarşiyle işleyen toplumsal dünyada salt bir yansımadan değil, diyalojik (iki yönlü) yapısıyla işleyen ilişki ağlarına sahiptir. Hem dansların yapısında hem de araç olarak kullanıldığı tüm dans olaylarında bedendeki zamana bağlı değişen tutumlar, somutlaşan görüntüler tarihsel farklılıkları bağlamında dansa yeni olanaklar sağlamaya devam eder. Sosyal süreçlerle ortaya çıkan bu ilişkiler sadece bedene kazınarak sabit kalmaz, aynı zamanda beden aracılığıyla hem canlandırılır hem de üretilir (Desmond, 1993-1994: 37-38). Eşlik edilen müzik anlayışı, tercih edilen kostüm, icra ortamındaki değişimler, sahne teknolojileri dönemden döneme farklılaşarak, hatta yeniden üretilerek daha karmaşık yapıları dansın yapısına dahil etme eğilimindedir. Dans dinamik yapısıyla zamanın; bedene, mekâna, kültüre, topluma, hatta biyolojik anlamda insan anatomisine ve fizyolojisine, siyasal anlamda benimsenen resmi ya da gayri resmi alternatif ideolojilere, toplumsal olaylara duyarlı bir gelişim çizgisini ister istemez takip

eder. Muhtemelen gelecekteki dans görünümleri de hangi türü kapsayacak olursa olsun, insanlığın geçirdiği tüm o evrimin bir sonucu olarak (Duncan, 2011: 84) bedenlerle dahil olduğumuz tüm toplumsal, kültürel, teknolojik, ekonomik, ekolojik, fizyolojik değişimleri de yansıtacaktır.

Dansın bize sunduklarına daha geniş bir çerçevede ve tüm olanaklı ihtimalleriyle bakacak olursak, genel olarak bedene kodlanmış biçimde belirli sosyal grupların bedeni kullanma biçimlerinin, toplumsal olarak oluşturulmuş farklı bedenler arası ilişkilerin, zaman ve mekânın kullanımına yönelik sosyal ve tarihsel olarak belirli tutumların canlandırıldığını görebiliriz (Desmond, 1993-1994: 37). Tarihsel koşulları içinde ortaya çıkan, sosyal ve kültürel olarak çeşitli eğilimleri ifade eden hareketleri uygulama kapasitesi ile dansta, toplumun sosyal ve geleneksel kurumlarındaki yapılanmalar yansıtılmaktadır. Sosyal süreçlerde kurumsallaşmış topluluk hiyerarşisi, cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerine ilişkin benimsenmiş bedensel tüm yapılar, dansı icra eden aktörler ve tüm paydaşları aracılığıyla, güncelde yaşatılıp geleceğe toplumsal referanslar olarak aktarabilmektedir.

2. 4. Toplumsal Statü ve Dans

Dans insanlar ile doğaüstü dünya arasında olduğu kadar sosyal iletişimde bulunan insanlar arasında bağlantı kuran, dolayımlı ve sembolik hareketleri içerdiği varsayılan bütünlüklü bir yapıdır. İçindeki hareket patenleri ve stillerinin (sahneleme şekli) yanı sıra, alanın kullanımıyla; üyeler veya başka toplumsal kriterlere saygı gösterilerek; bireyler arasında, bireylerle gruplar arasında hatta gruplar (etnik, dini, sosyal, vb.) arasında bütün toplumsal yapılanmanın sembolü olması fonksiyonuyla, iletişimin toplumsal düzeyini dikkate alan, tüm sosyal iletişimin kanallarını (Giurchescu, 2017a: 21) ve kültürel birikimin bedenlere indirgenmiş ana hatlarını ifade eder. Toplumun karmaşık cümleler, uzun mitler ya da ritüellerle ifade edilen yapılanmasının bedenlerde hem dansın yapılış tarzı hem de dans alanındaki düzeninden okunabileceği tüm tarihsel, toplumsal ve kültürel durumları içinde barındırır. Toplumsal dünya en temelde bedeni cinsiyetlendirilmiş bir gerçeklik ve cinsiyetlendirici görüşlerle bölünme esaslarının taşıyıcısı olarak, erkeklerle kadınlar arasındaki tahakküme kök

salmış mitsel dünya görüşünün esaslarına uygun olarak cinsler arasındaki farklılıkları inşa ederken, dünyadaki her şeye, en başta da bedenin kendisine, onun biyolojik gerçekliğine uygulanan bedenselleşmiş toplumsal program, işbölümü vasıtasıyla toplumsal düzenin gerçekliğine kazınmış durumdadır (Bourdieu, 2016b: 22-23). Bu yüzden toplumsal dünyadaki iş bölümüne, toplumsal organizasyondaki pozisyonlara ve hiyerarşiye bağlı çoğu davranış kuralı; "günlük hayatta işlevini yerine getirirken, dans alanındaki seyircilerin ve dans düzeyindeki dansçıların yerleşimi ile dans olayının yapısında sembolize edilir ve güçlendirilir" (Giurchescu, 2017a: 22). Danslarla, toplumsal düzeni güçlendirme, adeta bilince ve bedene nüfuz edecek şeklinde, toplumsal ritimlerle (büyük toplumsal organizasyonlar anlamında; tören, ayin, merasim, geçiş törenleri vb.) daha konservatif yapıdaki küçük kırsal topluluklarda, metropollerdeki hemşeri diasporalarında ya da şehir hayatındaki sosyal dans ortamlarında sürekli tekrarlanır. Bu kamusal alanlar, toplumsal konum ve rollerin, sınıflar ve bireyler arası ayrımların, dans edenler bedenler üzerinde gözlemlenebildiği, bedenin alandaki işgal ettikleri sınırlardan, kendi becerileri ile ilgili sınırlılıklarına kadar bireysel ve kolektif pek çok gösterge içermektedir.

Sergilenen dansların temel yapıları, kullanılan hareket serilerindeki özel stiller, hatta dans ortamının hangi bağlamda organize edildiği, tüm bir topluluğun ya da topluluk içindeki küçük grupların, sosyal süreçlerdeki organizasyon şemalarını temsil eder. Tek tek bireylerin danslarında ise hem baskın olan kültürel birikimi hem de toplumsal yapılanma içerisindeki özgün bir dizi kişisel deneyimin izleri görülür. Ayrıca, bir kültürün, dansın toplumsal olarak nesnelleşmiş biçimleri üzerindeki etkisi, yine toplumsal yapılanmanın sınırlamalarını içerebilmektedir. Bu temel eğilimlerle hareket eden bir beden için icra edilecek dans, toplumsal ve kültürel; öznel, nesnel ve çevresel faktörlerin iç içe geçtiği uzun sosyal süreçlerin bir sonucudur. Dansa temel sağlayan hareket kavramı ve onun sosyal süreçlerde nasıl biçimlendiği ile ilgilidir.

Beden için dünyanın farklı noktalarında daha çok genel durumları karşılamak için kullanılan anlık ifadeleri içeren hareketlerin evrensel olduğu iddia edilse de özellikle dışavurumcu beden hareketinin kültürel olarak belirlenmiş bir iletişim kanalı oluşturduğu, bu hareket kalıplarının sosyal roller, yaş, cinsiyet ve toplumsal sınıfla

doğru ya da ters orantılı olarak farklı yapılış şiddeti ve biçimleri içerdiği varsayılır (Hanna J. L., 1977: 219). Beden üzerinde gözlemlenen hareketlerin yapılış şiddeti (yavaş, hızlı, büyük, küçük, vb.) ve tarzlarının yaşamımız boyunca görsel hafızamıza kazınmış görüntülerini, önümüzde cereyan eden görüntüyle kıyaslamamız, görsel alanımızda hareket eden bir başka beden üzerinde (eğer önyargılarımızla var olan bir "öteki" değilse) çok fazla bilgiye sahip olmasak da hakkında genel bir kanıya varıp, onu kategorize etmemize olanak tanır. Zaman ve mekânda edinilen hareketin bilgisi, bedenin üzerinde farklılıklar yaratan toplumsal rollerin nesnelleşmiş temel kalıpları, karşılaşılan yeni beden hakkında ayırt edici özellikleri bize sunarlar. Ancak insanların görsel algı alanında olan sadece temel toplumsal ayrımları üzerinde taşıyan bedenler değildir. İnsanların zaman ve mekâna tabi yaşamları boyunca yaşlarına, etnik kökenlerine, sınıflarına, geleneğine, cinsiyetlerine, cinsel yönelimlerine, yeteneklerine, becerilerine, mesleklerine ve hayattaki eğilimlerine göre ek özel beden tekniklerini öğrenip sıklıkla uygulamaları, beden olarak genel ayrımlardan özel ayrımlara doğru, daha çok ayrıntının ortaya çıktığı farklı bedenleri yaratır. Görsel algı alanında ayırt edici özellikleriyle beliren bu farklı bedenler, bireyler için bulundukları sosyal dünyalarında (eğitim, iş, arkadaşlık, oyun, kültür, sanat vb.) referans alınan, olmak istenilen bir örneğin temel görüntüsünü sağlarlar. Bireyler için giyimiyle, mimikleriyle, hareketleriyle, konuşma tarzlarıyla, saç, sakal, makyaj stilleriyle bu örnek bedenler, ulaşmak ve geçmek için çabaladıkları bir eşiği de temsil ederler. Benimsediği bir rol model gibi davranmak, şöhretli bir karakteri örnek almak, hedeflenen toplumsal sınıfın mensubu olmak ya da mesleki kariyer basamaklarını geçmek gibi amaçlarla, artık davranıştan çok taklit içeren eylemlere dönük olan beden, referans aldığı bedensel pratikleri uygulamaya devam ederken ulaşmaya çalıştığı eşikte pek çok farklı bedensel durumu da sergiler. Örneğin, mesleki aletlerin ayrıntılı kullanımı ve nesnelerin şekillendirilmesini içeren zanaatkarlık gibi özel durumlar ya da maddi dünyayı meşgul eden karmaşık bedensel faaliyetlerde (sanat, spor, vb) çok fazla insanın deneysel çabasıyla farklı beden pozisyonları ve hareketler ortaya çıkar (Farnell, 1999: 343). Ancak bunların tam anlamıyla gerçekleşip gerçekleşmeyeceği, yine bireyin ait olduğu sosyal olgularla (sınıf, grup, aile, arkadaş, meslek, eğitim vb.) olmak istediklerinin

arasındaki mesafenin, en önemlisi de bedenin bütününe nüfuz edecek beden teknikleriyle ilgili mesafelerin ne derece birbirine yakınlaştığıyla belirlenir.

Bireyin mesleki ya da toplumsal hayatında ait olduğu bir gruptan başka bir gruba geçişini teşvik edecek farklı bedenlerden aldığı referanslar, karmaşık faaliyetlerde olduğu kadar alelade gündelik hareketlerin arasında da bulunmaktadır. Bu sıradan hareketlere tarihin eski dönemlerinden beri cinsiyet, sınıf, bireysel başarı gibi kategorilerde ifade bulan, bireyler için toplumsal olarak ideale ulaşmalarını garanti altına alan anlamlar yüklenmeye başlanmıştır. Bir arada yaşayan kalabalık uygarlıklardan günümüze kadar özellikle kamusal alanlarda ideal beden anlayışı sınıflandırılmış her alanda bireye dikte edilmeye devam edilmiştir. Özellikle Yunan kültürü yürümeyi ve ayakta durma gibi sıradan hareket formlarını karakterin ifadeleri haline getirmiş, uzun adımlarla yürümek erkekçe görülürken kısa ve ürkek adımlarla yürümek daha çok kadınlara atfedilen bir tarz olarak benimsemiştir. Homeros Hektor'u hayranlıkla Truvalıların başlarında uzun adımlarla ilerlediğini tarif ederken, tanrıçalar Hera ve Athena'yı Yunanlılar'a yardım etmek için Truva önünde ortaya çıktıklarında adımları ürkek güvercinlerinkilere benzer, uzun adımlarla yürüyen kahramanların tam tersi olarak ifade etmektedir (Sennet, 2018: 41-42). Cinsiyet ayrımına bağlı yapılan yorumlarda olduğu gibi bireyin yürüyüş stilinden eğitim ve sınıfsal düzeyi hakkında bir kanıya varma ve bireyi ait olduğu sınıfın gerekliliklerine göre telkin etme, günümüzde olduğu gibi eski Yunan toplumunda da tercih edilen yöntemlerdendi. Eski Yunan şehirlerinde bu arkaik özellikler, örneğin, "yavaş yavaş da olsa düzgün adımlarla yürümek bir erkeğin iyi yetiştirilmiş tam bir erkek olduğunu gösteriyordu; dikkatsiz adımlarla yürümek erkeklere yakışmayan bir eylem, kısa duraksayan adımlar kadınlara has yürüyüşlerdi, böyle yürüyen bir erkek kadınsı biri olduğunu göstermiş oluyordu (Sennet, 2018: 41-42). Arkaik ve mitolojik referanslarla bireylerin statülerine ait bedensel koşulları sağlamaları, gençler içinse değiştirmesi ve sınıflar arası geçişlere daha gönüllü olmaları da teşvik ediliyordu. Muhtemelen sadece yürüyüş tarzı gibi sınırlı bir görüntü sunan günlük faaliyet arasında daha karmaşık hareket serilerinin, duruş pozisyonlarının var olduğu sayısız bedensel yetenek hakkında da benzer ve daha kapsamlı analizler yapılabilmekteydi. Örneğin dans eden, müzikle ve şiirle tam

senkronize olan bir beden hem ruhsal hem de fiziksel olarak gelişimini tamamlamış hem akademik hem de askeri eğitimde başarılı bir erkeğin imajını onaylıyordu. Aynı şekilde Asya uygarlıklarında destanların dans şeklinde icra edilmesiyle yapılan askeri eğitim, hayatta kalma şansı yüksek olan, organize olabilecek uyumlu ve ritmik bedenlere atıfta bulunuyordu.

Bedenin her toplumda (basit ya da daha kompleks) ifade ettiği, ona belirli konumlar kazandıran özellikleri, tarih içinde çeşitli imajlarla ya da gözlemlenen beden hakkında bir öngörü ile karşılansa da değerlendirmeye değer bir konu olarak bedenin antropolojide kendisine yer bulmasıyla gündeme gelmiştir. Beden, bütün açıklığıyla ekonomik olarak işleyen dünya ile simgesel üretim evrenleri arasındaki toplumsal ayrımlardan oluşan, dünyayı simgesel olarak kendine mal edebilme gücüyle, bunlara karşılık gelen eğilimlerin edinilmesinin ve uygulanmasının koşulu olan ve adeta görünmez bir zemin işlevi gören toplumsal ayrıcalıklarla temellenmiştir (Bourdieu, 2016a: 37-38). Toplumsal dünya, kutsal ve seküler ritüellerde, törenlerde, sporlarda, askerde, sıradan kavgalarda, dövüş sanatlarında; sayısız dans, teatral ve diğer performans içeren geleneklerinin etkileyici karmaşasında eşit derecede bulunan, koreografik eylemlerin işaret sistemlerini belirginleştirir (Farnell, 1999: 343). En patlayıcı ve en inatçı kimlik kategorilerimizin birçoğu, ırk ve cinsiyet dahil bedensel farklılıklarla eşleştirildiği, ancak sürekli bir kategoriler kayması yoluyla etnisite, milliyet ve hatta cinselliği de içerecek şekilde genişlediğinden, tüm bu koreografik eyleme dayalı bedenin ön planda olduğu faaliyetler arsında özellikle dansın, sürekli değişen tüm konfigürasyonlarında sosyal kimlikleri işaret ettiği ve canlandırdığı yollar açığa çıkmaktadır (Desmond, 1993-1994: 57). Artık kaybolmuş ancak geçmişte yaşamın önemli geçiş evrelerinin temsil edildiği alanlarındaki bazı eğilimlerin hizmetinde bulunmuş olması dansı, kendi gelenek ve görenekleriyle yaşayan toplumsal yapılanmalarda işleyen sistemler için yazılı olmayan kuralları dikte eden bir ifade aracına dönüştürmüştür. Yalın hallerinin gözlemlendiği küçük toplumsal yapılanmalarda, tam anlamıyla dünyadan yalıtılmış ya da komşu olan diğer toplumsal sistemlerle ilişki içinde olan topluluklarda bile, bedenin ifadesindeki farklılıklarla sosyal statüyü ve organizasyonu, akraba ilişkilerini, tabuları temsil etme imkânı sunmaktadır.

Margaret Mead'in Samoa (2018: 111-119) örneğinde olduğu gibi kabile için kutsal ya da kabilenin işleyişle alakalı olan resmî törenlerdeki dansların dışında düzenlenen, gayri resmi organizasyonlarda da genç kız ve erkeklerin elde ettikleri toplumsal statüyle paralel beden ifadelerini yansıtan, dans edilen alanındaki konumunu belirleyen, toplumsal statüsüne özgün dans yapılanmalarına rastlanmıştır. Hatta bu gayri resmi danslarda sözcü-şefler ile yaşlı erkek ve kadınlara tanınmış ayrıcalıklar olarak belirlenen dans stilleri, biraz da temaşa içeren hareketler daha küçük bireyler için yasaklıdır. Daha büyük derecelerdeki şefler için sadece mevki sahibi kişiler ve usta dansçılar için kişisel bir önem taşıyan resmi danslara katılmak, gayri resmi danslara katılmamak bile kabiledeki konumunun ifadesi için çok önemlidir. Önceleri sadece toplumsal birliği temsil ettiği düşünülen bu görece ilkel ve basit dansların, insanlar arası ilişkileri kuvvetlendirmekten ziyade bazı hiyerarşik ayrımları pekiştirmek için yapıldığı da fark edilmiştir. Danslardaki belirli yapı, önceden belirlenmiş yapılış biçimi ve yöntemi, liderliği ve girift düzenleriyle, dayanışma kadar, özellikle genç erkeklerin toplumda özel statüler elde etmek için danstaki ayrıcalıklara sahip olacakları pozisyonların peşinden koştukları rekabetleri ve çatışmaları da yarattığına dikkat çekilmiştir (James, 2013: 98). Yaşam dünyasında bedenin temsili ile somut hale gelecek toplumsal statüler için, basit topluluklar gibi görünen ilkel kabilelerde bile, dansların gerçekleştiği kamusal alanlarda hem üst düzey yöneticiler hem gençler hem de yetişkinlere özel düzenlemeler vardır. Hangi gruba mensup olursa olsun bireyin toplumsal konumunun tam anlamıyla kamusal alanda sunulması ve toplum tarafından onaylanması için bedenlerin görünür olduğu bu düzenlemeleri gerçekleştirmesi beklenmektedir.

Bireyin yaşam dünyasında ulaştığı ya da ulaşmaya çalıştığı bedenin sunumuyla gerçekleşen her yeni eşiğin aşılması için başarıyla temsil edilerek tamamlanması gerekmektedir. Hayatın her aşamasını üzerinde hareketler ya da maddi ürünlerle temsil eden bedeninin kamuya ilanıyla sürecin tamamlanması ve yaşamın önemli geçiş aşamalarının kesinlik kazanmasını sağlanır. Örneğin, tüm işaretler aynı sonuca varsa da kayıp bir bireyin ölü sayılmadığı, umudun kesildiği anlarda bile cenazesinin yapılması için bedeninin arandığı; yas, dini ritüeller ve definin gerektiği bir toplumsal onaya tüm kültürlerde ihtiyaç duyulmaktadır. "Bedenin yeryüzündeki yaşamının sonunu belirleyen

ölüm gerçekleşse bile gidenleri geride kalanlardan ayıran biyolojik olgu değil toplumsal eylem, yani cenaze törenidir" (Ginzburg, 2009: 77-78). Ölümde olduğu gibi, bedenin ve insanın yaşamındaki kategorilerini; hastalık, eğitimin aşamaları, doğum, ergenlik, askerlik, evlilik gibi durumlarını da belirleyen bedenlerinin sunumuyla gerçekleşen, toplumun önünde ilan edilen merasimler ve uygulanan ritüellerdir. Yukarıdaki herhangi bir bireysel kategoriye ulaşan kişinin toplumsal statüsü de yine merasimin büyüklüğü kadar katılanların toplumsal statülerinden okunabilmektedir.

Bedenin temsilinin zorunlu kılan yukarıdaki merasimlerin çoğunda, özellikle geleneksel olarak merasimle bütünleşen organizasyonların merkezindeki varlığıyla "dans onsuz da var olduğu hayal edilebilecek yalın bir toplum kavramıyla" (James, 2013: 101) karşılaştırılamayacak kadar yaygın bir toplumsal etkinliktir. Dansın toplumsal ifade biçimleri ilkel topluluklardan daha kalabalık organizasyonlarını gördüğümüz otonom olmayan ekonomik ve kültürel açıdan küçük cemiyetlerin toplumla simbiyotik bir ilişki içinde, sürekli etkileşim halinde olduğu köylü ve halk topluluklarında karmaşık eylem ve etkileşim kanallarını açık hale getirmektedir (Kealiinohomoku, 2011: 315). Toplumsal yapı büyüdükçe içindeki irili ufaklı grupların, çevresindeki komşu toplulukların, dans ortamlarındaki ilişkileri, daha büyük meseleleri gündeme getirecek genişleyen bir içeriğe kavuşur. Örtüşerek ve etkileşim içinde toplumsal yapıyı ve toplumsallık evreninin yapısı olan bir dizi pratiğin içinde yer alan dans ortamları, toplumsal cinsiyet, kuşaklar arası ilişkiler ve topluluk ilişkileri gibi konulardaki fikirlerin canlı bir biçimde ifade edildiği ve tartışıldığı en önemli arenalardan" (James, 2013: 101) birisidir.

Hem görece basit hem de daha organize küçük topluluklarda özellikle geleneksel alanlardaki dans ortamları, toplumsal pratiklerin içinde yer alırken, toplumsal tüm pratiklerin işleyişindeki nesnelleşmiş yapılar da dansın organizasyonu sırasında temsil edilmektedir. Büyük toplumsal dünya ile küçük dans alanı karşılıklı bir işleyişe sahiptir. Bunun sebebi, bu alanların temel mantığı olan, çoğu kez aynı yapılara göre düzenlenen erken eğitimin, bedenin temsilini gerektiren merasimlerin ama temelde özellikle de oyun ve törenin işlevlerinden biri olan, mitsel-ayinsel karşıtlıklara göre yapılandırılmış bir uzama dahil olmaya götüren diyalektik ilişkinin kurulması olabilir

(Bourdieu, 2018: 181). Özellikle geleneksel olarak oluşturulmuş dans ortamları sadece merkezinde cereyan eden ritmik beden pratiklerinden oluşan yalın bir illüzyon sunuyormuş gibi gözükse de yukarıdaki ilksel örneklerinde olduğu gibi, dans alanının içindeki dansçıların düzeninden, dans dışındaki izleyicilerin konumuna, tercih edilen dansın statüyü belirlemesinden statü elde etmek için dansın ayrıcalıklarından faydalanmaya kadar, toplumsal uzamda da karşılığı olan olasılıkların gerçekleştiği yerlerdir. Kişinin kendi bedeniyle ilişkisi her zaman buna bezer toplumsal mitlerin dolayımında (Bourdieu, 2018: 181) olduğu için, toplumsal pratiklerin ya da oyunların işleyip bedenleştiği ve bedenlerle ifade edildiği görünümler bireye cazip alanlar sunmaktadır. Sadece bu anlamda, en temel dolayısıyla en evrensel bedensel deneyimler, yani mekânsal sembolizm ile bedensel sembolizm arasındaki karşılıklı alışverişlere dair farklı toplumsal oluşumların aldıkları konumlarda kaydedilebilen değişmezler; büyük bedensel işlevlere bağlı az sayıda temel duygulanımla ilişkilidir (Bourdieu, 2018: 181). Bu temel duygulanımlarla topluma içkin olan mitsel ve ayinsel belirgin yapıtaşlarını döşemeye programlı, adeta toplumun işleyişinin mikro bir simgesini sunan performans sahnesi, ayrıca toplumsal statünün, toplumsal cinsiyet rollerinin ve en temelde de cinsiyetin sergilenmesi için bireyleri kamusal bir alanda, sahip olduklarını ortaya dökemeye teşvik eder. Ve yine bu kamusal alanlar diyalektik bir ilişkiyle, bireylere toplum tarafından benimsenmiş statülerin, toplumsal cinsiyet normlarının toplum tarafından onaylanmış görüntülerini sunarak onlara daha küçük çağlarından itibaren belirlenmiş bir normlar silsilesini takip etme olanağı tanırken, olmaları gereken ya da toplum tarafından istenen toplumsal rollerini kazanabilecekleri ortamları hazırlar.

Dansın icra edildiği mekanlarda yapılan en temel ayrım “hareket cümleleri, kostüm ve beden imajı, eğitim, teknik ve dans bağlamları ile klasik balenin yapısında da tanımladığı gibi toplumda doğal olarak temellendirilmiş cinsiyet farklılıklarının kültürel ideoloji olarak yeniden üretilmesidir. Erkek ve kadınların hareket dağarcıkları eylem içindeki cinsiyet farklılıklarının idealleşmiş biçimlerini işaret etmektedir. Mesela, Küba rumba dansında erkek dansçılar dansı güç, cesaret ve alkış alma gösterisi olarak yaparlarken kadın dansı genelde daha yumuşak, daha dikkatli, sakin ve zariftir” (Read, 1998). Özellikle geleneksel merasimlerle bütünleşmiş ve kültürel anlam olarak

merasimle eşdeğer kategoriye yükselmiş dans alanları, dansın romantizmiyle birlikte bireyler için kültürel bakımdan kendilerinde olanı ifade edebilecekleri ve toplumsal konumlarını onaya sunabilecekleri cazibeli mekanlara dönüşür. Geleneksel olarak organize edilen mekanlar, kulağa tuhaf gelse de dansa katılıp aktif roller üstlenmenin takip edilmesi gereken katı kuralları gerektirdiği disiplini, bireyler için danslara katılmasının cazibesini ve hem izleyenler hem de dansa katılanlar için eğlenceyi bütünleştirir. Bu bakımdan danslara kazınmış olan toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri gibi geleneksel kodlar, bireylerin bedenine zorlamalarla dayatılacak izlerden ziyade, ortamın ve dansların kültürel anlamıyla kurallı, cazibeli ve eğlenceli bir bütünlükle, bedenlerin alımlamaları için sunulur. Fakat toplumsal cinsiyet ve toplumsal cinsiyet rollerinin sunulduğu ortamlardaki danslar birey için tercih edilebilir ve seçme şansının olduğu bir ön gösterim olarak anlaşılmamalıdır. Bireyler beğendikleri cinsiyet ya da toplumsal cinsiyet rollerinin peşine takılıp gidecek, bundan sonraki yaşamlarını tercih ettikleri toplumsal cinsiyete tabi eylemlerin kombinasyonlarıyla yaşayacaklarmış gibi bir seçme özgürlüğüne sahip değillerdir. Geleneksel ortamlardaki her şeyde olduğu gibi özellikle ulusal kimlikle özdeşleşen danslar da öncelikle en temel ve toplumun nesnelliğine kazınmış erkek/kadın cinsiyet ayırımına göre organize olmuş görünüme sahiptir. Toplumun her ortamında olduğu gibi bu ortamlarda da toplumsal cinsiyet alımlanır; şüphesiz bedenlere sanki beden bir izi taşımakla mükellef pasif bir levhaymış gibi kazınmasa da bireyin ilk başta yapmakla mükellef olduğu şey, toplumun ondan beklediği, ona tahsis edilen toplumsal cinsiyeti eyleme dökmektir (Butler, 2018: 33). Bu eyleme dökme işinin kamusal olarak en ideal ortamını, yine ulusal kimliğine göndermede bulunan ve onunla özdeşleştirilen dansların görüldüğü toplumsal organizasyonlardır. Butler, bizatihi insanın ontolojisinin parçası olarak her durumda olduğu gibi toplumsal cinsiyetin de eyleme dökülmesi zorunluluğunu toplumsal cinsiyetin performatifliği ile açıklarken ‘insan önce toplumsal cinsiyetiyle tanımlanır, ancak onun ardından bunu nasıl ve ne zaman eyleme dökeceğine karar verir’ gibi sıralı bir eylem sistemi yerine bu eyleme dökmenin nasıl, ne zaman ve hangi sonuçları doğurarak gerçekleştiğinin önem arz ettiğini; tüm bunların, insanın ‘olduğu’ toplumsal cinsiyeti değiştirdiğini savunur (Butler, 2018: 59). Sanki toplumun nesnelliğinde (kadın/erkek ayrımında) olabilecek kırılmanın farkında olan toplumsal reflekslerle

üretilmiş bu muhafazakâr (eylem olarak) ortamlar, bireye ikinci ya da daha fazla şans vermeyecek şekilde organize olmuş bir yapılandırmayla, her bir biyolojik cinsiyet için tek seçeneğin alımlanabilir olduğu bir yol sunmuşlardır. Bütün bir toplumsal tarihin ve birikimin (hatta mitsel, dini ve ayinsel) ürünü olan kamusal ya da daha kapalı organizasyonlarda en yalın biçimde organize olan toplumlardan beridir, günümüze kadar biyolojik görünüşler ve bedenlerdeki etkiler, biyolojik olanın toplumsallaşması ile toplumsalın biyolojikleşmesi arasında uzun bir kolektif çalışmanın ürünüdür ve bunlar, hem gerçekliğin hem de gerçekliğin temsilinin altında yatan bölünmenin doğadaki yapıtaşı olarak doğallaştırılmış (cinsleştirilmiş habitus olarak "cinsiyet") bir toplumsal inşanın görünür kılınmasını sağlamak için bir araya gelirler (Bourdieu, 2016b: 13-14). Sürekliliği toplumu ve bireyi ilgilendiren dönem, mevsim, geçiş ya da katılımla doğrudan bağlantılı toplumsal organizasyonlarda bedenin cinsiyetleştirilmiş eğilimlerinin, performatif vakalar olarak performans hatalarını (Turner'ın hatırlattığı) ya da norm dışı sapmaları, norma uygun hareket etmesinin önünde başka seçenekleri görebilecek, farklı yönelimdeki bireyler yaratması da muhtemeldir. Bu toplumsal inşa ortamlarında toplumsal cinsiyet tekrar tekrar eyleme dökülse de eyleme dökme sırasında normu deşifre etmede, normun bir zayıflığının ortaya serilmesi, başka bir takım kültürel uzlaşımlar araya girmesiyle normların belli bir alanı dahilinde oluşan kafa karışıklığı veya çatışma ile her zaman belli türlerde normlarla uyum içinde olmayan problemlerle, yeni bir şey, kesin olarak planlanmamış bir şey gerçekleşebilir (Butler, 2018: 33). Ancak sembolik inşa faaliyeti, bedene dair temsiller başta olmak üzere (ki bu hiç az değildir), temsilleri yönlendiren ve yapılandıran performansa dayalı bir adlandırma işleminden ziyade, bedenlerin (ve zihinlerin) derin ve süreğen bir dönüşümüyle nihayete ve zirveye ulaşan, bedenin meşru kullanımının farklılaşmış tanımını dayatan pratik bir inşa faaliyeti içinde, eril bir erkek ve dişil bir kadın şeklindeki toplumsal kurguyu yaratmak adına, diğer cinse aidiyeti işaret eden her şeyi düşünme ve eyleme evreninden uzak tutulma eğiliminde (Bourdieu, 2016b: 38-39) olan faaliyetlerdir.

Yine de dans performansları diğer toplumsal inşa faaliyetlerine nazaran kadın kostümleri içerisinde stereotip kadın hareketleri, kadın dans parodileri, eşcinsellik ya da aynı cinsiyetin erotik karşılaşmaları şeklinde kışkırtıcı performansları sergileyen

oldukça fazla erkeğin, cinsiyet geçişleri, karışımı ve zıt yöne değişiminin de araçları olduğu, karşı role girmenin anlamının karmaşık ve açık olmadığı temsilleri içinde barındırmaktadır (Read, 1998). Özellikle dünya üzerindeki ulusal kimlikle özdeşleşmiş dansların doğal ortamlarında ayin, tören ve mitin gerekliliklerileyle canlandırılması gereken karakterlerin temsili için cinsiyet rollerindeki değişim, büyük oranda kadının ya da erkeğin ortama katılımlarındaki kısıtlamalarla belirlenir. Erkeklere özel mekanlarda kadın rollerini erkeklerin canlandırıp danslarını, adeta kadın bedenine bürünüp gerçekleştirdiği durumlarda olduğu gibi, daha mahrem olan kadın meclislerinde bunun tersi örneklere de rastlamak mümkündür. Afrika'daki kolektif danslarda da erkeksi özellikleri benimseyen kadınlar yaygın olarak gözlemlenirken, karma bir ortamda erkek bedenine bürünmenin nedeni erkek egemenliğine karşı protesto, hizmetkarlıktan bir süreliğine uzaklaşma, kadınlar arası mücadele ve geleneksel rollerin yerine getirilmesini de kapsayan geniş anlamları işaret edebilir (Read, 1998). Kadınların ortak kültürel alanlardaki ayin, tören gibi temsillerde (kolektif olarak toplu icra edilen dansların dışındaki) aktif roller alıp dans etmesini mümkün kılmayan toplumsal cinsiyetin dayatmalarına karşı bedenleriyle ortaya koydukları bir başkaldırı olarak da yorumlanır. Temsillerdeki bedenin anlamı ne kadar muğlak ve yoruma açık olsa da geleneksel ortamlar, toplumsal yapılanmadaki kadın erkek ikiliğine göre temellenmiş nesnellikleriyle bu norm dışı görüntülere, parodi, komedi ya da zorunluluk halleri gibi anlamlar yükleyerek, bedenin ve bireyin alımlamasından uzak tutmaya dayalı bir işleyişe sahiptir.

Dans içinde cereyan ettiği, toplumsal değeriyle orantılı olarak yükselen büyülü ortamı ve müziğiyle birlikte norm dışına, kolektif bir duygusal gücün etkisiyle çıkma eğiliminde olsa da "müzik ve dansın zevkli duygulanım hallerini tetikleyebilmesi gerçeği, onların özünde özgürleştirici arayışlar olduğu anlamına gelmez" (Baumann, 1995: 38-39). Yalnızca toplumsal cinsiyet değil aynı zamanda üzerinde taşıdığı tüm toplumsal gerçekliklerle; dans toplum için faydalı ve birleştirici imajıyla kazandığı "gücünden dolayı, belirlenmiş bir grubun ideolojisi ve sosyo-politik ilgileri ile uyumlu olarak bir sosyal sistemi planlamak, korumak ya da değiştirmek (Giurchescu, 2017a: 22) gibi temelde baskı unsuru taşıyan kavramların, katalizörü olarak da kullanılabilir.

Dansın da gerçekleştiği geleneksel ortamların temel işleyişinde değişen bilinç durumları kolektif bir ölçekte tanımlanırken, deneyimsel bir 'biz'i yani bir topluluğu (toplumsal özellikleri olan) oluşturan her 'birleşme', örtük olarak çelişen 'onlar' a, 'ötekilerin' kavramsal bir kolektifine doğru bir sınır ima eder ve sonuç olarak, her kolektif 'birleşme' deneyimi, güçlü elitlerin, bölgesel çıkarların veya baştan çıkarıcı hegemonik fikirlerin baskın olması için sömürülüp istismar edilebilir (Baumann, 1995: 38-39). Bireylere bu büyülü atmosferle birlikte tahakkümü hiç hissetmeden alımlamarını teşvik eden ise dans gibi kültürel ve toplumsal kodlarla varlığını sürdüren sembolik hareketleri üzerinde taşıyan kurallı, cazibeli ve eğlenceli temsillerdir. "Evrensel uygulama alanı bulan bu düşünce şemaları, doğanın nesnelliğe kazınmış farklılıklar, ayrıklıklar ve ayırt edici özellikler olarak tescil edilir (bedensel meselede olduğu gibi). Onların varoluşuna katkıda bulundukları gibi, onları aynı zamanda tümü doğalmış gibi görünen bir farklılıklar sistemine de kazır; öyle ki, ortaya çıkartılan beklentiler dünyanın akışıyla, biyolojik ve özellikle de kozmik döngülerle aralıksız olarak onanır" (Bourdieu, 2016b: 20). Toplumsal nesnelliğin çerçevesini oluşturan ve onaylayan döngüsel tekrarlarla birlikte; bu defa mekânın, müziğin ve dansın duygulanım gücüyle oluşan kültürel olarak anlamlı alanlardaki periyodik tekrarlar, toplumsal normların bedene, görünmez olarak kodlanması sağlanır. Özellikle de dans dinsel ritüellerde, geleneksel otoriteyi sürdürmek için doğası gereği uygun olan kısıtlı kodların dayatıldığı baskılayıcı modeller sunmaktadır (Baumann, 1995: 38-39). Her ne kadar müziğin ve dansın olduğu ortamlar insanlar için eğlence, karnaval, aşırılık, coşku gibi rahatlık ve özgürlük çağrıştıran kavramlardan ibaret arenalar hayal ettirse de bazı bağlamlarda toplumsal normların dışına çıkmaya müsaade eden, bazılarında ise toplumsal normların tahakkümünü aurasıyla tesis eden bir yapı olarak reel dünyanın yerini almaktadır. Müzik ve dans, insanları yüce yaratıcılık ve öznellik durumlarına ve gerçekten de özneler arası, estetik, özgürleşme ve ahlaki deneyimlere olduğu kadar; insanları geleneksel otoriteye, hegemonik modellere ve kendi kendine boyun eğdirmeye 'alışmaya' teşvik edebilirler (Baumann, 1995: 38-39).

Dinsel, ayinsel ya da ritüel danslarda olduğu kadar sosyal danslarda da cinsiyet, toplumsal cinsiyet, toplumsal cinsiyet rolleri ya da toplumsal hiyerarşiye

yönelik etkiler ve sonuçların, bedenlerdeki farklılıkları belirginleştirdiği gözlemlenir. Kolektif ve toplu olarak icra edilen sosyal danslardaki hareket etme kapasitesinin toplumsal rollerle doğru orantılı olarak değiştiği, hangi toplumsal role sahip kişinin daha ön plana çıktığı, hali hazırda sahip olunan statüyle dansın konumu ve şiddetindeki orantısal değişimden takip edilebilir. İnsanın ontolojisindeki eyleme dökme ve performatiflik sadece ne yaptığımızı değil, söylemin ve kurumsal iktidarın (sadece siyasi iktidar değil, bulunulan toplumsal alana hâkim iktidar) bizi nasıl etkilediğini, 'kendi' eylemimiz olarak adlandırmaya başladığımız şeyle ilişkili olarak bizi nasıl kısıtlayıp harekete geçirdiğini de nitelendirir (Butler, 2018: 62-63). Hem toplumsal rolün duygusu, duygulanımı ve anlamı hem de icra edilen kinestetik faaliyetin yani dansın, icra edende beliren anlamıyla (Dilthey'i hatırlayalım) bütünleşen bir performansta, dansın içindeki pozlarla bir bedenin diğerinden daha fazla temsili, bedenler arası somut bir hiyerarşik düzen ortaya çıkarır. "Duygunluk ve duygulanım, zaten bir tür bedensel tescil meselesidir" (Butler, 2018: 62-63) ve toplumsal konumla tescili perçinlenen bedenler diğerlerine göre danslarda bu avantajını görünür olmak adına kullanabilecek yetkiyi elde etmektedir. Dans eden bir bedenden toplumsal olarak beklenen temsil gücü onun statüsü, cinsiyeti, konumu ve onun becerisi (yaptıkları ve yapabilecekleri) arasındaki bir sınır çizgisinde dolaşır. Bedende gerçekleşen ya da gerçekleştirilmek istenen, temsildeki amaca doğru gelişen ve tekrarla sürekli beklentileri karşılamaya yönelen dans becerisi, onun toplumsal rolüyle bağlantılı olan ve toplumun nesnelliğine kazınmış normların bedenselleşmesidir. Toplumsal hiyerarşi, toplumsal cinsiyet ve performansın ima ettiği bedenselleşme, "kurumsal yapılara ve daha geniş toplumsal dünyalara bağımlıdır. Bu bakımdan, beden bir varlıktan ziyade canlı birtakım ilişkilerdir; bedeni, yaşama ve eylemde bulunmanın altyapısal ve çevresel koşullarından tamamen ayrıştırmak mümkün değildir. Bedenin eylemi, her zaman koşullu eylemdir ki, bedenin tarihsel niteliğinin anlamlarından biri de budur" (Butler, 2018: 62-63).

Dans stilleri ve performans uygulamaları hem tarihsel anlamda dışa vurumcu hem de tarihsel ilişkilerin sözsüz ve bedenle oluşturulan kurucu nitelikleri olarak sosyal anlamda gelişir. Sosyal süreçlerdeki aktarımlarda meydana gelmiş, zamana, mekâna ve harekete tabi değişiklikler; topluluklar, bölgeler, sınıflar arası bedensel söyleme bağlı

değişen toplumsal ve kültürel geleneklerden başlayarak, bedene dair tarihsel ideolojilerin danslardan izlenebileceği geniş bir çerçeve sunar. Tarihte alt sınıfların mekanlarında boy gösteren pek çok dans türü, üst sınıfların seçkin salonlarında yaşadığı dönüşümle, resmî ideolojiyle de teşvik edilen formlar haline gelmiştir. Dans genellikle toplumsal sınıflar arası yolculuğunda, tarih içindeki değişimiyle belirli sınıflara nüfuz etmeyi başarmış, daha sonra benimsenen türlerin alt sınıflarda da popüler hale gelmesiyle kitle eğlencesine hatta ulusal kimliklerin sunulduğu bireysel temsillere dönüşmüştür. Örneğin, yirminci yüzyılın ilk on yıllı boyunca Buenos Aires'in liman kenarındaki mahallelerinden Paris'in salonlarına, Atlantik'in ötesinden yine Arjantin'in üst sınıf bölümlerinin oturma odalarına yeni 'saygın' model olarak geri dönmesinden sonraki tangonun yaşadığı süreç ya da 1920'lerde ve 1930'larda pek çok zengin beyaz New York'lu tarafından sergilenen Harlem caz tutkusunun yaygınlığının gösterdiği gibi (Desmond, 1993-1994: 38-39) dansın gelişiminin takip edilebildiği ülkelerde benzer sınıfsal değişimler gözlenmektedir. Bu sosyal sınıflar arası geçirgenlik ideal bedenin gerek gelenekte gerekse modern toplumda sürekli üstün sınıfların sunumuyla alımlanır olduğu toplumsal psikolojiyle de alakalıdır. Yerelde yani ülkede palazlanmışken, alt sınıf mensubiyetini işaret eden bir dans türü olan tangonun üst sınıflar tarafından benimsenip yaygınlaşması imkânsız, bir varlık türüne işaret eder. Ancak Avrupa özellikle de Fransız romantizmiyle Paris'te benimsenmiş tarzın, Arjantin üst sınıflarının kendilerinden daha ileride gördükleri bir medeniyet olarak Paris'li tangoyu benimsemeleri, bunu toplumun her sınıfına yaymaları daha kısa zamanda, geniş kitlerin tango yapmasıyla sonuçlanmıştır. Bu hemen hemen her geleneksel dansın ayrıca resmî ideolojiyle, popüler isimlerle, ulusal ya da yerel kahramanlarla yaşayabileceği türden bir yolculuktur. Kültürel hegemonya biraz da üst sınıflardan alt sınıflara doğru ilerlediği için (daha masrafsız faaliyetler anlamında) her toplumsal sınıf görece kendisinin dengi ya da bir yönüyle üstü olarak gördüğü sınıfların benimsediği, öznesi beden olan ürünleri taklit etmede daha yeteneklidir.

Genel anlamda düşünülecek olursa dans sadece sosyal sınıflar arası bölünmelere dair sınırları belirlemekle kalmaz aynı zamanda, toplumsal sınıflar içinde ya da daha küçük toplumlarda, "alanının kullanımıyla, sosyal hiyerarşinin göstergesi

olarak da işler" (Giurchescu, 2017a: 22). Toplumsal dünyada işleyen hiyerarşinin bu kinestetik alemde sıfırlanması, rollerin veya statünün görmezden gelinmesi gibi bir eşitliğin söz konusu olduğu durumlar, tıpkı günlük hayatta karşılaştığımız insanların hafızamızda ya da o an oluşan imajıyla, sosyal durumuna göre belirlediğimiz davranışlar gibi bedenlerin eşitliğini, pozitif (etken) ya da negatif (edilgen) yönde bozma eğilimindedir. Bu sosyal dans ortamında kolektif olarak yapılan doğal bir dans olayında, daha merkezde konumlanan bireyler ya da çiftler, bir grubun takip edip peşine takıldığı sıralı dansları idare eden kişiler, dans figürlerinin takip edilip gruba kendi hareket izlencesini benimseten kişilerle, doğal olarak oluşturulan etken ve edilgen bir bedenler korosu kurulmaktadır. Bazı geleneksel dans ortamlarında "müzisyenlerin önündeki alan, prestij düzeyi taşıyan, dansçılar ve hareketleri için kamunun onayladığı onur alanı olarak" (Giurchescu, 2017a: 22) düşünülürken, bazen de müzisyenlerin bu prestiji dansçıya teslim ettiği, kendi konumlarını terk edip dansçının alanında onunla birlikte dansa eşlik ettiği, dansçıyı tanımayanlar ya da daha önce bilmeyenlerin nezdinde "usta" konumunu onlara göstermek istediği yer değişiklikleri de gözlemlenebilir. Ayrıca, bu geleneksel ortamlarda köyün ya da diasporanın sosyal yapısı katılımcıların "ailelerinin yaşlı üyelerinden miras kalan dans alanındaki dizilişiyle sembolize edilir. Bir zincir dans formunda dansçıların yerleşimi sosyal ve artistik hiyerarşiye sahiptir" (Giurchescu, 2017a: 22). Bu sosyal ve artistik hiyerarşi sadece miras yoluyla değil, bireysel ideallerle alakalı bir yolculuğu da gönderme yapmaktadır. İster hobi ister geleneksel, isterse de profesyonel olarak bir dansı ya da danslar bütününü benimsemiş, benimsemek zorunda kalmış bir birey için dans alanındaki prestijli konumlarda yer almak en önemli idealleri arasında olabilir. Günlük yaşantımızda ya da çağımızın şartlarında bazı dans türleri için bu kulağa komik gelse de bir zamanlar, bireyin kendisini görsel olarak ifade etmesinin özellikle de beceri ve yetenek anlamında, benliğin geniş kitlelere sunumunun yegâne kamusal yolu olan geleneksel dans ortamları olduğu unutulmamalıdır. Günlük yaşamın standartlarının dışına çıktığı bir zaman dilimi olarak dans ortamı, bireyler için kendini sergilemesi, becerilerini, ritim duygusunu, cazibesini kedini tanımayan insanlara sunup, toplumsal bir statü basamağını geçmesi için motivasyon kaynağı olabilir. Ritmik bir beden, beceri içeren hareket serilerini yapabilme kapasitesi, toplum tarafından benimsenmiş ve ulusal

kimliğe referans olan dansları icra edebilme, toplumsal dünyada birey için yaşamını daha prestijli ve konforlu sürdürebilmesinin avantajlarını da beraberinde getirir.

Her şeyden önce toplum tarafından benimsenmiş ve yadırganmayan toplumsal işleyişin her aşamasında tekrarlanan bedensel beklentilerle, bireyin bedeni arsındaki mesafeyi kapatmak için dans her zaman işlevsel özellikleriyle kullanılmıştır. Geleneksel toplumlarda toplumun işleyişinin temeli olan "yiyecek tedarikinde yer alan normlar, değerler ve iş birliği becerileri dans yoluyla aktarılabilir. Koordinasyonu, kavramları, problem çözmeyi ve avlanma, tarım veya savaş için gerekli becerileri geliştiren unsurların ayrıntılarını öğretebilir" (Hanna J. L., 1977: 217). Toplum tarafından beklenen geleneksel beden estetiğinin edinilmesi için tekrarlanan ve edimin sürekli olduğu aşamalar, her seferinde süreçlerin tamamlanmasıyla, bireylerden istenilen ya da bireyin istediği konuma ulaşmasını sağlayan araçlardır. Dans için bu toplum tarafından talep edilen geleneksel "estetik kavramı, dansa özgü ve dışsal olan düzen, uygunluk, kalite veya beceri kavramlarını ifade eder (…) Estetik parametreler, dansın belirli bir kültür veya alt kültür içinde amacına nasıl ulaşması gerektiğini belirtir. Dansçının estetiği, referans grubuyla (ait olduğu veya ait olmayı arzuladığı) ilişkilidir" (Hanna J. L., 1977: 223). Bu bedensel ilişkide amaç, toplum ya da topluluk tarafından onaylanmış, yani kabul edilmiş, toplumun düzenine ve işleyişine halel getirmeyecek bedensel referansların, bireyin bedeninde ideal olan özel bir dans ya da dansların başarıyla temsil edilmesiyle, topluluk için faydalı bedenler yaratmak ve bir bakıma toplumsal hiyerarşinin güvence altına alınmasını sağlamaktır. Toplumsal sınıflar arası, bir üst sınıfın konuştuğu tarzda konuşmak, jest ve mimikler benimsemek, aynı şekilde giyinmek gibi taklitsel süreçlerle gerçekleşen kendini ifade ve kabul ettirme biçimleri, danslarda da aynı amaçlarla bu defa toplumsal normları inşa etmek için bedenler arası gerçekleşir. "Algı şemaları aracılığıyla kavranan bu bedensel özellikler toplumsal uzamda işgal edilen konumla yakından alakalı hiyerarşi tesis etme eğilimindedir. Her toplumsal eyleyici, şüphesiz çok genç yaşlardan itibaren bedenin toplumsal temsilini hesaba katmak zorundadır ve bu temsil, üzerine uygulandığı bedenlerle aynı ilkeye sahip olan toplumsal taksonominin uygulanmasıyla oluşur" (Bourdieu, 2016b: 85-86). Toplumsal olarak tesis edilmiş hakimiyet, boyun eğme, hiyerarşi ve farklı toplumsal

durumlar, bireylere bu tür statülerle homolog dans kalıpları aracılığıyla iletilebilir (Hanna J. L., 1977: 217). Böylece bedenler, sahiplerinin toplumsal uzamdaki konumlarına sıkı sıkıya bağlı bir değer edinme şansına sahip olacaktır, ancak biyolojik miras, zaman zaman, en istisnai olarak, ekonomik ve toplumsal açıdan en yoksun kimselere en nadir bedensel üstünlükler verebildiği gibi, tam tersine, genetik kazalar bazen "en büyükleri" konumlarının gerektirdiği güzellik yahut boy gibi bedensel niteliklerden mahrum bırakabilir (Bourdieu, 2016b: 85-86). Bu bakımdan dans ortamları toplumsal statüyle örtüşen performansların belirleyici olduğu durumların yanında, sadece bireysel beceri ve dans birikimi ile ön planda olan katılımcıların sahnede olabildiği karma düzenleri de sergiler. Temsiller her zaman dışarıya kapalı, mahremiyeti muhafaza edilmeye özellikle özen gösterilen, küçük yerleşim yerlerinde bile, artık sadece toplumun ya da topluluğun üyelerinin katıldığı organizasyonlar olmayabilir. Topluluk dışından olan ancak, topluluğun icra ettiği danslar anlamında ortak paydada buluşabilen, yerel ya da profesyonel ilgisini, o topluğun dışında edinmiş insanların da herhangi bir sebeple orada bulunduğu, sahneye katılıp dans ettiği geleneksel ve sosyal dans ortamları vardır. Özellikle toplum dışı olan bu katılımlarda dans eden yabancı bir bedenin üzerinde, kodlanmış toplumsal bir kanı (hem dansı hem dansı hem de toplumsal konumu anlamında) olamadığı için, sosyal statüden ziyade meydandaki yeteneği önemlidir. Ancak bunun tam tersi bir durum, yani hem yerel hem de profesyonel olarak, tanınmış çok yetenekli ve davetli bir dansçının, topluluğun beklentileri ile izlendiği ve dans ortamına katıldığı durumlar da gerçekleşebilmektedir. Böylece bu geleneksel ya da özel ilgililerinin bulunduğu alanlarda, etkisi, algılayan ve algılanan kişilerin göreceli konumları ile algılama ve değerlendirme şemalarının uygulandıkları kişi tarafından ne derece tanınıp kabullenildiğine bağlı olan sembolik bir güç (Bourdieu, 2016b: 85-86) hâkim olur. Hem izleyenlerin hem alandaki diğer dansçıların etkisinden muaf olamayacakları, bedenlerde gerçeklersen sembolik bir iletişim dans ortamını etkisi altına almaya başlar.

Dans alanında var olmaya başlayan bu sembolik güç, dans eden özeye, muhtemel rakipleri ya da paydaşlarıyla kimi çatışmaları ya da uzlaşmaları tesis etmesinin imkanını sağlar. Başka dansçı ve müzisyenlerin, kendi topluluğu içinde

olduğu kadar izleyen çevresinin, tüm yerel gelenekleri korumuş ve yerel dansı temsil edecek nitelikte bir kişilik olup olmadığına dair düşüncelerin, ritüel metinler, ritüel eylemler ve bu kapsamdaki etkinliklerin akış sırasına yönelik bilgisinin kanıtlarını, dansıyla oluşturduğu bu sembolik güç ifade eder. Ancak sosyal ya da geleneksel dans ortamlarında, sahnede ya da sahne kenarında dans eden bedenler arsındaki konum hiyerarşisine "meydan okuyan başka yetenekler bulunmaktadır (…) itirazlar ve çatışmalar da yaşanmaktadır. Bu yüzden bu dans buluşmaları çoğu zaman oldukça hareketli sanatsal yarışmaların sahnesi haline gelmektedir" (Giurchescu, 2017b: 35-36). İçinde uzlaşıyı, müzakereyi ve mücadeleyi birlikte barındıran dans alanları sosyal ilişkilere göre düzenlenmiş dünyanın bireyden ziyade bireyler tarafından çoğul olarak sahiplenildiği komünal ve toplumsal boyutlarında tanındığı bilinç alanıdır. Başkaları için ifade edilene kadar sanat olarak benimsenmeyen, her zaman algılanmaya ihtiyaç duyan dans, başkası için olmanın dışavurumcu koşulu içinde icra edilir ve bu koşul dansın toplumsal bağlamının özel olarak ele alınmasını, kişinin diğerlerine ilişkin bilincini, kısaca özneler arası alanı tanımlamak için kullanılan dilin kullanılmasını gerektir (Fraleigh, 1987: 58).

2. 5. Dansın Öznelerarasılığı

Özellikle sürekliliğini sağlayan, anlam ve aktarım gibi kategorileri insanlar arası ilişkilere bağlı olan dans deneyimi, topluluk ya da bireylerin her biri tarafından sergilenirken kendileri dışında bir amaca yönelik yapılmış olarak anlaşılır. Ancak en temelde kendini başkalarına sunmanın, başka bedenlerle bütünleşme ya da onlardan ayrılmanın sıra dışı yollarından biridir. Günlük hayatta farklı kaynaklardan beslenen ve farklı kaygılarla bezenmiş bedenlerin başkalarının bedenleriyle buluştuğu alanlarda inşa edilerek sanatın formlarından biri haline gelmiştir. Bedenin, başkaları için "nesne" konumunda olmadığı tek başına yapılan, denemeler ya da belirli performanslara yönelik tasarımlara rastlansa da her şeyden önce dans, "özneler arası bir alana girmeden sanat olarak tamamlanmış sayılmaz. İnsan benliğini, diğerlerinin dünyasında toplumsal ve kültürel bir bağlamda içerir" (Fraleigh, 1987: 23). Belirli bir sosyal grubun içinde ya da dışında her ne şartta olursa olsun diğerlerinin varlığına ihtiyaç duyar. En azından bazı insanlar ya da sınırlı insan arasında ilgili kültürel uzlaşı olmadan ne dans ne de dans

iletişimi olabilir (Grau, 1993: 24). Hatta dans eden bireylerin kendileri için bile görsel olarak tamamlanmış tam olarak algılanabilir bir eylem olması başka görme biçimleriyle mümkün hale gelir. En yalın haliyle yalnızken, sadece bedeniyle dans ettiğinin bilincinde olan bireyin görsel bir bütünlükle onu tam olarak algı alanı içine sokması herhangi bir yansımasını görmeden imkansızdır. Diğer sanatlarla kıyaslandığında örneğin, müzikte bunu sesle kulak, plastik sanatlarda ortaya çıkan ürünle gözler yaparken dans için bir araç olmadan, onu beden dışına çıkarıp tam anlamıyla görsel alanımıza sunabilecek bir algı biçimi yoktur. Günlük hareket halindeki eylemlerde bir işi yapabilme becerisini, ortaya çıkan ürünün nitelikleriyle kıyaslama şansı varken, dansta bireyin bunun kendi kendine yapılabilme şansı yoktur. Bu yüzden dans deneyiminde kendini gerçekleştirmenin yolu algı alanındaki bütüncül bir görüntüye, başkalarının bakışlarındaki takdirlere ya da sözlerindeki eleştirilere zorunlu olarak bağımlıdır. Dans eden birey kendi görüntüsünü göremediği mekanlarda başkalarının bedenlerindeki hayranlık ve yadırgama içeren tepkileri görmeye ihtiyaç duyar.

Bu bakımdan en ilkel halinden günümüze kadar dans iletişimini mümkün kılan mekanlarda her zaman bir ötekiyle karşılaşma anı yaşanmaktadır. Yalnızlığın aksine dikkat kesildiğimiz, tedirgin olduğumuz, istesek de istemesek de alışverişim olabilecek ve olması gereken bir başkası ister dingin ister hareket halinde olsun, son derece verimli bir "anlatım" ya da "anlatımsallık alanı" olan ötekinin bedeni (y Gasset, 2017: 95-96) belirir karşımda. Bu karşılaşma öteki ya da ötekiler için aynı biçimde geçerli bir bireyler arası etkileşim alanına dönüşür. Başkasının bedenine ilişkin bu algı biçimi çevremde bulunan nesnelere ilişkin algı biçiminden radikal biçimde farklıdır Sartre'a göre (Sartre, 2017: 422-426). Başkasının bedeni, beden tarafından kullanılan (nesneler) ve beden tarafından bilinen (amaca yönelik hareket etme biçimleri, spor ya da dans gibi) şeylerle ve tüm bunlarla birlikte kendisi olduğu bütünlükle, sürdürdüğü bir takım imleyici ilişkilerle, eylemlerle ortaya çıkar. Her durumda, bu tür teknikler, toplumdan topluma bedenlerini nasıl kullanacaklarını bilme yolları, insan öznelliğinin ve öznelerarası alanların kurucusudur (Farnell, 1999: 343). Başkasının bedeni, sentetik bir bütünlüktür ve bu bedeni işaret eden toplam bir durumdan yola çıkmadıkça asla kavranamaz. Başkasının bedeninin herhangi bir uzvu yalıtık olarak algılanamaz ve her bir tekil uzvu

kendim için gösterirken her zaman tenin ya da yaşamın bütünlüğünden yola çıkarım. Başkasının eline baktığımda bedenin kalan kısmı bir fon halinde birleşir. Dans eden bir bedene baktığımda oluşan bu öznelerarası alan fon olurken, özneler arası alan için fon olan yaşamın kendisidir. Yaşamla tam bir bütünlük içinde var olan öznelerarası dans alanı kaç bireyle olursa olsun "komünal etkileşim, kendi eylem bedenim ve başkalarının eylem bedenlerinin bilincim ve aramızda geçenlere dair farkındalıktır (…) yaratıcı öznelerarasılık mümkün hale gelir. Bedenin dışavurumcu durumuna ve cemaate yönelik eğilimine ilişkin bu kavrayışlar, dansı öznelerarası alanda görmemizi sağlar" (Fraleigh, 1987: 58-61). Öznelerarası dans alanlarında etkileşimle dinamik olarak somutlaştırılmış anlamlandırma eylemleri, çeşitli şekillerde ve değişen derecelerde sistematik hale getirilmiş hem kültürel gelenek hem de yaratıcı performansa ilişkin çok çeşitli somutlaşmış bilgi formları üretir (Farnell, 1999: 343). Oluşan bu bedensel bilgi havuzu bağlama ve kültürel eğilimin ağırlık merkezine göre değişerek, bedenlerde ortaya çıkacak hareketleri belirlemektedir. Bir sosyal grubun çoğu üyesi tarafından paylaşılan, sosyal olarak kabul edilmiş anlam kalıpları, örneğin bir meslek, cemiyet ya da bir millette olduğu gibi, dansın sembolik, kültürel, sözsüz iletişim olarak; dans edenlerin söylemleri ve kültürüne derinlemesine yerleşmiş anlam kalıpları ve bedensel kodlar her zaman karşımıza çıkmaktadır. Bu örnekler arasında günlük bağlamlarda bedensel uygunluk ve ahlaki duruşla ilgili İrlandalı ideallerinin İrlanda dansının farklı dik duruşları; Hint işaret dili ile öykü anlatımının, özneler arası fiziksel alanını (dört ana yönün belirli bir anlayışına dayalı olarak) yapılandıran özelliklerinin aynı zamanda dans olaylarının performans alanlarını yapılandırması; ya da Avustralya Aborjin işaret dilindeki akrabalık ilişkilerini belirten işaretlerin, danslarda bu ilişkileri vurgulayan ve onlar hakkında bilgi veren şekillerde kullanılması, sayılabilir (Farnell, 1999: 356). Öznelerarası alanlarda belirlenen anlam kalıpları geleneksel örneklerde olduğu kadar belirli dans türlerinin sosyal ya da teatral formlarında da yeniden üretilen ve paylaşılan yapılardır. Oluşan sosyal bir alandır ve bu sosyal alandaki simgeleştirme, duygusal ifade, motor-jest modellerindeki dans için sabitleşmiş eylem kalıpları ile yeniden üretilecek eylem kalıpları arasındaki ayrım aslında insanın bu alanlardaki sosyalleşmesinde yatmaktadır (Hanna J. L., 1977: 212). Bedeni başkalarıyla ilişki içinde açığa çıkaran, bedenin görüldüğü, dokunulduğu, anlaşıldığı, yanlış anlaşıldığı, sevildiği

ya da hor görüldüğü bir farkındalık alanı aracılığıyla kurulan özneler arası bir bilinç alanıdır (Fraleigh, 1987: 58).

Dans deneyiminin gerçekleştiği alanlar, bedenlerin gerçekleşebilme ihtimali yüksek olan etkileşimlerle iç içe geçmesine bağlı, tutarlı sonuçları olan hareketlerin üretildiği alanlardır. Sadece gözlemler ve tepkiler gibi anlık etkileşimlerin yanı sıra geleneklerden ve kişisel birikimden beslenen bedensel ifadeler ortaya çıkar. Günlük hayatta ilgi duyulan nesneler gibi alandaki bedenin sosyalleşme derecesiyle, kişisel birikim ve geleneğin sağladığı alt yapı, sempati beslenen danslarda açığa çıkan tüm hareketleri yakalamaya çalışarak gerçekleştirir. Deneyim alanın ortasında tüm bunlarla birlikte yaşayan ve büyüyen bir yapı halinde olan dans varlığını bedenlerde ortaya çıkarak sürdürmektedir. Sosyal etkileşim alanlarında bedenin sempati duyduğu başka bedenler olabileceği gibi, hor görüp benimsemeyeceği hareketler de açığa çıkar. Ortaya çıkan her yeni hareket türevi başkaları için yadırganarak, bedenlerde yeniden üretilecek türlerden olmayabilir. Bu tip durumlar daha çok belli bir geleneksel yapı içerisinde gelişmiş olan kolektif ritüeller ve kutsal törenlerde icra edilen danslar için geçerlidir. Bu tür yapıların toplumsal yapılanmayı ve geleneksel bilgiyi bireylere dikte ettiği, daha çok kontrol mekanizmalarının işlediği "dramatik girişimler olduğu varsayılır. Ancak hem kişiler hem de kültürel unsurlar açısından bir başlangıcı ve sonu, dolayısıyla bir düzene sahip olmasıyla, içinde tüm kaos ve kendiliğindenlik anları veya unsurlarıyla birlikte, büyük bir bağlılık üretmeyi, sosyal bir mesajı ve anlamı iletmeyi amaçlamaktadır" (Turner V., 1987: 28). Sosyal olarak farklı derecedeki birçok kişiden oluşan özneler arası alanlarda bulunan savunmasız beden ilk olarak bedenler arası alışverişlere açık halde konumlanmıştır. Bedensellik aynı zamanda bir kişinin kutsal olarak dikte edilen geleneksel unsurların, totemlerin, tabuların, pratik uygulamaların bedenlerini veya atalarını da ima ettiğinden, benlik ilk etapta öznellikten ziyade dış anlam alanlarından kaynaklanan ve uzamdaki, maddi kültürde, diğerlerinin bedenlerinde genişleyen bir beden-benliği ima eder (Wolpute, 2004: 252). Dansın özneler arası alanlarındaki bedenlenme yalnızca benlik ve öznellikten değil öznelerarasılık için bir ön koşul olarak somutlaşmayı açık bir şekilde ileri süren bir bedenler arasılık olarak ortaya çıkar. Bedenler arasındaki temel değişimlerde sahip olunan bedenin imajından diğerine geçme

olasılığı sosyallik, esneklik, akışkanlık, belirsizlik veya çok çeşitli bağlamlar ve ilişkilerle meşgul olmasını sağlar.

Ötekinin bedenselliği yoluyla mümkün olan dans deneyiminin içeriği, bedenin sahip olduklarıyla bedenin dışındaki özneler arası kaynaklardan beslenir. "Bedene ilişkin pratik deneyim, toplumsal yapıların bedenselleştirilmesiyle ortaya çıkan ve bedenin başkalarında uyandırdığı tepkiler vasıtasıyla durmadan kuvvetlenen temel şemaların (ki tepkiler de bu şemalar tarafından yaratılır) kişinin kendi bedenine tatbik edilmesiyle oluşur" (Bourdieu, 2016b: 86). Dans alanlarında referans olarak sunulan ya da her eyleyicinin bireysel olarak referans alabileceği bedenlerin görüntüsü, oluşan bu özneler arsı alanın "meşru" bedenleri olarak benimsenir. Meşru beden kavramı dans alanı için daha önceden bu alanlarda yine sosyal etkileşimlerle belirlenmiş olan bedenlerin ortak bir paydada buluştukları asgari müştereklerin bedenle ya da hareketlerle ifadesini işaret eder. Dans türüne, dans geleneğine, toplumsal normlara göre belirlenmiş farklı her özneler arsı alanın kurallarının ve kalıplarının işlediği, olağandışı beden formlarının yadırganıp, alanın makul danslarına yakınlarının benimsenebileceği bedenler arası alışverişlerin mümkün olduğu alanlardır. Bu alanlarda da "bedenin belli şekilde taşınması ve başkalarına takdim edilmesi, her şeyden önce, pratik anlamda deneyimlenen beden ile meşru beden arasındaki mesafeyi ifade eder; bunu da ötesinde, etkileşimlerin başarı şanslarının pratik bir önbelirleyicisi olduğu gibi bu şansların tanımlanmasına da katkı sunar (Bourdieu, 2016b: 86). Tabii ki özneler arası dans alanlarında da dans alanında talep edilen meşru (alanın kurallarına uygun hareket eden, alanın ya da dansın kurallarının dışına çıkmayacak beden) beden ile deneyime katılacak bedenler arasında bir mesafe söz konusudur. Buradaki işleyiş de tıpkı toplumsal normların talep ettiği bedenle sahip olunan beden arasındaki ilişkiler gibidir. Toplumda olduğu gibi bedenin rahatsızlık, sıkıntı, çekingenlik veya utanç ile deneyimlenmesi ihtimali, toplumsal olarak talep edilen beden ile başkalarının tepki ve bakışlarının dayatması neticesinde, bedenle kurulan pratik ilişki arasındaki orantısızlık ne kadar büyükse, o kadar büyük olur (Bourdieu, 2016b: 86). Deneyime katılacak her bir eyleyici bu aradaki mesafeyi kısaltmayı ve kendini güvende hissedip bedensel olarak daha rahat ifade etmeyi amaçlar. Yaratılacak konfor alanı bu mesafenin kapatılmasına bağlıdır.

“Hissedilen beden ile dansçının ulaşmaya çalıştığı kusursuz beden, bedenin hayal edilen görsel veya kinestetik imgeleri, diğer dansçıların bedenlerinin imgeleriyle, dans eden bedenlerin sinematik ya da video imgeleriyle bir araya gelir” (Foster, 2011: 176). Tabii ki bu durum dans alanının niteliğine bağlı olarak değişebilmektedir. Geleneksel bir dans alanı için “meşru” bedenler genellikle topluluğun yaşlıları ya da merkeze yakın konumdakiler, tutuşmalı formlarda sıranın başındakiler olabileceği gibi, organize bir dans çalışmasında grubun önünde bulunan ve dansı sözleriyle ve hareketleriyle anlatmaya çalışan eğitmen ya da yönetmenler olabilir. Her iki durumda da referans alınan “meşru” bedene denk, alanın içinden başka bedenler de benimsenebilir. Hali hazırda sahip olunan bedenle referans alınan beden birlikte inşa edilmeye başlanır. Doğal ortamlarında tören alanında toplumsal olarak konumlanmış bedenlerle, salonda eğitmenin bedeni, kişinin aynadaki kendi imgesi, sınıftaki diğer öğrencilerin bedenleri ve onların aynadaki imgeleri onlara bakıldığında onun bedeni bir arkadaş ya da tanıdık olarak görmek yerine, arzu edilen ya da edilmeyen, doğru ya da yanlış değerlerin bedensel temsili olarak görünmeye başlar (Foster, 2011: 176). Bir dansçı olarak hem evrenselleşmiş (her kültür ve zamandaki dansçılar gibi) hem de kişiselleştirilmiştir (tekrar edilemez bedenim, kendi dansım). Dansın bu iki yönü uzlaştırıldığında daha büyük olan kazanır. Bu estetik olarak oluşturulmuş evrenselleştirilmiş (kişiselleşmemiş) benliktir (Fraleigh, 1987: 28). “Böylece dansçının bedenine dair günlük bilinci; kendi algıladığı bedenle tüm acıların dahil olduğu başkalarının bilinciyle kurulmuş olan veya gerçek bedenlerinin imgeleri arasında gezinir. Dansçılar tüm bu bedenlerden aldıkları imgeleri somutlaştırmak, izlemek, taramak, önemsemek, uğraşmak ve gün boyunca bedensel devinimi sağlamak için, birbiri ardına ekler ve bazen de karıştırırlar” (Foster, 2011: 179). Eyleyicilerin iki bedeni ve diğer bedenler arsındaki bu etkileşimle birlikte ortaya çıkan ritmik hareketler, bedenlerde muhafaza edilip uyarlanabilir bir biçimde kendisi ve başkalarına iletilen kültürel bir sistemin parçalarını oluştururlar. Buradaki bedenler arası alışveriş aslında hem tüm faillerin kasıtlı hem de kasıtlı olmaksızın birbirleri arasında ilettikleri bedenlerde ortaya çıkan kültürel bilgiyi aktarmaktadır. Bu bakımdan halkın temel kültürel varsayımları ve yönelimleri, talimatları ile bunların zamanla dönüşümleri ya da belli kurallarla değiştirilmesinin izleri bu bedensel iletişimle gerçekleşebilmektedir. Dans, sosyal ve çevresel faktörleri yansıtabildiği gibi, aynı

zamanda, Turner'ın bahsettiği insanoğlunun "kaos öfkesi", yani yenilikle deney yapma ihtiyacı olarak adlandırdığı şeyin ötesine geçen sanatsal bir taklit durumunun güvenliği içinde gerçekleşen bir üretken güç, süreçlere bağlı bir aracı da olabilir (Hanna J. L., 1977: 216-217). Bu bakımdan pek çok geleneksel dans alanında, alanın devam eden düzeninin dışına çıkmış gibi algılanan bireysel performanslar ortaya çıkması, dansın doğası gereği bedenin ve benliğin başka biçimde sunulmasının sonucudur. "Doğaçlama, belli bir topluluk içindeki bireyselleşme sürecidir; dansçının iletişim ağı boyunca aldığı tüm uyaranlara, duygusal nitelikteki ve sanatsal kişiliği dolayımıyla verdiği kişisel bir cevaptır" (Giurchescu, 2017b: 40). Geleneksel dans türlerinin çoğundaki genişleme ve yenilik bu bireysel performanslar etrafında gelişmektedir. Dansta da diğer kültürel kodlarla örüntülü etkileşim biçimlerinde olduğu gibi, formunda yapılan bazı değişken ifadelerin bir başkasında yapılamaması mümkün olabilir. Dansın değişken ve çeşitlenme varlığını devam ettirmedeki bu gücü estetik yeteneğinde, kültürel kodlarla ve alanın kurallarıyla bütünleşmesinde yatmaktadır.

Sözsüz bir iletişim ortamı olan özneler arası dans alanlarında gerçekleşen bedenler arası etkileşim aslında topluluğun kültürel kodlarının, toplumun ahlaki normlarının şekillendirdiği dansları mümkün kılar. "Bedensel olarak yaşanan değerlerden asla tamamen ayrılmaz" (Fraleigh, 1987: xxiii). Sadece esrik bir katılma isteğinin ötesinde paylaşımın gerçekleştiği, uzun süreçlerde müzakere edilerek bedenlerde hayatta kalmayı başaran danslar somutlaşır. Dans edenler, izleyici ve genel olarak dünya arasında üçgen bir ilişki içinde var olan bir sosyal ve bilişsel ilişkiler ağını uyandırır ve sağlamlaştırır. Fiziksel bağlantılar sürekli değişse de temel kültürel kodları ve alanın gerekliliklerini üzerinde taşıdığı danslara varlık şansı tanır. Aslında insanın bedenlerinde açığa çıkacak kontrolsüz hareketlerin bir bakıma restore edilerek tekrar sunulmasıdır. Bu bakımdan dans eden beden sadece özneler arası alanda dolaşan birbirinden bağımsız temsilleri ifade etmez. Kişinin kendi bedeniyle ilişkisi salt bir beden imgesinden ziyade etkileşimin tam kalbinde tüm toplumsal yapının, eyleyicilerin bedenlerine kazılı algılama ve değerlendirme şemalarıyla, her eyleyici ile onun bedeni arasında bağlantı kurar ve temsillere ilişkin kavrayışı da bizatihi bu şemalar uyarınca oluşur (Bourdieu, 2016b: 84). Bu kesişen şemalar sayesinde kolektif bedenlerimiz en

açık şekilde dansta kendini göstermektedir. Dans sanatı özellikle de modern sahnede, yeniden üretilmiş, farklı bağlamlardaki var oluş biçimlerinin sıkça gözlemlendiği geleneksel danslar hem kişisel hem de kültürel ve evrensel beden eğilimiyle topluluk hatta toplum için bir kaynak haline geldiğinden, kolektif bedenlerimizin tarihine tanıklık eder.

3. BÖLÜM

BİR KURUM OLARAK "TÜRK HALK OYUNLARI" VE BEDEN VARYASYONLARI

3. BÖLÜM

BİR KURUM OLARAK "TÜRK HALK OYUNLARI" VE BEDEN VARYASYONLARI

"Türk Halk Oyunları" üniversitelerdeki özerk bölümleri, öğrenci toplulukları, akademisyenleri, Millî Eğitim Bakanlığı'na bağlı kursları, Gençlik ve Spor Bakanlığı Gençlik Merkezleri'ndeki toplulukları, kulüpleri, dernekleri, özel toplulukları, yurtdışı temsilcilikleri, eğitmenleri, müzisyenleri, yereldeki ustaları, kaynak kişileri, seyircisi ve birçok bileşenin zaman içindeki "anonim katkılarıyla"[9] kurumsal bir yapıya büründü. Birbirini takip eden, birbirleriyle kesişen, ayrılan, iç içe geçen birçok özerk yapılanma ve mensuplarıyla paylaşılan bilgiye dayalı bu düşünce dünyası, en çok bedenin, hareketin ve bu ikisi etrafında biçimlenen "Türk Halk Oyunları" pratiklerinden beslendi. Her kurumsal yapı gibi kendi içinde oluşan özel bir iletişim (mesleki) diliyle, yerel, ulusal ve uluslararası ağlarda kesintisiz devam eden alışveriş, doğal olarak "oyuncuların"[10] bedenlerinde ortaya çıkıyordu. Bunlar arasında yeni sayılabilecek her pratik, içinde filizlendiği kültürel derinliklerden başlayarak, toplumsal yapılanmadan, zamanın ruhundan, kısacası uzamında maruz kaldığı her şeyden etkilenerek biçimlendi. Yerelden başlayıp, ulusala ve uluslararasına uzanırken bedenlerde biçimlenen oyunlar, iletişim teknolojisinin gelişimi ve yaygınlaşmasıyla birlikte, bu sürecin tersine işlediği ulusalın, evrenselin dönüp yereli biçimlendirebildiği örnekler de ortaya çıkmaya başladı. Yerel bölgelerdeki halk oyunları oynama biçimlerinde, kimi zaman oyunların ulusal ve evrensel alanlarda kazandığı farklı formların ve yapısal reflekslerin görülmesi olağanlaştı. Var oluş biçimleri ne kadar karmaşıklaşsa da en basit haliyle bile bir eğlence türü olarak taşınmaya, aktarılmaya değer "anlamlı" yapılar olarak görülen halk oyunları, toplumsal hayatın en olumsuz koşullarında bile ortaya çıkıyordu. Öyle ki

[9] Howard Becker sanat eserinin aslında kolektif çabanın bir ürünü olduğu savında ısrar eder. Mary Douglas "anonim katkı" benzetmesini Becker'in sanat dünyası olarak tanımladığı dünyanın içine dahil ettiği sanatçının yanı sıra tedarikçilerin, tuval ve boya üreticilerinin, çerçevecilerin, dağıtımcıların, katalog tasarımcılarının, galerin ve halkın katkılarını sunma biçimleri olarak belirtir (Douglas, 2016: 34).

[10] Oyuncu kavramı, oyuncu, eğitmen, yönetmen, idareci, akademisyen, teknisyen, kostüm tasarımcısı vb. gibi roller arasında geçiş yapabilen, ayrıca bir oyun alanı olarak algılanabilecek kurumun tüm dünyasının kurallarına göre hareket edebilme yeteneğine sahip, kurumun "habitus"unu taşıyan tüm mensuplarını da ifade etmektedir.

tarihte savaş dönemlerinde kışlalarda, cephelerde bile icra edilirken, yakın zamanda yaşadığımız pandemi kısıtlamalarında bile hem geleneksel törenlerde kullanılan aparatlar hem de kurumsal düzlemlerde teknolojinin imkanlarıyla, mesafelere meydan okurcasına yeni olanaklarla icra edilmeye devem etti.[11] Günümüzdeki kurumsal yapısı da aslında bu kadim geleneğin, kökenlerinden başlayarak süregelen, her yeni dönemde yeni ifade biçimleri bulmaya eğilimli yapısından kaynaklandı. Bugün yaratılan, yeniden yapılandırılan varoluş biçimleri ise daha çok, ortak hareket mirasımızın bilgisiyle, oyunların anlam ve bağlamlarıyla, görsel ve kültürel eğilimlerle, büyük ölçüde bedenler üzerinde yeniden üretildi.

3. 1. Kökenlerinden Günümüze "Türk Halk Oyunları"nın Kurumsallaşma Süreci

Başlangıçta halk oyunları, geçmişin kırsal meydanları ve kadın/erkek meclislerinin kapalı mekanlarını biçimlendiren hareket halindeki merasimlerle birlikte anlamını kazanmıştır. Eski kutsal uygulamalar (ritüel, ayin, tören…) için merasimlerin ruhuyla bütünleşen bedensel durumları, jestleri, bazen tek bir bedenin bazense mekandaki bedenlerin tümünün büründüğü dramatik ve hareket unsurlarını üzerinde taşır. Doğanın ritmine tabi, göçebenin, kırsalın, mitsel ve geleneksel olanın zamanı döngüsel zamanın (Ünlü, 2009: 29) dünyasını yaşayan topluluklarda, bolluk ve bereket getireceği düşünülen törenler, mevsimlik ritüeller; birey ve toplum yapısı için çok önemli eşikleri ifade eden doğum, sünnet, nişan, düğün, askere uğurlama merasimlerinin akışkanlığında açığa çıkan, bedenleşmiş temsil biçimleri arasında, en dikkat çekenidir. Her toplumda var olduğu düşünülen bu tür danslar, merasimlerin içeriğinden kopmadan bütünleşik halde biçimlenirken bu uzun kültürel süreçlerden

---

[11] Pandemi döneminde yasaklanan düğün organizasyonları, kontrollü normalleşmeyle birlikte tutuşmalı oyunları sosyal mesafeye uygun hale getirmek için oyun alanlarında misafirlerin 1,5 m lik çubuklar kullanmasını ciddi bir seçenek olarak sunuyorlardı. bkz. https://www.trthaber.com/haber/turkiye/dugunlerde-sosyal-mesafe-cubuguyla-halay-onerisi-483031.html
Ayrıca aynı döneme denk gelen milli bayramlarda resmi kurumlar belirledikleri bir oyunun kursiyerleri ya da üyeleri tarafından evlerinde çekmiş oldukları videolarını birleştirerek çeşitli gösteriler hazırlıyorlardı.
bkz. https://www.youtube.com/watch?v=vrIFvRlY8-E;
https://www.youtube.com/watch?v=BESX83Rh4Eg

artakalan; bedenden bedene, kuşaktan kuşağa kesintisiz olarak aktarılan ve her dans gibi sadece bedenlerde somut olarak ortaya çıkan fenomenlerdir. Topluluk için hem toplumsal hem de inançla ilgili düzenlemeleri organize eden merasimlerde, taklitsel süreçlerle bedenlerde ortaya çıktığı için "başlangıçta kutsal (…) başka bir deyişle insan dışı bir modelin varlığına sahip olduğu söylenebilir zira her dans mitsel dönemde bir ata, totemik hayvan, tanrı veya kahraman tarafından yaratılmıştır" (Eliade, 1994: 42). Zamanla bu insan dışı modeller, yerini insanlar arasında paylaşılan ve paylaşıldıkça bedenden bedenlere yayılan yeni taklitsel modellerle kutsal bedeni ve mekânı arayan süreçlere evirilmiştir. Artık taklit sadece bir başka bedenin yaptıklarını takip ederek kutsal olanı yerine getirmenin ötesinde kutsal zamanların da taklidine dönüşmüştür. "İster bir totemik veya amblemsel hayvanın veya yıldızların devinimlerini yeniden üretsinler, ister bizzat kendileri bir ritüel oluşturuyor olsunlar (labirentvari adımlar, sıçramalar, törensel araçlarla icra edilen jestler) dans her zaman ya bir arketipik jesti taklit eder ya da bir mitsel anı hatırlatır" (Eliade, 1994: 41-42). Döngüsel zamanlarda her şeyin yineleneceğine inanan insanoğlu, geçmişin mutluluğunu, bolluğunu, bereketini, sağlığı ve başarıyı geri getirmenin yollarını bu arkaik ve mitsel olanı tekrar etmekle "kısacası, illud tempus'un, 'o günler' in tekerrürü ve dolayısıyla yeniden canlandırılışında" (Eliade, 1994: 41-42) aramıştır.

Bir zamanlar bu döngüsel dünya tasavvuruna tabi olarak yaşayan Asya'daki Türkler de birlikte yaşamaya önemli ölçüde değer veren, törenlerine bağlı, merasimlerin toplumsal hayatta fazlaca yer teşkil ettiği, müziği ve dansı içeriğinde önemli ölçüde kullandıkları bir yaşam tarzı benimsemişlerdir (Aydın, 1992: 32). Göçle birlikte Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarının derinliklerine kadar yayılarak geniş bir coğrafyada varlığını sürdüren Türk dünyası, tüm bu coğrafyada sonradan edinilen farklı din ve kültür sistemlerinin etkilerine rağmen içerisinde geleneksel kültürde sürekliliği olan eski inanç ve yaşayışlarıyla paralel bedenleşmiş uygulamaları taşımaya devam etmiştir. Geleneksel kültürün bu yaşayan dinamik alanlarında, Türk mitolojisi ve Gök Tanrı adı çevresinde oluşan Türklerin en eski inançları Tanrıcılık ile daima bir arada var olmuş kurumsal bir yapı olarak öne çıkan Şamanizm, Şamanlık ya da Türk dünyası içerisindeki adıyla Kamlık etkili olmuştur. "Göçler, savaşlar, istilalar ile salgın hastalık,

kuraklık, kıtlık gibi önemli nedenlerle farklı farklı coğrafyalara dağılmış olan Türk topluluklarının, modernleşme öncesi gündelik hayatlarında etkili olan bu sistem, kırılarak, değişerek, dönüşerek ve bazen de anlam kayması yaşayarak varlığını canlı bir şekilde sürdürebilmiştir" (Koç, 2007: v). Daha çok kutsal merasimlerin icracıları olarak toplumsal ayin ve törenlerin işleyişinden sorumlu olan Kamlar, teatral yetenekleri, müzik ve söz icrası, beden koordinasyonu ile yüksek seviyelere ulaşan oyun yetenekleri sayesinde insan ve doğa arasında bir iletişim aracı olurken özellikle büründüğü at ve kuş bedeniyle yatay ve dikey dünya modelini simgesel biçimde mekâna aktarırlar. Bunların Müslüman Türkiye üzerindeki etkisi bazen kabul edilip bazen yadsınsa da Şeytan Oyunu diye adlandırılan Delihoron gibi Anadolu'da popüler olan, at ya da kuş gibi (turna, kartal, serçe, güvercin) hayvan isimleriyle adlandırılan geleneksel oyunlar Şaman geleneklerini, çoğu kez gerçekçi biçimleriyle kuşku götürmeyecek şekilde temel davranışları ve efsaneleri hatırlatmaktadır (Roux, 2011: 237-238). Günümüzde artık bu örneklerin merasimlerden kopmuş biçimleri gözlemlense de güncel halk oyunları modellerine her dönem kaynaklık eden, eski inançlarla şekillenmiş merasimlere özgü yapılara yoğun olarak rastlanmıştır.

Bu merasimler genellikle mevsimlik törenler şeklinde eski uygarlıklarda sıkça izlerine rastlanan nesnelleşmiş temalarla döngüsel kalıpların yinelenmesini içerir. Eskinin kovulması, iyinin ve kötünün çatışması, ölüp dirilme gibi öğelerin hepsi Anadolu'da yağmur yağdırmak ya da güneş çıkarmak için tekrarlanan dramanın, oyunun ve müziğin bütünleştiği törenlerde bulunur (And, 2019: 18). Büyüsel vesilelerle, yağmur ve güneş için yapılan merasimlere has oyunlar olduğu kadar doğum, ergenliğe erişme, sünnet, evlenme, askerden dönme, hapisten çıkma gibi insanoğlunun doğumundan ölümüne kadar bir kutlama sebebine dönüşen ve şenlik havasına bürünen merasimlerde oynanan, bu şenliklerden ayrılmayan, sebeplere sıkı sıkıya bağlı olanları da mevcuttur (And, 2007: 120). Kimi oyunların eğlenceyle aynı deyimle karşılandığı, örneğin evlilik merasiminin eğlence aşamalarına denk gelen kına, kız evi, oğlan evi, kız alma durumlarına özgü olanlarının yanı sıra askere uğurlama gibi önemli bir eşiği temsil eden merasimlerde görülen oyunlara Anadolu'nun çoğu bölgesinde rastlanmaktadır (And, 2007: 116-125).

Oyunlarda eski inançlar için önemli semboller olan beden üzerindeki objeler, kullanılan kutsal eşyalar, merasime yön veren, merasimlerde temsil edilen karakterler, hatta Türklerin kozmoloji ve mitoloji anlayışlarının simgeleri olabilecek bedenlerin kitle halinde aldığı formlar ortaya çıkar. Her şeyden önce eski inanç sistemleri içinde kutsal ve iyi olan şeyleri göklere atfeden Türkler için, merasimin ve oyunun hareket yönü çoğunlukla göğü ve gök cisimlerini referans almaktadır. Göğün katmanlarında yaşayan tanrılarına ulaşmak ya da bir şeyi kutsamak (ona kut kazandırmak) için göğe kaldırma ritüellerini benimsemiş bir topluluk olan Türkler için bu gelenek, merasimin odağındaki kişinin göğe yükseltildiği omuz üzerinde taşındığı oyunlarda devam eder. Merasimin içeriğine göre damat, sünnet çocuğu, askere uğurlanacak bireyin ya da bireylerin halkanın üst katında yer aldığı müzikli ve özgün adımlara sahip oyunlar çıkar karşımıza. Türklerin eski inanç sisteminde göğe ulaşmanın bir başka yolu olan özellikle Şamanın gök, yer ve yeraltıyla bağlantı kurmak için kullandığı dokuz budaklı hayat ağacı ise merasimin merkezini belirleyen bayrak direğiyle temsil edilir. Tepesi bolluk, bereket ve uğur getireceği düşünülen Türk mitolojisinde adı geçen meyveler ve süslerle bezenmiş bu direkler, şimdi ve orada bulunurken yine dönülmesi ve temsil edilmesi gereken kutsal zaman ve mekanların merkezini belirler. Merkez etrafındaki oyun alanında işleyen merasimlerde, tıpkı Şaman ayinlerindeki gibi sürekli yavaştan hızlıya, basitten karmaşığa, kolay hareket serilerinden zor hareket serilerine doğru bir kreşendoda ilerleyen toplu ve bireysel temsilleri görmek mümkündür. Şaman ayinlerine hâkim olan ritmik düzen, halk oyunlarında "geleneksel oyun sıralaması" ile olduğu kadar oyun içindeki hareket serilerinde, hız ve zorluk derecesiyle bir zirve noktasına ulaşırken de görülür. Şamanlar da ayinlerinin vazgeçilmezi olan davulu bütün ayinlerinde yavaştan başlayıp gittikçe hızlanan bir tempo ile çalarlar ve bedenleriyle birlikte yavaştan başlayıp hızlanan, karmaşıklaşan ritim ile kendi ruhlarının aşağı ve yukarı dünyaya göçtüklerine inanırlar (Bayat, 2009: 223-224). Geleneksel oyun sıralaması ya da bazı yörelerde bedenin aldığı formlara atıfta bulunan, ağırlama, yeldirme gibi beden hareketlerinin yavaş biçimlerinden başlayıp, hoplatmaya ve hızlı adım yapılarına uzanan iki ya da üç bölümlü oyunlar, şamanı geçici dünyanın kaygılarından uzaklaştıran tempolar gibi, dans eden topluluğu da bu dünyadan ve kaygılarından dışarı çıkarmanın, mitsel zaman ve mekâna dönmenin bir aracı haline dönüşmüştür. Dönülen mekanlar,

çoğu zaman dans eden bedenin belirlediği oyun alanı ya da bedenlerin kitle halinde büründüğü en yaygın şekilleri olan daire formlarıdır. Mitoloji geleneklerine göre kozmos, yani evrenin simgesi, felsefi anlamda ölümsüzlüğe ve yeniden doğuşa işaret eden (Bayat, 2009: 223; Beydili, 2005: 335), gelmiş geçmiş en güçlü dinsel semboller olarak düşünülen dairesel şekiller (Campbell ve Moyers, 2010: 270) farklı biçimlerde başlayabilecek şaman ayinin giderek yoğunlaştığı sonuç olarak etrafında yapıldığı en baskın geometrik formdur (Bayat, 2009: 223). Türk halk oyunlarının gelenekselleşmiş ortamlarındaki daire formlarının tek bir beden ya da bedenlerle yarattığı simgesel alanla yapılan da bir bakıma tören sırasında "büyücünün kutsal güçlerin harekete geçeceği mekânı bir sınır çizerek çevresindeki her şeye kapatması gibi, kendi çemberleriyle gerçekliğe kapanmak" (Adorno ve Holkheimer, 2000: 38), "mitsel bir zamana ulaşmak, içine aldığı her şeyi de tek bir şey haline getirmektir" (Campbell ve Moyers, 2010: 270). Özellikle daire ve yarım daire formları, Türk halk oyunlarının temelinde saat yönünün tersine doğru ilerleyerek (Yıldırım ve Yıldırım, 2011: 73), Türk mitolojisindeki güneş, ay ve yıldızlar gibi kimi önemli kültlerin gece ve gündüz boyunca takip ettikleri ilerleyiş yönlerinin yatay düzleme aktarılmış hali olarak yorumlanır (Çiğdem, 2003: 181).

Sembolik anlamlarla üretilen bu mekanlarda, eski tören, ayin ve ritüellerin baş karakteri, yürütücüsü, hâkimi Şaman (Kam) ise usta bir oyuncu, müzisyen, ya da oyunların işleyişine yön veren karakterlerde vücut bulur. Halk geleneği olarak süregelen uygulamalarda Şamanın, bir zamanlar kendinde toplanan tüm meziyetleri (oyuncu, müzisyen, dansçı, anlatıcı, büyücü, ayinlerin yürütücüsü, vb.) tarih içinde ayrı ayrı şaman karakterli kişiler olarak ortaya çıkmıştır. Paleolitik çağlardan beridir Türk kültür dünyasında var olduğu düşünülen Şamanlık kurumunun, Türk Mitolojisinde bir yer altı tanrısı olarak tasvir edilen Erlik Han'dan aldığı sanat yetileri, Orta Asya Şaman geleneğinin daha geç aşamalarında, Korkut Ata'ya (Dede Korkut) atfedilmiş, günümüzdeki pek çok telli çalgının atası olarak kabul edilen kopuzun hamisi, ozanların ve bakşıların piri hatta onlara ilk çalmayı öğreten, musiki ile sözü, şarkı ile oyunu birleştiren bir tür şair ve sanatçı tiplemesi olarak efsanelerde işlenmiştir (Bayat, 2007: 105-106-110-348). Dede Korkut gibi bir başka şaman karakter olan Kambar Ata (Baba

Gammar) yine baksıların, atların ve çalgıcıların koruyucusu ve hamisi olarak kabul edilir (Ergun, 2011), hatta günümüz ozan ve aşıklık geleneğinin köklerinin bu iki karaktere kadar uzandığı düşünülür. Sazın, sözün, oyunun ve geleneksel uygulamaların bütünleştiği merasimler geleneğe vakıf, tanınmış, merasim işleyişini başından sonuna kadar idare edebilecek potansiyele sahip olan Şaman karakterli kişiler için bir sahneye dönüşür. Şamanlık kurumunda olduğu gibi soydan ya da halk oyunları tabiriyle "koltuktan yetişerek" uzun bir sürecin sonucunda edindiği meziyetlerle, merasimlerin içeriğinde hep var olan hem iyi oynayan ve saygı duyulan hem de kimlerin oynayacağını belirleyen, oyun alanına hükmeden kişiler bulunmaktadır. Gerek geniş kırsal meydanlarda gerekse erkek ya da kadınlara özel kapalı mekanlarda, farklı işlevlerle organize edilmiş toplantılarda oynayanları organize eden, geleneksel ve kadim bilgiye hâkim kişiler tarafından düzene sokulmuş bir aksiyonun işlediği gözlemlenir. Genellikle "meydancı" olarak adlandırılan bu kişiler bazı yörelerde oyunun dışındaki konumlarında ellerindeki uzun bir sopayla hiza, sıra, oyuncuların motivasyonu gibi işlevleriyle bulunurken kimi yörelerde zincir halinde icra edilen oyunların içinde mendilleriyle sırayı yönlendirmek için en başta yer alırlar. Kitleyi yönlendirip yönetebilecek temaşa üslubuna da sahip yaşça ve yaşam tecrübesi açısından kültürel bir ağırlığı olan bu kişiler ya da "meydancı" kavramı Anadolu'da hem köy seyirliklerinin hem geleneksel tiyatronun hem de halk oyunlarının yürütücüsü olarak bilinmektedir. Şaman için simgesel olarak dünya ağacı ve hayat ağacındaki yolculuğunu temsil etmek için çentikler açtığı değneği geleneksel Türk tiyatrosunda meddahın asasına dönüşürken (Ünlü, 2006), köy meydanında sergilenen bir halk oyununda artık meydancının da elindedir.

Merkezi belirleyen büyük ağaçtan başlayarak Şamanın kullandığı küçük sopaya kadar merasimlerde görülen "ağaç kültü" sadece simgesel araçlar olarak meydanlarda konumlanmamıştır. Türk mitolojisinde var oluş mitlerinden başlayarak ana unsurların arasında bulunan "ağaç kültü", ulu ağaçlardan adını alan, onlara ithaf edilen oyunlarla da yaşatılmıştır. Tıpkı ağaç gibi Türk mitolojisinde evrenin temelinde bulunan "ateş kültü" de Anadolu'da yaygın olarak oynanan pek çok oyunun temel aracı olarak kullanılmış ve merkezinde konum almıştır. Ancak Türk mitolojisi içinde için en baskın

ve günümüze kadar kadim kültürel bilginin taşınmasının vesilesi olan kült, ölmüş büyüklere, önemli şahsiyetlere toplum için anlam taşıyan kişi ve karakterlere saygıyı barındıran "atalar kültü"dür. Evrensel boyutlarda yaygın olan ata kültü, pratik yaşamanda en yakın ilişkilerin kurulduğu ebeveynlerin öldükten sonra ruhlarının gönlünü kazanmanın bir aracı iken, üst düzey kültürlerde bir eğitim ve ahlak aracına da dönüşmüştür (Jung, 2015: 11). Toplum ya da aile tarafından sahiplenilen, ataların yaşam yolculuğu sırasında kullandıkları giysilerde, süs eşyalarında, kadın ve erkeklerin bedenleriyle uyguladıkları pratiklerde günlük yaşamın ve toplumun bir parçası olmuştur. Ancak bu anlamlı miraslar yalnızca beden üzerindeki simgesel, maddi ve statik temsillerden öte bazen sunum niteliğinde de olabilir. Geleneksel kültürde insanlar için oyun ve müziği içeren bu sunum biçimleri de destan, masal ve atasözleri gibi kültürel değerlerden farksız, atalardan kalma olduğundan kıymet verilen, dedelerden duyulduğu gibi uğur, şans getiren kazayı defeden, "oynamadan olmayacak"[12] ve hep olması gereken fenomenlerdir. Atalar müzikle birlikte icra edilen her bir özel oyunda bedenleşir ve hatırlanır. Doğrudan insan isimleriyle günümüze kadar gelmiş pek çok halk oyunu bu gelenekle birlikte ithaf edildiği, ilk icra edenin ismini taşındığı ya da önemli bir ataya duyulan saygıdan kaynaklanmaktadır.

Halk oyunlarında döngüsel zaman evrenine ait kültürel bilgileri taşıyan kutsal ve mitsel beden; devletin, kentin, tek tanrılı dinlerin, akılcılığın, kapitalizmin, çoğunlukla Batı'nın (modernleşme) zamanı olan çizgisel zamana (Ünlü, 2009: 29) maruz kalmaya başladığı eşikten itibaren, tarihsel süreçlerin, fikirlerin, kurumların, ideolojilerin, kültürel hegemonyanın, sosyal sınıfların, ulusal ve yerel kimliğin bedenleri halini de almaya başlar. Çizgisel zaman anlayışıyla birlikte "modern dönemde yirmi dört saatlik günün uyuma, çalışma ve boş zaman olarak üçe bölünmesiyle" (Kendirci, 2022: 31) boş zamana ait bir eğlence türü olarak da ortaya çıkmaya başlayan halk oyunları, kültürel bütünlüğüyle yerelliği tescil etmenin bedenleşmiş biçimlerinden

[12] Metin And, Dionisos ve Anadolu Köylüsü kitabının öndeyişinde, Ahmet Kutsi Tecer'in 1961 yılında İstanbul'da düzenlenen I. Halk Oyunları Semineri'nde sunduğu bildiride verdiği örneği aktarır. Genç bir köylüye oynadıkları oyunu niye oynadıklarını soruyor, köylü nedenini bilmediğini ama oynamanın zorunluluk olduğunu söylüyor. "Oynanmasa da olur mu?" sorusuna köylü Tecer'i tuhaf tuhaf süzerek "Oynamamak olmaz ki…" diyor (And, 2019: 14).

birisi haline gelmiştir. Örneğin, halk oyunları bağlamlı ilk metin olan Rıza Tevfik'in Memalik-i Osmaniye'de Raks ve Muhtelif Biçimleri yazısında 1900'lü yılların başındaki Osmanlı topraklarında görülen hora ve zeybek gibi oyunlarda yerel bedenler üzerinden farklılaşan oynama biçimleri dikkat çeker (Bölükbaşı, 1998: 283-284). Daha çok adalılar ve sahil Rumlarının oynadığı horalarla, Bulgar köylerinde Arnavutlar tarafından oynananlar arasında tempo ve hareket serilerindeki farklardan başlayarak; Osmanlı'nın Gelibolu yarımadası gibi kozmopolit bölgelerinde birbirleriyle etkileşim halinde olan, birbirlerinin oyunlarını icra etmeye meyilli toplulukların, oyunların yerel karakterlerini tam anlamıyla yansıtamadığına kadar belirgin ayırımları vurgular. Zeybek oyunları ince nağmelerle, hızlı tempolarla karmaşık adım yapılarıyla Rumlar tarafından da icra edilir ancak Rıza Tevfik'e göre Türklerin icra ettiğinden oldukça farklıdır. İstanbul'da bestelenen, ince sazlarla oynanan Zeybek havalarının kapalı salonlardaki icrası, harman yeri kadar geniş açık alanlarda davul ve zurna eşliğinde sergilenenlerin bozuk düzen bir taklidinden ibarettir.

Osmanlı dünyasında dans sadece meydanlarda ya da kapalı mekanlarda bir eğlence aracı olmanın yanında "kökeni kadim gelenekler ve kurumlara dayanan pek çok farklı biçimiyle var olmuştu" (Öztürkmen, 2011: 321). Modern Türkiye'de daha çok kültürel, toplumsal örneklerine rastlansa da tarihin derinliklerinden başlayarak, kurulan küçük devletlerden büyük imparatorluklara kadar devlet geleneğinde törensel pek çok yapının hizmetinde bulunmuş dans etme biçimleri bulunmaktaydı. Siyasal iktidara içkin ritüeller, semboller ve mitik anlatılar, özellikle ulus devletin prehistoryasını oluşturan imparatorluk düzenlerinde de resmî tören, ulusal semboller, mitler, bayramlar ve eğlenceyle ulus ve yurttaş inşasında seferber edilmekteydi (Kendirci, 2022: 30). Örneğin, 1882 yılında Osmanlı için büyük bir bayram olan padişahın cülus töreninde Nazilli taburuna mensup askerlerin on altı kişiyle Zeybek havaları oynanması (Bölükbaşı, 1998: 285) sıradan bir zeybek icrasından ziyade organize edilmiş resmi bir törene hizmet etmekteydi. Daire formunda belirlenen oyun alanının orta yerinde, müzisyenler ve Osmanlı bayrağı yer almakta, etrafında oyuncular bir saat kadar izlenebilecek ahenk içindeki temsillerini sergilemekteydiler. Komutlarla oynayanları yöneten bir lider eşliğinde beraberinde getirdikleri geleneksel kıyafetlerini giymiş, tek

tip, aynı tarzda sarılmış fesleriyle de düzenlenmiş olduğu anlaşılan topluluk, muhtemelen gösteriden önce müzakere ettikleri hareket serileriyle üzerinde uzlaştıkları oyunları oynamışlardı. Osmanlı topraklarında gelenek içi müdahalelerle belirli formlar halinde var olmaya devam eden oyunlar, resmî ideolojinin himayesindeki kültürel araçlar arasına girmişti. Alanda kullanılan bayrak direğiyle ortak mitsel mekân ve zamana dönüşün, resmi devlet ideolojisiyle yurttaşın uzlaşması ve bütünleşmesinin simgesel temsili olarak kullanılıyordu.

Osmanlı toplumsal hayatında kadınlı-erkekli kamusal alanlarda görünür olarak dans etmek modernliğin, Cumhuriyet döneminde ise Batılılaşmanın sembolü kabul edilirken, halk oyunları bu idealleri destekleyecek yerel bir referans olarak sunulmaya başlanmıştır. Yabancı menşeili dansları icra ederken zorlanan, hatta entelektüeller tarafından komik duruma bile düştükleri iddia edilen dans meraklıları için yeni ancak bedenlerinin aşina oldukları yerel oyunlardan yaratılmaya çalışılan alternatif bir dans etme biçimi yapılmaya çalışılmıştır. Tango, vals, çaça, tvist ve fokstrot gibi popüler dansların teşvik edilmesi gibi, muallim mekteplerinde de zeybek oyunlarının İsveç halk danslarından ilham alarak stilize edilmiş biçimi "Tarcan Zeybeği" öğretilmiş ve yurt genelinde yaygınlaştırılması amaçlanmıştır (Öztürkmen, 2016: 205). "Tarcan Zeybeği" daha önce de geleneksel müdahaleler, değişimler ya da müzakere edilerek icra edilen halk oyunları biçimleri için halk oyunları oynayan bedene gelenek dışı yapılan ilk kasıtlı ve sistemli müdahaledir. Rıza Tevfik'in çağdaşı olan ve geç Osmanlı toplumunun yüzlerce yıllık istibdat rejimi altında köreltilmiş "hareket" konusunda uzmanlaşan, hatta onunla birer yarı peygamber mertebesine yükseltilen Selim Sırrı Tarcan (Akın, 2018), müfettişlik görevi ile gittiği çeşitli illerdeki zeybeklerin farklı oynanış biçimlerini "Sarı Zeybek" türküsüne uyarladığı hareketlerle, düzenli, intizamlı ve kadınlarla oynanabilir hale getirmiştir (Şinoforoğlu, 2015). 1909 yılında Beden Terbiyesi tahsili için gittiği İsveç'te halk türkülerine ve halk danslarına verilen önemden, toplumun birlik, beraberlik, sosyal yönlerini geliştirici özelliklerinden etkilenen Selim Sırrı "milli dansları canlandırmak, onlara cemiyette layık olduğu yeri vermek" düşüncesiyle İstanbul'a döndüğünde Sultan Reşat'ın Maiyet Bölüğündeki altı erle birlikte klarnet eşliğinde ilk çalışmalarını yapmaya başlar (Öztürkmen, 2015: 217-218; Şinoforoğlu,

2015: 92). Sporcu, jimnastikçi, beden terbiyesi uzmanı bir entelektüel olarak öğrendiği zeybek oyunlarını icra ederken yaşadığı aksaklıkları aşmanın motivasyonuyla oluşturduğu yeni zeybek oyunu, "1917 yılından itibaren Muallim Enstitüsündeki öğrencilere de öğretilmeye başlanır (…) 1924 senesinde (…) Tarcan, kadınların da katılabileceği bir düzenleme yapar (…) 1925 yılında İzmir'de yapılan bir gösteride Tarcan ve Mualla Anıl isimli bir kız öğrenci Atatürk'ün huzurunda Tarcan zeybeği oynarlar" (Öztürkmen, 2015: 220-221). Atatürk'ün de takdirini kazanan, Atatürk tarafından her salonda ve müsamerede kadın erkek tarafından oynanması tavsiye edilen, öğretmen okullarında, Tarcan'ın öğrencilerinin mezun olup gittiği Anadolu'nun çeşitli yerlerinde öğretilen "Tarcan Zeybeği" ulusal çapta yayılmasına yetecek bir kurumsallaşma gerçekleştiremez (Öztürkmen, 2016: 127). Ancak halk oyunları özellikle de zeybek, Osmanlı entelektüellerinin ilgi alanına bu sayede girmeye başlamıştır. Hatta Selim Sırrı Tarcan gibi Rıza Tevfik'in de kendi adında bir zeybek oyunu olduğu bilinmektedir.[13] Geç Osmanlı döneminden itibaren başlayan entelektüel ilgi ile birlikte bir dönem yaygınlaşan "Tarcan Zeybeği" örneğinden etkilenen gazeteci ve yayıncı M. Zekeriya Sertel, Anadolu içinde oynanan oyunların da bu yöntemlerle düzenlenmesi gerektiği kanaatiyle Selim Sırrı Tarcan'a tavsiyelerde bulunmuş ve Tarcan görüşmesini yazısına da taşımıştır.

Anadolu'da gördüğü oyunları Sertel yazısında, değerli olduğu kadar, edep ve nezaket harici şeyler olarak tanımlar (Sertel, 1998: 287-290). Modernleşme sürecine yayılan genel beden terbiyesi politikasının etkisiyle beden üzerinde taşınan ya da icra edilen, bedenlerde ortaya çıkan her şey gibi bu oyunların da ıslah edilmesi gerektiğini düşünmekte ve bunu açıkça dile getirmektedir. Anadolu'da oynanan oyunların tümünün bu anlayışla gözden geçirilmesi Tarcan'ın zeybek oyunlarına yaptığı gibi bir sisteme, düzene, ıslaha tabi tutulması gerektiği, hatta gençlerin bu oyunları utanmadan yapabilecekleri zevk alarak oynayabilecekleri bir düzene koymanın aciliyeti müzakere edilmektedir. Milli Musikide yapılan düzenleme ve arşivleme çalışmalarında olduğu gibi, özgür ve doğal ortamında kalırsa kaybolacağından endişe duyulan halk oyunları da

[13] bkz. (Öztürkmen, 2015: 221).

kültürel miraslardır ve koruma altına alınması gerektiği düşünülür. Bu ideal ilk kez, 1926'da Darülelhan'ın başlattığı Türk halk ezgilerini derleme çalışmalarının 15 Ağustos 1929 yılında yapılan dördüncü seyahatinde, Yusuf Ziya Demircioğlu, Mahmut Ragıp Gazimihal, Remzi Bey ve Ferruh Arsunar'dan oluşan ekibin, Rize, Trabzon, Gümüşhane, Bayburt, Sinop, Erzincan ve Erzurum'da halk oyunlarının da tespitini yaptığı, Erzurum'da bar ve cirit oyunlarını film makinesi ve fonografla kaydettikleri (Altınay, 2008: 13) bölümünde gerçekleşir.

1930'lu yıllarda resmi kutlama programları için yeni bir biçim olmaya başlayan halk oyunları, yeni yeni gelişen ulusal platformlarda yerelliği temsil etmede etkin bir rol oynamaya, özellikle Ankara'da her yıl gerçekleştirilen, müzik, halk oyunları ve tiyatro guruplarının gösteriler sunmak için davet edildikleri geleneksel Halkevleri Bayramında daha baskın bir folklor türü olarak ilgi görmeye başlamıştır (Öztürkmen, 2016: 129). Halkevlerinin on sekiz yıllık çalışma döneminde yaklaşık 2000 halk oyunu adı saptanmış, köy ve kasabalarda oynanan bu oyunların İstanbul, Ankara gibi büyük şehirlerde gösterilerek yaygınlaşması sağlanmıştır (Karademir, 2015: 27). Halkevleri Bayramları, her şehre kendi yerel imajlarını ulusal platformlarda sergileme fırsatı verirken, halk oyunları yerelliğin temsilinde geldiği şehirle özdeşleşen önemli bir sembol oluşturmuş, ayrıca farklı yerelliklerden gelen oyunların, oyuncuların birbirinden etkilenmesini ve görsel alışverişlerini kurumsal olarak sağlayan ilk ortamlar olmuşlardır (Öztürkmen, 2016: 133). Halkevleri süreci devam ederken, üniversite öğrencileriyle ortaya çıkan yeni bir halk oyunları kitlesi de halk oyunlarının sahneleme biçiminde en önemli devrimlerden birini gerçekleştirir. Sahnelemedeki yenilik, farklı illerden büyük şehirlere üniversite okumaya gelen yurtlarda kalan yeni genç oyuncu profillerinin hem öğrenci örgütlerinde hem de kendi okullarında kurulan halk oyunları topluluklarıyla ilerliyordu. Artık yerel oyunlar, ait oldukları yörelerden olmayan kişiler tarafından da icra ediliyor, farklı yerelliklerin ulusal olanın mekanlarında buluşmasıyla oluşan bu yeni iletişim ağı, birbirlerinin oyunlarını deneyimledikleri bir bedensel alışverişi de mümkün kılıyordu. Halkevleri Bayramlarını takip eden halk oyunları meraklısı üniversite öğrencileri de sadece akranları olan yerel oyuncuların icralarını değil, aynı zamanda

yörelerin ustalarını da takip etmeye de devam ediyorlardı.[14] Üniversite öğrencileri özellikle 1950'lerden sora öğrenci örgütlenmeleri ve öğrenci kulüplerinde, yarışmalar, festivaller ve uluslararası seyahatlerle genişlettikleri repertuvarlarını, gittikleri ilk ve orta dereceli okullardaki çalışmalarıyla yaygınlaşmasını sağlayan ilk kuşak olarak değerlendiriliyordu. Yerelin farklı yerelliklerle, ulusalla, hatta uluslararasıyla kurduğu geniş iletişim ağı sadece oyunların hareket dizgesinin değiş tokuşu gibi bir mekanik indirgemeden de daha fazlasını ifade ediyordu. Çalışılan, bir araya getirilen, sahnelenen hareketlerin alışverişiyle birlikte, ekiplerin organize olma yetenekleri, sahneye giriş ve çıkışlarıyla alanı kullanma becerileri, müziğin ve müzisyenlerin temsildeki konumu, giysilerin organizasyonu, giyinme biçimleri gibi "Türk Halk Oyunları" pratikleri birbirlerine ilham kaynağı olabiliyordu.

Bu süreçte Halkevlerinin kapanması, devlet desteğini bir süreliğine kaybedecek halk oyunları için, sermayenin ve yeni Türk burjuvazisinin desteğini arkasına aldığı bir süreci beraberinde getirdi. Halk oyunlarının halk kültüründeki önemli yeri ve nüfuz etme etkisinin farkına varan Yapı ve Kredi Bankası yöneticilerinin 1954'te düzenledikleri halk oyunları yarışmasını, ertesi yıl "Türk Halk Oyunlarını Yayma ve Yaşatma Tesisi" adında bir vakfın kurulması izledi ve tesis kendi kurumsallaşmasının yanı sıra mahalli ekiplerin bulundukları bölgelerde dernek çatısı altında örgütlenmelerini de teşvik ediyordu (Karademir, 2015: 32). Halk oyunları örgütlenmeleri dönemin entelektüelleri (…) ve ekiplere eşlik eden Ruhu Su, Talip Özkan, Çekiç Ali gibi ünlü müzisyenlerle birlikte hem kültürel sermayesi ve etki alanı güçlü kişileri, hem de Yapı Kredi Bankası'nın desteğiyle sermayeyi arkasına alarak, "Türk Halk Oyunları"nın "kurumsallaşma süreci başlıyor, bundan sonraki dönem için halk oyunlarının turizm folklor dernekleri adı altında yurtiçi ve yurtdışında yürütülmesi konusunda önemli katkılar sağlıyordu" (Karademir, 2015: 32). Altmışlı yıllardan itibaren isimlerinde folklor ve turizm terimleri geçen yurtiçi ve yurtdışındaki yarışmalar ve festivallere katılan derneklerin sayısının artmasıyla gazete ve dergilerde övgüyle

[14] Halil Oğultürk, şimdilerde Küçük Tiyatro olan dönemin Halkevleri Genel Merkezi'nde bir üniversite öğrencisiyken, yörelerinden gelen mahalli ekiplerin sahne arkasını da gözlemleme fırsatı bulduğundan bahsetmektedir (Özbilgin, 2011).

bahsedilen popülerlikleriyle, yurtdışına gidebilmek ve yurtiçindeki eğitim kurumlarında çalıştırıcılık elde edebilmek için dernekler arası kıyasıya bir rekabet de başlamıştı (Kurt Kemaloğlu, 2012: 40). 1970'lerde büyük şehirlerde kurulan folklor derneklerindeki artışla, üniversitelilerle orta öğretimde başlayan halk oyunları için hoca, müzisyen, kostümcü, oyuncu, idareci ve izleyici gibi birçok aktörü içine alan bir piyasayı daha da sağlamlaştırıp, rekabetçiliğini bir kat daha artırıyordu (Öztürkmen, 2016: 142). Oluşan bu piyasa ve iletişim ağı, aynı zamanda yeni bir toplumsal guruba denk gelen, spor dünyası, müzik dünyası, dans dünyası gibi yerleşik alanlarla kesişen, ancak kendi merkezine ve kenarına sahip, bir "düşünce kolektifi"[15] yeni bir camianın gelişmesinin habercisiydi. Müzisyen ve hocaları istihdam eden okul ve folklor dernekleri, Halkevleri geleneğini sürdüren Türk Halk Oyunlarını Yaşatma ve Yayma Tesisi ile başlayan yarışmacı etkinliklerde ve yine sermaye destekli, organize edilen ortaöğretim kurumları yarışmalarında boy göstermeye başladı. Türk Ticaret Bankası'nın 1967 ile 1970 arasında düzenlediği ilk okul düzeyindeki yarışmaları, dönemin medya lideri Milliyet'in organize ettiği bu alanda faaliyet gösteren kişi ve kuruluşları yıllarca bir araya getiren önemli çekim merkezlerinden liseler arası halk oyunları yarışması izlerken, ilerleyen yıllarda Turizm ve Tanıtma Bakanlığı, Millî Eğitim Bakanlığı, Gençlik ve Spor Bakanlığının gibi devlet kurumlarının yarışmaları da organize edildi (Kurt Kemaloğlu, 2012: 40). Kamu eğitiminin her seviyesine ulaşan bu yarışmalar, ilkokuldan üniversiteye hatta halk eğitim merkezleri, gençlik merkezleri ve yeni kurulan folklor derneklerinde de hitap ediyordu (Öztürkmen, 2016: 143). Bu bütün yarışma ve oluşan halk oyunları piyasası ya da endüstrisi ile kimi zaman sermaye kimi zaman da devlet ödenekleriyle teşvik edilen yeni oyunlar sahneleme eğilimiyle oluşan repertuar, yıllara, eğilimlere, beğenilere göre sürekli güncelleniyor, aynı şehirlerde farklı kurum ve dallarda çalışmalar yapan topluluklarla farklı ekoller de gelişiyordu.

---

[15] Durkheim'ın toplumsal grubuna denk gelen "düşünce kolektifi", Ludwik Fleck tarafından öne sürülen yeni bir çözümleme biçimidir. Algıya yol gösterip onu eğiten ve bir bilgi deposu üreten "kolektif düşünceyle tarzıyla" (Durkheim'ın kolektif temsillerine denk) biçimlenen bir düşünce dünyasıdır. Düşünce kolektifleri zaman içerisindeki sürekliliklerine göre en geçici ve rastlantısal olandan en istikrarlı olana kadar çeşitlilik gösterir. İstikrarlı oluşumların düşünce tarzları, loncalar, sendikalar ve kiliselerde olduğu gibi daha disiplinli ve tekdüzedir (Douglas, 2016: 29-30).

1975 yılında Devlet Halk Dansları Topluluğu'nun kurulması da bu doğrultuda çok belirleyici oldu. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından finanse edilen bu grup, en uç noktalara kadar götürülen sahne düzenlemeleriyle halk oyunlarını stilize etmeyi devlet nezdinde meşrulaştırdı, o döneme kadar ortaya konmuş oyun repertuarını bir kez daha pekiştirirken, her zaman yerelde bir tabu olarak nitelendirilen pek çok yeni yorum için de cesaret verici bir örnek oldu. Özellikle televizyon yayınlarıyla tanınan Devlet Halk Dansları Topluluğu, çok kısa bir zaman zarfında dernek ve okullardaki halk oyunları grupları üzerinde kalıcı bir etki bırakarak, sahne düzenlemesinin halk oyunları oynama biçiminin vazgeçilmez bir öğesi olmasına yol açtı (Öztürkmen, 2015: 256). Bu kurum aynı zamanda, kendi imkanları ve topladıkları sınırlı desteklerle faaliyet üretebilme alışkanlığı edinmiş halk oyunları piyasasındaki müzisyen, eğitmen ve oyuncular için, opera, bale ve tiyatrodaki gibi, devletin sınırsız imkanlarıyla sanatçı statüsü kazanabilecekleri bir zirve olarak da görülmekteydi. İlk etapta devlet tarafından da benimsenen bu ideal doğrultusunda, devlet koroları ve TRT gibi kurumların sanatçı ihtiyacını karşılamak için kurulan konservatuvarlarda 1980'li yıllardan itibaren Türk Halk Oyunları Bölümleri de açılmaya başlandı. Bölümlerin bir amacı da devlet destekli topluluğa sanatçı yetiştirmekti, ancak Devlet Halk Dansları Topluluğu, emsali olması düşünülen ödenekli diğer sanat toplulukları gibi çeşitli illerde bölgesel yapılanmalara gidemedi. Tek merkezde yapılanan topluluğun son yıllardaki alımlarında sınırlı sayıda bölüm mezunu istihdam şansı bulabildi. Diğer taraftan, sırası ile İstanbul Teknik Üniversitesi, Gaziantep Üniversitesi ve Ege Üniversitesi'nde kurulan bölümler, yaptıkları yıl sonu gösterileriyle bulundukları illerden başlayarak, ülkenin tümünde etkisinin gözlemlenebildiği sahneleme biçimleri geliştirirken, kendi seyirci ve takipçi kitlesini de oluşturmaya başlıyordu. Ayrıca ülkenin dört bir yanındaki Halk Eğitim Merkezlerinde göreve başlayan yeni mezunlar, bulundukları yörelerin halk oyunlarını, edindikleri eğitim öğretim eğilimleri, beğenileri, kültürel sermayeleri doğrultusunda biçimlendirirken, kendileri de yörelerin yerel kültürel kodlarını üzerlerine almaktan geri duramıyorlardı. Devlet ve üniversiteler arasında yapılmak istenilen sanatçı yetiştirme

idealini gerçekleştirmekten çok uzak olsa da 90'lı yılların sonunda kurulan 2000'li yıllarda yaygınlaşan özel topluluklar halk oyunları piyasası için yeni istihdam alanları yaratırken[16], halk oyunlarının sahnedeki alternatif yorumlarının merkezleri olarak ortaya çıktı. Farklı sermaye guruplarının himayesinde kurulan özel topluluklar, eğitmenden ziyade organizasyonun operasyonel kısmındaki bir üst yönetici tipi olarak ortaya çıkan "genel sanat yönetmeni" kimliğiyle, halk oyunları temsil biçimleri içinde bireysel tercihlerin sahneye aktarıldığı, yaygın, çok izlenen hata "Türk Halk Oyunları" pratiklerine de nüfuz etmeye başlayan modeller oldular. Daha çok yeterli finansman desteği, akrobasi ve dans alt yapısı için uzman kadroları olmayan küçük topluluklarda ortaya çıkan replikaları ise parlak kostümlerle halk oyunları oynamanın, halk oyunlarını kalabalık sahne düzenlerinde basit hareket etütlerine indirgemenin ötesine gidemediler.

Merasimlerden başlayıp sahneye uzanan bu uzun süreçte açığa çıkan geleneksel törenler (düğün, nişan, sünnet, vb.), araştırma (derleme), gösteri, eğitim ve yarışma organizasyonları gibi halk oyunlarının farklı varoluş biçimleri (kategorileri) kurumsal yapısını beslemeye devam etmektedir. Her farklı kategori için halk oyunları ve oynayan beden imgesi (kavramı) farklı muamelelere maruz kalmaktadır. Bir araştırma nesnesi olarak arşivlenmesi ve korunması gereken sabitliği ve değişmezliği ifade ederken, eğitim ve eğitmenin uzamında ulaşılması gereken kusursuz bedenler yaratılmaya çalışılır. Doğal ortamında (geleneksel törenler) kendi kültürel sınırlılıkları içinde, görece özgür hareket etmesi beklenirken, sahnelemede pek çok kaygıyla kuşatılmış ve sahneye uygun hale getirilmiş biçimde sergilenir. Ancak bu kaygıyı üzerinde en çok taşıyan varoluş biçimi, hala en yaygın ve baskın kategori olan halk oyunları yarışmalarıdır. Bu kadar baskın hale gelmesinde "Tük Halk Oyunları"nın kurumsallaşma sürecini ağırlıklı olarak yarışmalarla gerçekleştirmesinin etkisi büyüktür. Ayrıca içindeki bu rekabetçi atmosfer, kurumun tüm kategorilerine ve ağırlıklı olarak yarışmacı geleneklerden yetişmiş, kurumdaki birçok "oyuncuya" sirayet etmiştir. Kurumdaki her varoluş biçiminde ortaya konulan ürünler (eğitim, gösteri, oyun

[16] bkz. Anadolu Ateşi (Sultans of the Dace) dans topluluğundaki istihdam edilen dansçı sayısı için (Aşkar, 2010: 133-137).

becerisi, …) kendi şartları, özgünlükleri, kendi bağlamlarından ziyade sürekli birbirleri arasındaki kıyaslamalara maruz kalırlar. Kurumun merkezine yerleşen bu düşünce biçimi, kurum içinde kıdemli pek çok insan ve etrafındaki oyuncu kitleleri tarafından idealize edilir. Başarı kriterlerine uygun hale getirilen, bağlamından koparılan sahneleme biçimleri, hareket etüdüne indirgenen oyunlar, halk oyunlarının "varlık" biçiminden uzaklaşır. Ancak mutlaka takip edilmesi gereken başka bir merkez, halk oyunlarının "varlık" sebebi, kırsalın merkezindeki yerel beden imgesi, "Türk Halk Oyunları" pratiklerinin tüm kategorileri için hala en büyük otorite ve en güçlü referanstır.

3. 2. Yerel Beden

"Türk Halk Oyunları" kurumunun tüm var olma biçimlerinde yerel beden imgesi oyunların özü ve yalın hallerinin kaynağı olarak benimsenmiştir. Halk sanatında bir üretim aracı olarak görmezden gelinen ve yadsınan "yerel beden", halk oyunlarının varlığıyla özdeşleşir. Bedenleştiği müddetçe yalnızca performans anlarında ortaya çıkan, geride bir imgelem olarak kalan oyunların ilk biçimleri için yerel bedenler aranır. Öyle ki yeniden üretildiği çağdaş sahnede hem bedenle hem de beden dışı yollarla, bir yerel beden imajı yaratmanın peşinden koşulur. Sahnede yerele en yakın olana ulaşmak için, kostüm, aksesuar ve müzikteki yerel unsurların yoğunluğuyla, hatta manipüle edilmesiyle, "meşru" biçimler yaratılmaya çalışılır. Bu yüzden öz, geleneğe uygunluk, orijinallik kentli düşüncesinin yerel beden imgeleminde, kendisine sunulan bu yapay imajı üzerinde taşıyan bedenlerle eş değer görülmeye başlanmıştır. Kırsalda ise "meşru" biçimleri belirleyen, merasimlerde en yaşlı oyuncuların kültürel değeri yüksek, hatta bazen kendileriyle özdeşleşen karmaşık oyun yapıları ve oyun alanındaki erkidir. Ancak yereldeki bu yetkin konumun elde edilmesine uzanan süreç, yaşla ve oyunda hareket etüdünün tekrarını içeren bireysel becerilerle olduğu kadar, bölgenin kültürel ayırt edici özelliklerinin devrede olduğu yerelliğin, yerel oyunların ve otoritenin kinetik kalitesini belirleyen bedensel şemalarla mümkün hale gelir. Yerel hareket bilgisinin kaynağı olan bedensel şemalar sadece gelenekten gelen anonim kalıplardan ziyade insanın bedenleşmesinde olduğu gibi "aynı anda kişisel ve kişisel olmayan, nesnel ve öznel, sosyal ve doğal özellikleriyle bir yönü diğerinin pahasına ayrıcalıklı kılınamayacak

toplumsal beden ve deneyimsel bedenin eşzamanlılığıyla işler" (Thomas, 2003: 95). "Türk Halk Oyunları" kurumunda yerellik düşüncesi genellikle aynı biçimde icra edilen oyunların varlığını, merasimin, ayinin, törenin bilinci ön plana çıkarıp, oyuncuların bilincini nesnelleştirir. Bu durum gruba veya sınıfa ait kolektif bilincin varlığını yücelten, kolektiflerin kişiselleştirilmesi "gelenekselin bilincine varma" örneğinde olduğu gibi, kolektif koşulların ürünü olsalar da yalnızca bireysel bilinçlerde oluşabilecek olan eğilimleri grupların veya kurumların hesabına taşıyarak, koşulları ve üyelerinin bilinç derecesini belirleyenleri çözümlemekten geri durulmuştur (Bourdieu, 2018: 157). Genellikle sıralı biçimde daire formlarında ya da geometrik şekillerle oluşturulan sahneleme biçimleriyle kitlesel bir eğlence biçimiymiş gibi nesnelleştirilse de Türk Halk Oyunları repertuarında da kişi, lakap, meslek, aşiret, müzisyen adlarıyla özdeşleştirilerek günümüze kadar taşınan oyunlara sıkça rastlanır. Repertuarda benzer durumdaki oyun örnekleri hatta zeybekler gibi daha çok bireysel türler olmasına rağmen öznelliğin yadsınması, "hem norm hem bilimsel inşa anlamıyla (…) nesnelciliğin neden olduğu hayali antropolojilerin" (Bourdieu, 2018: 157) etkisiyle, özellikle araştırma alanındaki aktörler arasında baskın hale gelmiş düşünce kalıplarından kaynaklanır.

Anadolu'da oyunlar, kırsal yaşama içkin merasimlerle genellikle yerel kültürel bir gerekliliğe bağlı olarak icra edilmiştir. Günlük yaşamda hayatta kalmak için asgari şartların gerekliliklerini destekleyici, beslenmenin, üretimin, sağlığın, çoğalmanın, topluluğun devamının sağlanması için geleneğe referansta bulunan söylencelerle (mitlerle) güçlendirilip, sürekliliği de sağlanmıştır. Kırsalda söylence ve gerçeklik arasında yaşayan birey, bu yüzden farklı alanlarda gerçekleşen merasimlere yabancılaşma yaşamaz. Kırsal yaşamda günlük pratikle mitsel olan bütünleşir ve birisi ötekini özellikle toplumsal ve bireysel çıkarlar gündeme geldiğinde dışlamaz. Ancak kendi bedeni ve oyun arasındaki ilişki, sadece hareket etüdünün tekrarlarıyla başa çıkılamayacağı kadar karmaşık süreçlere uzanır. Dışarıdan hareket etüdünün çok sayıda tekrarıyla öğrenilecek bir dans etme biçimi olarak görünse de bölgenin hareket bilgisiyle birlikte, zaman, mekân ve bağlam olarak farklı şekillerde bedene dahil edilir. Bu farklılıklar dansı kültürlerarası bir zemine oturtmak ve diğer etkinliklerden ayırmak için de hayati önem taşımaktadır, çünkü başkalarının dans olarak algıladığı; katılımcılar

için ritüel, spor (Kealiinohomoku, 2011: 313) ya da çok farklı şeylerin ifade biçimi olabilir. Hayatın içinden etkinlikler, ibadet şekilleri, tedavi biçimleri gibi dışarıdan ayırt edici beden pozisyonlarıyla danstan farklılaşan fakat, topluluk içinde çok büyük bir ayrım ifade etmeyen adlandırmalara dahi rastlanmaktadır. Sözgelişi, "dans etmek" ile "çalışmak" için aynı sözcükleri kullandığı yerli kabilelerde hiç kuşkusuz bu iki etkinlik arasında onlara göre doğrudan apaçık bir ayrım görünmez, zira onlara özgü 'şeyler düzeninde' dans ile tarım özünde aynı amaca; yaşama araçlarının üretilmesi amacına hizmet eder (Cassier, 2018: 49-50).

Türk Halk Oyunları repertuarına yerel biçimlerden taşınmış oyunlar, kırsaldaki geleneksel bağlamındaki yalın halleriyle, kentli düşüncesindeki nesnelleşmiş kavramların aksine, mesajı açık olamasa da kendisine atanan veya onunla ilişkilendirilen anlamlara bağlı olarak çeşitli fikirleri, duyguları toplum bireylerine iletmek için kullanılır (Hanna J. L., 1977: 217). İcra edildiği mekân, zaman, oynanış biçimiyle hareketin zengin dünyası içinde her eyleyicinin bilincinde ortaya çıkan nesnel anlamla birlikte, öznel deneyimlere ve farklı amaçlara atıfta bulunabilir. Gündelik hayattaki hareketlerle eşleşen kodlardan amacın, aslında kırsal dünyanın normlarını, değerlerini, davranış biçimlerini (hatta kırsal medeniyetin de modern toplumlar gibi farklı sınıfsal katmanlar ve toplumsal statülere sahip bireylerden oluştuğu düşünüldüğünde) hakimiyeti, teslimiyeti, itaati, hiyerarşileri ve diğer farklı tahakkümleri, içinde barındıran bedensel konumlardan bahsedilebilir. Her bölge kültüründe özgün olarak ortaya çıkan anlam kalıplarının ve nesnelleşmiş fikirlerin, tecessüm ettiği ifade alanlarıdır. Beden, farklı bağlamlarda icra edilen oyunlarla, kırsal bağlamlarla oluşan yerel beden bilgisinin adeta yoğunlaştırılmış biçimlerini üzerinde taşır.

Yerel kaynakların beden deneyimleri; bir bütün olarak oyunlar hakkındaki bilgileri, yetkinlikleri, fizyolojik süreçleri, "bedenin teknikleri" ve "habitus"larıyla geniş bedensel şemaların kesişim noktasıdır. Halk oyunlarının yerel biçimleri, kırsal çalışma hayatıyla bedene kazınmış, kent için kusurlu sayılabilecek hareket etme alışkanlıklarını özellikle ihtimam göstermiş gibi ortaya çıkarır. Oluşan bedensel deformasyon özel bir ayrıcalığa dönüşerek kişiliğin bu evrensel ve özerk manifestosuna bir biçimde dahil olur

(Mead, 2018: 118-119). Örneğin her zaman geometrik açılarla ifade edilemeyen dizleri sanki bitişikmiş gibi eğik bacaklarla yürüyüp, asimetrik biçimdeki kıvrılmış kollarıyla eskinin köylülerinin eşsiz ve taklit edilmesi zor oyunları. Tam anlamıyla gerçekleştirmek imkânsız olsa da yakın biçimlerini yeniden yorumlamak için "orak, tırpan, saban, kazma, kürek gibi gündelik hayatlarında kullandıkları tarım aletleriyle uyguladıkları beden tekniklerindeki duruşları göz önüne getirmek" (Bourdieu, 2009: 91) temelden var olan bu postüral mesafeyi azaltabilir. Yerel oyunların temel bedensel formları ve mekanik olmayan hareket serileri bu yüzden gündelik hayattaki pratikler etrafında aranabilir. Oyun alanlarında zaten yerel yaşam biçiminin, gündelik hayatın hareket etme yetisiyle hazır ve aslında çoktan biçimlenmeye başlamış birbirine benzer beden formları gözlemlenir. Bu bakımdan günlük yaşamın ve merasimlerin hareket etme biçimlerinin buluştuğu alanlar yerele ait bedensel şemaların bir araya toplandığı merkezler haline gelir.

Alandaki oynama biçimleri ve hareketler, yereldeki olağan hareket ve davranış biçimlerinin manipüle edilmesiyle oluşmuş, her yerdeliğiyle aslında bireyin aşina olduğu bir alt yapıya sahiptir. Ancak bazı durumlarda beden kullanımı özellikle ritmik bir sitemin bileşeni olduğunda alışılmışın dışındaki görece uyumsuzluğu dikkat çeker. Aslında kırsal düzlemdeki bedensel hareket sisteminin ritimler düzeyine uyarlanmasından başka bir şey değildir. Yabancı bir bedensel bilincin algı alanında oldukça mesafeli görüntüler üretirken yerel beden gündelik hayatın ritimleriyle merasimin ritminin ortaklaştığı alanlarda kendisininkine benzer hareket etme biçimleriyle çevrilidir. Ancak kültürel olarak zaten yüksek seviyede bir anlam taşısa da merasime katılım hissi, başkalarıyla karşılaşma anını yaşayan yerel beden için bazı kaygıları taşıyabilir. Bunu üstesinden gelmek için mekân ve zamana ait bilinciyle alanın hareket sistemine önce tasarım, sonra kendi hareketleriyle birlikte, ölçülü ve mütevazi oyunları kullanarak bütünleşmenin ilk adımını atar. Olduğu gibi bedenini göstermesi, dışa vurmayı, kabul etmeyi ve ötekine sunulan bedenden hoşnut bir bilince, gülünç duruma düşme korkusu ve utangaçlığın tersine, kendine ve bedenine dair keskin bir bilince, kendi bedenselliğiyle gözleri kamaşmış bir bilince sahip olmasına bağlıdır (Bourdieu, 2009: 92). Bazen sıralı bir oyunun sonundan bazense daire formunun

dışından başlayan bu yolculuk, sıranın en başına, dairenin merkezine, alanın odağı olmaya kadar uzanır. Yerel bedensel bilgiyle şekillendirilmiş beden ve bunun sonucunda ortaya çıkan gerilim, başka kültürlerin danslarını yaparken bir engel teşkil edecektir (Kealiinohomoku, 2011: 313). Sosyal olarak inşa edilen bedene nüfuz eden beden teknikleri, başka bir dansı tam anlamıyla icra etmeye olanak tanımayacak şekilde, bedeni bir kalıba sokar. Kendi danslarını icra etmek için kullandığı ve toplum tarafından sürekli idealize edilen beden bu süreçlerin sonucudur ve dolayısıyla sosyal yaşamdan nesnel ve belirgin izler taşımaktadır.

Kırsal bilincin yeniden yaratıma dirençli olduğu gibi bir önyargı edinilmiş olsa da tüm toplumsal eylem yollarının katı bir şekilde kurumlaştığı yapısal sürdürülebilir her sistemde bireyin lehine çevirebileceği; model ile durum, yapı ile bireysel çeşitlemeler şeklinde seçimler yapmakta özgür olduğu bir alan olmalıdır (Bourdieu, 2018: 150). Yerel oyunlarda yeniden üretimle gerçekleşen küçük değişimler kökünde kurumlaşan yapının, modelin, uygulama gibi bütün merasimin olmasa da oyunun kaderini belirler. Kültürel hareket modelleri manipüle edilebilir, yeniden bir araya getirilir ve yerel beden bilgisini üzerinde taşıdığı için kültürde özel bir önem kazanmaları ihtimal dahilindedir. Pek çok dilsel davranışta olduğu gibi, belagat ile yaratılan, tonlamalar, anlık yükseliş ve alçalışlar, kelime oyunları gibi, yerel bedensel bilgisi yüksek seviyedeki bireyin dans süreçleri de beklenen akışın dışına çıkabilir. İyi yaptığının bilincine varan, yani bedenine tam olarak dahi ettiği hareket, duruş hatta oyun için belirleyici olan çökmeler ve sıçramaları manipüle ederek farklı biçimlerle sunabilir. Çoğu zaman kasıtlı, tamamen özgün hareket ve jest dizileri ortaya çıkar. Kültürel olarak aynı hareket dünyasını paylaştığı, başka bir izleyici, başka bir dansçı ya da dışarıdan bir göz için anlamlı diziler oluşabilir. Dans etme bilincine ve beden bilgisine sahip olan bireyler mekânda ve hareket halinde işleyen merasimlerde cereyan eden tüm bu kültürel kodları kendisine kılavuz edinir. Nesnel kültürel kodlarla rollerini oynayan veya modellere uygun davranan aktöreleriyle, ortaya çıkan fenomenler arasında seçim yapan bireyler bu kültürel pratiklerin nesnel anlamını, pratiklerin ve eser üreticilerinin eyleminin öznel sonucu kılar (Bourdieu, 2018: 157). Ortaya çıkan öznel hareket serilerinin, oyunun yeni bir yorumunun ya da bambaşka bir oyunun, yerel

biçimlere adaptasyonuyla sonuçlanabilmesine kadar uzanan bedenler arası müzakereye tabi olur. Bu müzakere yine bedenler üzerinde gerçekleşen oyunların hem icracılar hem de seyirciler arasında onaylanma, başka örnekleriyle kıyaslanma, yerel kültürel dokuyla uyumlanmasını içeren ve sözsüz işleyen süreçlerdir. Alandan alana, bedenden bedenlere yayılarak devam eder ve olağan akışı dışına çıkan her yeni girişimin yaşaması muhtemel değildir. Türlerin çevreye uyum sağlamasında olduğu gibi, uyum mekanizmalarından biri doğal seçilimdir ve oyunlar da seçilmiş süreçlerin bir sonucu olabilir (Hanna J. L., 1977: 215-216). Yeni varyasyonun yerelin beden bilgisine en azından oyuncular ve seyirciler nezdinde uyumlu olması, farklı formları çağrıştırmaması beklenir. Öznel ve nesnel olan, yerelle bireysel olan arasındaki gerilimle ortaya çıkan yeni örneklerin, kültürel doku, yerel hareket bilinci, toplumsal davranış biçimleri arasındaki denge olmaksızın bedenler arası paylaşımı ve hayatta kalması ihtimal dışıdır. Merasimlerde hayatta kalan oyunlarla her bölgeye özgü yerel bir oyun repertuarı gelişir. Yavaştan hızlıya, basitten karmaşığa, kabalık kitlelerden sınırlı sayıdaki gruplara, gençlerden yaşlılara doğru oyunun ve merasimin bağlamına göre değişen geleneksel sıralamalarıyla icra edilirler. Oyunların icra edildiği merasimler kırsalda yaylaya çıkma, yayladan inme, koç katımı, bağ bozumu gibi doğanın takvimine bağlı olan şenlikler ve bir eşiği, erişmeyi kamuya ilan eden düğün, nişan, sünnet, askere uğurlama gibi kutsal kabul edilen ritüellerdir. Kutsanmış eğlence ritüelleri, hem belirli bir takvime bağlı olmaması hem de birbirinden bağımsız organize edilebilmesiyle kırsalda yaygın görülen merasim biçimlerinden olmuşlardır. Ayrıca "Türk Halk Oyunları" kurumunun yerel bedenlere, maharetli yerel müzisyenlere ve usta oyunculara ulaşmasının en kolay yollarından birisidir. Bu merasimler ayrıca diğer eski geleneksel uygulamalara nazaran, oyunların kamusal alanlarda, halka açık meydanlarda sergilenmesiyle çok fala örneğin gözlemlenebildiği mekanlardır.

Kırsal yaşamın görkemli eğlence biçimleri olan evlilik, nişan ve sünnet ritüelleri köyün, komşu köylerin, kasabalı ve kentli misafirlerin bir araya geldikleri bedenlerin çelişip uzlaştığı müzakere alanlarını canlı tutar. Törenlerde özellikle kadın ve erkek bedeni üzerindeki toplumsal hiyerarşi, bedenlere dair tabular, cinsiyete dair sınırlar sürekli tekrar edilir. Bu simgesel ritüeller oyunlarda icra biçimleri ve alanların

kullanımıyla topluluğun davranış biçimlerine ve bedenlerini sunma tarzlarına kazınmış değerler sistemini açığa çıkarır. Böylelikle, bu basit gibi görünen yerel eğlence biçimleri farklı grupların, bireylerin, cinsiyetlerin, davranış biçimlerinin beden üzerinden mücadele, mübadele ve müzakere edildiği alanlar haline gelir. Farklı modellerin, müzik, oyun hatta dramatik formlarda birbirine baskın hale gelebileceği, beden tekniklerinin birbirini etkileyeceği özneler ve bedenler arası alanın tam anlamıyla kurulduğu yerlerdir. Merasime içkin gelenekleşmiş bedenleşen davranış, modelleri baskın olan grup ya da birey, yani "meşru" beden ya da bedenler, baskın olmayanlarda bir yönelimsellik oluşmasına sebep olurlar. Gerçekten de alanda değişen olay örgülerine, insan yoğunluğu ve miktarına, merasimin ekonomik olanaklarına göre oyunlarda çeşitli grup ya da bireyler arasındaki ilişkilerin özellikleriyle çok daha karmaşık biçimde, kültürel beden kümeleri bir araya gelir, ayrılır, yeniden düzenlenir. Bu tür ayrımlar hem topluluklar (ya da birey) içinde kültürel kimliğin olumlu bir göstergesi olarak hizmet ederler, hem de topluluklar arasında popüler olacak örneklerde güçlü bir şekilde işlev görürler (Desmond, 1993-1994: 43). Alanın kontrolü oyunu birlikte icra etme becerisindeki uyumlamanın mükemmele en yakın biçimine ulaşan ve sergileyen topluluktadır. Alanın odağını belirlendiği ve diğerleri için bir "nesne" konumuna yükseldikleri andan itibaren, modeller arsında bedensel geçişler yaşanabilir. Kullanılan bedensel şemalar ne kadar yakın, oluşan kitle birbirine ne kadar samimi olsa da kırsalın oyun alanları da yine bir ötekiyle karşılaşma anının, kaygılarını içinde barındırır. Hem nesne hem de özne konumunda olanlar için performansla yeniden şekillenen oyunlar, hatta farklı bağlamlarda farklı oyuncularla yeniden yorumlanacak oyunlar, kökenin izlerini taşımaya devam eder.

Gelenekteki oyun mekanları mitlerin, kozmolojinin ve inançla ilgili pratiklerle kurulmuş, toplumsal otoriteyle sürekli dikte edilip biçimlenmiş mekanlarıdır. Kurulan bedensel düzen, tören hiyerarşisiyle hangi zaman diliminde olursa olsun aslında döngüsel zamanları yaşamanın, aktörleri değişse de sırası gelenin konumunu sorgulanmayacağı, kapalı devre sistemin tekrarıyla adayların kendilerini gerçekleştirme yollarından biridir. Gelin, damat, sünnet çocuğu, asker adayı ya da ebeveynlerinin nesnel olarak belirlenmiş, kendilerinden beklenilen rollerini ortaya koymaya hazır

oldukları çok katmanlı, çok mekânı olan büyük bir sahnedir. Tören ritüellerinde yapılması gerekenler bedenlerine nesnel olarak dahil edilmiş, rollerini gereğince yapmaya oldukça hevesli, yapmaları gerekenleri ezberlemiş gibi sorunsuz bir şekilde yerine getirirler. Oyundaki sıraları, sahnedeki konumlarıyla aslında tüm toplumun rol aldığı kamusal olayların yapıları ve canlandırmaları aracılığıyla adayların yüceltilmesi, gösteri yoluyla kendini hiyerarşik olarak yeniden inşa eden toplumun reflekslerinden birisidir. Her şey sanki toplumsal bedende korunmuş mitsel yapılar tarafından yönetiyormuş gibi, bir senaryoya sadık ve akışkan halde gerçekleşmeye meyillidir. Mitsel söylemin daha naif bir şekilde vazettiği fiziksel düzen ile toplumsal düzenin kurallarıyla dayatılan ve telkin edilen yatkınlıkları, kurucu ayinler çok daha sinsice ve sembolik olarak daha etkin bir yolla yerine getirir (Bourdieu, 2016b: 39-40). Merasimlerin tümündeki anlatım ve anlam aslında bedenlerin üzerlerine alabilecekleri doğrudan duyulara hitap eden sembolik kodlara öncelik verirken, görülmesi beklenilen şeylerden ziyade görülmesi gerekenleri sahnelerler. Ayrıca bu törenlere katılmak günümüzdeki gibi tercihten ziyade kültürel bir görevi, özellikle usta bir oyuncuysa iadeiziyareti ve alanda boy göstermeyi; bedenin, benliğin ve oyunun armağan olarak mübadelesini içerebilir.

Kırsal medeniyette gerçekleşen merasimler kadınlar ve erkekler arasındaki geleneksel kuralların kısmen gevşemesi, kesin sınırların dolaylı yollardan ortadan kalkmasıyla kasaba da ya da komşu köylerde toplumsal olarak onaylanan tek karşılaşma fırsatı haline gelmiştir (Bourdieu, 2009: 89). Aslında kırsal hayatın kadınları en asil işlerden dışlayarak, onlara alt konumda yer vererek, bedenlerini nasıl taşıyacaklarını öğreterek, onlara zahmetli ve aşağı görevler yüklenmesiyle, kolektif ya da özel ritüellerde eril mekanlardan dışlanmalarıyla kadınlara dayatılan kaçınma davranışları ile oluşmuş keskin bir mekân ayrımı derinleşmiştir (Bourdieu, 2016b: 38-39). Ancak merasim akışının farklı mekanlarda aynı anda devam etmesi, bazı aracılar (kadın ve erkeğin ebeveynleri, akrabaları vd.) ve cinsiyetlendirilmiş mekanları uzaktan ya da gizliden gizliye izleme alışkanlıkları, bu sınırlı karşılaşmaları hem kadın hem de erkekler için benliğin ve bedenin sunulduğu birer cazibe merkezine dönüştürür. Bir eş seçmenin ya da eş olarak seçilmenin yaşamdaki başarının öngörüsü olarak kabul

edildiği kırsalda, özellikle nitelikli oyunların icrasıyla mekânın odağında beceri sergilenmesinden etkilenilen topluluk, yerel oyun becerisine sahip bireylerin lehine işleyen, diğer adaylar arasında ön plana çıkmalarını sağlayan, yetersizlerin ise göz ardı edildiği süreçleri teşvik eder (Hanna J. L., 1977: 215-216). Ayrıca senkronize ritmik faaliyet kırsal hayatta karşılaşılan zorlukların üstesinden gelebilme becerisini geliştirmesi, çalışma hayatında özellikle tarımda mesleki pratiklerin daha ekonomik bir emekle yapılamasını sağladığı için konforlu bir toplumsal yaşamı da vadeder. Kadın ve erkekler arasındaki sınırlı olduğu kadar, belki de tüm yaşamlarını etkileyecek karşılaşmaları mümkün hale getiren çok katmanlı mekânlar kültürel ve ahlaki ayrımlarla belirlenmiştir. Temelde Türklerdeki kadın ve erkek bedeni kozmolojisine dayanır. Türklerde kadın ve erkek bedeni yaratılış mitleri ve kozmolojik sistemle birlikte İslam'ın insanın çoğalmasıyla ilgili paralel öğretileriyle; erkeği yaşamın kaynağı ve özgür hareket etme yetisiyle "tohum", kadını ise korunması, sınırlarının belirlenmesi ve işlevsel hale getirilmesi gereken bir toprak parçası ya da "tarla" metaforuyla ifade etmiştir (Delaney, 2018: 46-49). Sürekli üretimin, üremenin ve soyun devamının öncelendiği bir toplumsal sistemde kadın, daima dışarıya (köy ya da kasaba dışı) karşı korunması gereken bedeni aracılığıyla gerek giyim kuşamını gerek davranış biçimlerini belirleyen toplumsal uygulamalara maruz kalır. Tüm kadın bedenini aşağıya, toprağa, içeriye, eve çekilirken; erkek bedeni yukarıya, dışarıya, öteki erkeklere yönelik hareketlerle olumlanır (Bourdieu, 2018: 183). Bu yüzden oyun alanları istisnaların dışında erkekler için genellikle köy meydanı, harman yeri gibi açık alanlar olurken, kadınlar için ise daha çok evlerin avluları ya da içinde organize edilen eğlencelerde sergilenir. Bazı bölgelerdeki düğünlerde, erkeklere has Yaren Sohbetleri gibi (Tezcan, 2000: 41) ya da köyün kıraathanesinde kamusal eğlence bittikten sonra kapalı mekanlarda da eğlenceler düzenlenmektedir. Bu cinsiyetlendirilmiş mekanlarda özellikle cinsiyet farklılıklarının idealleştirilmiş biçimleri sunulur. Bunlar, kamusal meydan ile ev; erkeklere yönelik mekanlar ile "dişil" oldukları söylenen mekanlar arasında, eril kamusal evren ile dişil özel dünyalar arasındaki karşıtlıklara kazınmışlardır ve buna mukabil özellikle de kamusal alanda erkekler bedenleriyle daha fazla mekân kaplar (Bourdieu, 2016b: 43-76). Günümüzde artık sıradanlaşsa da geçmiş zaman için bir tabu olan kadın erkek aynı alanda oynama geleneğinde erkeklerin

tahakkümünde olan meydanlarda kadın bedeninin mahremiyeti sıralı biçimde oynanan oyunlarda bir sınır belirlenerek korunmuştur. Bazen karşı cinsten iki yakın akrabanın tutuşmasıyla belirlenen bedenler arası sınır, bazen tamamen iki ayrı cinsiyetten oluşan sıraların el ele, kol kola tutuşmalarından azade olarak sağlanmaktadır. Türkiye'de evlilik biçimleri arasında akraba evliliği de bir tabu değildir, hatta evlilik biçimleri genellikle yakın çevreden, yakın köylerden ya da kentli uzak akrabalardan olabilir ancak buradaki kadın bedeninin kuşatılması ve güvenli bölgeye alınması daha çok köy ya da kasaba dışından gelen, tanıdık menzilinin çok dışındakiler içindir. Gerek cinsiyet ayrımına dayalı kapalı mekanlar, gerekse kırsalın kamusal alanındaki kuşatılmışlık onların bedensel hareketleri ve yer değiştirmeleri için ayrılan alanı kısıtlar (Bourdieu, 2016b: 43). Böylelikle bütün kültürel ve günlük pratikler süresince bedenlerine kazınan ve sürekli idealize edilen; terbiye edilmiş, ıslaha maruz kalmış ve içeriye itilmiş hareketleri, sürekli ifade araçlarını, pratiklerini ayarlamaya ve kontrol etmeye çalışan bedenlerinin doğru usulleri oyunlarda tecessüm eder. Kırsalın tüm değerler sitemini oluşturan cinsiyete dayalı karşıtlıklar, oyunlarda bedenin hareketlerinde ve jestlerinde, dışa dönüklük ile içe kapalılık, güven ile çekingenlik, büyük hareketler ile küçük hareketler olarak erkek ve kadın bedeni üzerinden okunur. Hatta bu nesneleşmiş postüral kalıplar "Türk Halk Oyunları" kurumunun var oluş biçimlerinde özellikle kadın erkek karma olarak yapılan çağdaş sahne düzenlemelerinde gerek oyun niteliği gerek sahnedeki konumlarıyla devem eder. Sahnedeki ağırlık merkezi sürekli erkek oyunları ve erkek oyuncular lehine işler. Kadın meclislerinin daha kapalı ve kamusal alanlardan uzak olmaları sahneye konulan oyun sayısında da azımsanmayacak kadar bir farkla yine erkekler lehinedir. Bu dezavantajı çağdaş sahne, bazı durumlarda erkek oyunlarından kadın oynama biçimleri üreterek eşitlemeye çalışmış ve yeni bir halk oyunları pratiği geliştirmiştir. Bunu yaparken kadın bedeni üzerindeki kültürel kodları kullanmış, erkek oyunlarının kapalı, içe dönük ve aksiyondan arındırmış hallerini kadın bedenine uyarlamıştır.

Oynayan bedenin yerel anlamla kırsal pratiklerle inşa edilmesini sağlayan tüm biçimlendirme, tam anlamıyla tekrar edilemez eşsizlikte bir kinetik kaliteyle sonuçlanır. Herhangi bir prova pratiği olmadığı için sadece oyun alanında ortaya çıkar ve bir

başkasına uzanırken inşa edilmeye de devam eder. Yerel bedenin her yeni temsilinde hem oyuncunun kendisine hem de alana içkin bağlamlarla oyunun, yeni ve özgün yorumları gözlemlenebilir. Günümüzde kentlerde yerelde ortaya çıkan bu kinetik kaliteyle oynanan oyunlara en yakın biçimleri "yöresel ekipler" olarak adlandırılan taşralı kurumlarla karşımıza çıkar. Yerelden seçilen örnekler üzerine, yeniden inşa edilerek yeniden üretim sürecine tabi olsalar da aynı beden tekniklerine, habitusa ve beden bilgisine sahip; yerelin oturma, kalkma, beslenme, davranış kalıplarıyla idealize edilen bedenlerle biçimlenmiş oyuncularla sahnelenirler.

3. 3. Ulusal Biçimler ve Kurumsal Bedenler

Türk Halk Oyunlarında yerellik artık kırsaldan daha çok kent merkezlerinde ortaya çıkan, yarışma organizasyonlarıyla şehirlerde mücadele eden, farklı oyunları oynama fırsatı bulamamış tek biçimli bedenlere atıfla kullanılmaya başlanmıştır. Taşrada oluşmuş halk oyunları repertuarına hâkim oyuncular, özellikle büyük şehirlerde kırsaldaki referansları kadar yerel muamelesi görmekte ve halk oyunları alanında bir otorite olarak kabul edilmektedirler. Büyük şehirlerde dahil oldukları halk oyunları organizasyonlarına göre kimi zaman eğitmen, kimi zaman oyuncu olarak görev alan ve "yöresel oyuncu" olarak adlandırılan profillerdir. Özellikle halk oyunlarının ulusal biçimlerine evirilmesi ve kurumsallaşması sürecinde etkin ve tarihi bir rol oynamışlar, Cumhuriyet rejiminin yaratmak istediği yeni bedensel bilincin taşralı ve kırsal temsilcileri olmuşlardır.

İmparatorluktan Cumhuriyet'te geçiş döneminde devletin resmî ideolojisi özellikle kamusal alanlarda, kurulan genç ülkenin dinamizmini sergileyecek bir yurttaş tipi yaratmak için bedene odaklandı. İnsanların giyinme, el kol hareketi yapma, kokma ve hareket etme biçimlerine bile derin toplumsal farklılıkları yedirmiş bir toplumda, devrim tüm olumsuz koşullarına rağmen, insanların onda kendilerini ama yeniden doğmuş kendilerini gördüklerine bir şekilde inanacakları, herkse gibi bir "yurttaş" biçiminin nasıl görüneceğini icat etmek zorundaydı (Sennet, 2018: 255). Hala kökleri kırsala bağlı olan yeni şehirli insanların, yurttaşlık bilinci kazanmaları için yerel oyunlar verimli bir alan olarak görüldü. Hem kırsal ritüellerle birlikte yaşayan kutsanmış bir

eğlence biçimi olması, hem de batılılaşma ideali için yeniden üretilmeye ve müdahaleye elverişli görülen bedenlerde gerçekleşmesi, halk oyunlarını resmî ideoloji için cazip alanlardan biri kıldı. Kurulan yeni devlet benimsediği beden politikaları ile beden terbiyesinin ağırlıklı olarak tesir ettiği eğitim ve spor alanlarıyla hedefine daha kolay ulaşıyordu. Ancak halk oyunları için yapılan ilk girişim, yani batılı bir salon dansı yaratma ve yayma çabaları istendiği kadar başarılı olamayınca Cumhuriyet rejimi bu defa halk oyunlarını kırsal ritüellerden koparmayı denedi. Cumhuriyetin taşrayı dönüştürmesi için bu işle yükümlü kılınmış resmî kurumlara ihtiyacı olacaktı ki Halkevleri tam da bu nedenle taşradaki kültürel hayatı modernleştirebilmenin-medenileştirebilmenin en temel aracı olarak seferber edilmişti (Kendirci, 2022: 249). Her devrimci rejim gibi Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının da devrim tamamına erdiğinde bir devrimcinin nasıl göründüğünü kamuya göstermeye ihtiyaçları vardı; yurttaşlar kalabalığının uygun giysi, jest ve davranışlarının koreografisini yapan, soyut fikirleri insan bedeninde ete kemiğe büründüren resmi festivaller yaratmaya çalıştılar (Sennet, 2018: 273). Zaten kırsalda uzun günler boyu süren sünnet, düğün gibi kutsal ritüelleri bir israf kalemi[17] olarak gören siyasal iktidar, ritüeli eğlenceye indirgeyerek kırsal törenler sıradanlaştırıp, önceleri yalnızca düğünlerde ve dini bayramlarda temiz ve süslü elbiselerle oynama geleneği artık mili bayramlarda da tertip edilmiş, resmi ve kamusal ritüel (bayram) dizgeleriyle olabildiğince kesiştirilmeye başlanmıştı (Kendirci, 2022: 244). Resmî ideolojinin taşradaki medenileşme-modernleşme izlerini, merkezdeki (Ankara'daki) halka da ulaştırması için düzenlenen Halkevi Bayramları, Halkevi açılan kasaba ve şehirlerden gelen farklı hareket etme biçimlerine sahip yerel bedenlerin kamuya sunulduğu, bu farklara rağmen ulusal bilinçle uyum hainde, ortak ideallerde hareket edebilmenin kamusal ve resmi ritüel aracı haline geliyorlardı. Sadece Ankara'da Halkevi Bayramlarıyla da değil özellikle Cumhuriyetin onuncu yılında Anadolu'nun hemen her kentine yayılan kutlamalarda, örneğin 29 Ekim'de Adana'da "milli oyunlar", 9 Eylül'de İzmir'de zeybeklerle (Akçura, 2022: 148-193) halk oyunları meydanlarda iyiden iyiye görünmeye başlıyordu.

---

[17] bkz. Erken Cumhuriyet Döneminin yürürlüğe koyduğu "Düğünlerde Men'i İsrafat Kanunu"nun ayrıntıları için (Kendirci, 2022: 174-178).

Halk oyunlarındaki bu yapısal değişiklik, öğrenme yönteminden sahneleme biçimine hatta oyuncu profiline kadar pek çok yeni pratiği beraberinde getirdi. Şehir ve kasaba merkezlerinde "iyi oyuncular" olarak tanınan kişiler tarafından oyunların figürlerini, sıralarını ve sürelerini aralarında konuşarak karara bağladıkları çeşitli oyun grupları kurulmaya başlandı (Öztürkmen, 2015: 223). Halkevi Bayramlarından sonra, ulusal yarışmalarla da kurumsallaşmaya başlayan "Türk Halk Oyunları" yerel oyunların, özellikle büyük şehirlerde, taşranın kendisini temsil etme fırsatına dönüştüğü bir alan oluyordu. İl ve ilçe sınırlarıyla Türkiye siyasi haritasında yer bulan büyük yerleşim merkezleri bu ana akım modaya dahil olarak kendi adıyla özdeş bir halk oyunları repertuarı oluşturma peşindeydi. Şehrin kırsalında kalan köy ve kasabadaki yerel oyunlar kentli dinamiklere tabi, kentin temsil edilme biçimlerinden birisi haline gelirken, şehirlerin sınırlarını içine alan, "yöre" ve "yöresel" sıfatlarıyla birlikte kullanılmaya başlanıyordu. Kırsaldaki oyunlar, merkezde oluşturulan oyun repertuarına dahil olmaya, onlarla bütünleşerek yeni temsil biçimleri kazanmaya başlıyorlardı. "Yöresel" kavramına, şehir sınırlarındaki oyunların hem kırsal hem de kentli oynama biçimlerini karşılayan bir anlam yüklenmekteydi. Ayrıca çizilen sınırlar, birbirine benzer oyunları oynayan yerleşim merkezlerinin, yeni coğrafi alanlarını belirgin ve diğerlerinden farklılaştırmak için halk oyunları repertuarının, kullanılan kostümlerin, aksesuarların manipüle edilmesini de beraberinde getiriyordu. Büyük şehirlerdeki halk oyunları dünyasında, oluşan yöresel kavramıyla, aynı zamanda hem şehrin kırsalındaki oynama biçimlerine hem de merkezinde yeniden biçimlenen pratiklerini deneyimlemiş yeni bir "yerel beden" imgeleminin oluşmasını da sağlıyordu.

Kent için marjinal olan biçiminden ana akım moda pratiğinin benimsendiği biçimine doğru yeniden konumlanırken, süreç içinde halk oyunlarının hem belirli uygulamaları hem kendisi hem de anlamı değişti. Ana akıma adaptasyonun çok başarılı göründüğü durumlarda bile kültürel üretimindeki değişikliklerle yerel oyunlar arasında bazı uyumsuzluklar da açığa çıkar. Elbette bu yeni biçimlerin benimsenmesi her zaman sadece kentli grupların kırsaldan devşirdiği biçimi alarak tamamlanamayacak kadar da kolay yayılır. Yeniden biçimlenme bazı durumlarda kent ve kırsal arasında iki yönlü olarak ilerler be bu karşılıklı alışveriş gerçekten de şehir merkezlerinde ortaya çıkan

hem kırsal hem kentli oynama biçimleri arasında rahatça geçişler yapabilen, "yöresel oyuncu" olarak adlandırılan yeni tip bir oyuncu habitusu ile gerçekleşir. Kaynak kişileri hala sadece törenlerden kopmamış, kentli pratiklere dahil olmamış kırsaldaki yerel oyunculardır. Bunları zaman zaman teyit etmek, yeni yerel oyunlar, oyuncular görmek ve kentin dinamikleriyle biçimlenen bedenin restorasyonu için kırsala dönüp kendilerini merasimin, kırsal dinamiklerin akışkanlığına bırakıp kaybolmaya ihtiyaç duyarlar. Yerel ve ulusal kentli biçimler arası bir köprü görevi gören yöresel oyuncular eğitmen, ekip başı, solist, komutçu vb. bazen hem eğitmen hem oyuncu rolü üstlenerek halk oyunları pratiklerinin tüm kademelerinde etkin biçimde rol alırlar. Halk oyunlarının kent merkezlerinde organize ve örgütlü topluluklarıyla birlikte süreye, sayıya, dikkat çekici geometrik çizgiye tabi olan ve popülerleşen sunum biçimleri, kenti temsilde kazanılan başarılarla kırsal yerleşim yerlerinde de takdir toplar. Kırsal toplum için de artık "hoca" gibi yüksek bir mertebede olan oyuncuların icra ettiği kentli örneklerden, çalışma ve müzakere pratiği, her oyunun sonunda seyirciyi selamlama ve final adımları gibi kırsal biçimlerle ters düşen uygulamaların devşirildiği gözlemlenebilir.

Kentli biçimleriyle özellikle de yarışma organizasyonlarıyla artık hem oynayan hem sayı sayan, müziği, komutu, kendisine kriter olarak dayatılanı uygulan topluluklarla halk oyunlarının yereldeki coşkusuna yeni kaygılar eklenmiştir. Sahneye taşınmasıyla daha en baştan kısıtlanan, hızlanan, dahası kadın-erkek karışık gruplar tarafından icra edilen oyunlar, bir de halk oyunlarını daha seyirlik kılınması adına "sahne düzenlemesi" uygulamalarıyla; hocalar, öğrenciler ve izleyenlerin yerel oyunların niteliğinden ziyade sahne düzenine kafa yorduğu bir hareket sistemine indirgenmesini beraberinde getirmiştir (Öztürkmen, 2016: 149-160). Ortaya çıkan yeni yarışma kategoriyle de (düzenlemeli, stilize dal vb.) teşvik edilen bu yeni sistemle eğitmeninden oyuncusuna kadar "edimlerden daha çok izleriyle ilgilenen" (Bourdieu, 2018: 203) geometrici bir beden[18] anlayışını baskın kılarken, düzenlemesiz, geleneksel dal olarak organize edilen kategorilerde bile, oyunların sadece sıra ya da daire

[18] "Geometrici beden" benzetmesi Bourdieu'nun Sartre'dan ödünç aldığı ve Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması kitabında kullandığı bir alt başlıktır.

formlarını icra eden topluluklar, öncelikle çizgiye sadakatleriyle değerlendirilmeye başlanmıştır.

Kırsalda aktarımı genellikle aracısız doğrudan, herhangi planlı bir süreç gerektirmeyen halk oyunları, yarışma ve türevleriyle birlikte periyodik aralıklarla planlanan, tekrara dayalı çalışma ve prova biçimi kazanan bir aktivite haline gelmiştir. Pratik bir şekilde doğrudan tecessüm (embodiyment) yoluyla temel (bedensel, görsel ve zihinsel) şemalarının pratik bir hakimiyetini aktaran, yoğun ve zahmetli bir disipline dönüşmesiyle, hele de çalışan grup yüksek kalibreyse, çalışmaların en çarpıcı yanı, algılaması çok zor çeşitlemelerle, farklı evreleri günden güne, haftadan haftaya sonsuzca tekrarlanan, zevkten uzak niteliğiydi (Wacquant, 2012: 73). Bazı iddialı yöresel topluluklar ve eğitmenlerin, ayakların aynı hizaya kaldırılması için ipler kullandığı, kolların ve bacakların performans sırasında formunu kaybetmemesi için oyunculara kum torbaları bağlayarak prova edildiği yöntemlere kadar varan ağır çalışmalara bile rastlanmaktadır. Her yöresel topluluk ve eğitmenin farklı yaklaşımlarla ortaya koyduğu tekrara dayalı çalışma biçimi, "Türk Halk Oyunları" kurumunda baskın hale gelmiş geleneksel aktarım yöntemidir. Kırsalda yerel hareket bilgisiyle günlük hareket kuralları gibi bir bütün olarak enformel yollarla bireylere kodlanan oyunlar, ulusal dinamiklerle hareket serilerine ve hareketlere bölünerek, parçalara ayrılmaya başlamıştır. Ortaya çıkan öğrenme pratiklerinde "hoca", "eğitmen" ya da "öğretmen" statüsü kazanan oyuncuların yerel ve doğal beden imgesi kesintiye uğramış, oyunun bütünü eklemlenen parçalar olarak birbirinden ayrılmış, tek tek ayrıntısıyla çalışılan ve yeniden üretilen her bir parça tekrar birleştirilerek ideal olana ulaşılmaya çalışılmıştır. Gösteren bedene dönüşen ideal ve yerel beden her defasında mükemmellikten uzaklaşırken, mesafeyi kısaltmak ve oyunu geliştirmek için gereken hareketleri didaktik bir şekilde vurgulayıp, hatta abartırken; kusursuz olanın analizini sunmak için hareket dizgesindeki anlarla birlikte bedenin bölümlerini de birbirinden ayırarak ifade etmeye çalışır (Foster, 2011: 176). Yerel hem icrası hem de aktarımıyla bir bütün olarak algı alanına sunulurken, ulusal bilinç onu analiz ederek aktarmak için böldüğünde, her bölünüşle doğasından daha fazla kopmaya, ortaya çıkan her hareketle bütün bir nesneden, farklı algı nesnelerine dönüşmeye başlar. "Bütün", hareket vasıtasıyla,

nesneler içinde bölünür ve nesneler de bütün içinde bir araya gelirler: Ve tam olarak bu ikisi arasında "bütün" değişir (Deleuze, 2021: 11-23). Oyunun bütününe ait olan parçaları ayrı ayrı bir araya getirmek ne yazık ki onun eksiksiz bir tekrarını vermez. Homojen bedenlerin oluşturduğu yöresel bir toplulukta bile, algılayan bedeni biçimlendirmek için nesne olarak oluşturulan yeni parçalar, gösteren bedeni de bütünlükten koparmaya, yeniden biçimlendirmeye başlar.

Yerel biçimlerle ulusal biçimler arasındaki mesafe özellikle büyük şehirlerde heterojen profillerin oluşturduğu halk oyunları kurumlarında daha fazla açığa çıkmaya başlar. Artık "yöresel oyuncu" tipine, özellikle dernek ve üniversitelerdeki öğrenci topluluklarıyla birlikte, halk oyunlarıyla hiç temas etmemiş ya da sadece "yerel" biçimlerini geleneksel törenlerde deneyimlemiş yeni profiller eklenir. Seçilen repertuar, belirlenen oyunlar "yöresel" kavramıyla biçimlenmiş ancak farklı seviyelerdeki katılımcıların ilgisini artırmak ve topluluğun devamlılığı için yüksek düzeyde kolaylıkla kodlanabilen hareket serilerine evirilmişlerdir. Ancak bu repertuarın belirlenmesi, kitle iletişim araçları aracılığıyla yayılma olasılığı daha düşük olduğu için özellikle ulusal sınırlar içinde yöresel oyuncuların, eğitmenlerin, öğretmenlerin ya da yerel otoritelerin bir yerden diğerine fiziksel olarak taşınmasına veya göçüne daha çok dayanır. Özellikle büyük şehirlere eğitim, iş ya da farklı sebeplerle yerleşmiş "yöresel" ve "yerel" aktörler, şehirlerin halk oyunları kurumlarında çalışılan ve şehirde popüler olan repertuarın belirlenmesinde etkili olmuşlardır. Örneğin İzmir gibi halk oyunları adına çok popüler olmuş bir kette bile, altmışların başından itibaren Gaziantep, Elâzığ, Erzurum, Artvin ve Kars gibi kentlerin oyunları okullarda oynanıyorken, yetmişlerin başına kadar Ege oyunları repertuara henüz dahil edilmemiştir (Öztürkmen, 2015: 240). Büyük kentlerdeki kurumlarla birlikte çoğu durumda alt sınıftan veya baskın olmayan popülasyonlardan gelen taşralı oyuncuların aktardığı yerel oyunların; toplumsal hiyerarşi, cinsiyete yönelik tabular gibi geleneksel kaygılardan arındırılmış, inceltilmiş ve belirli oyunların daha çok ön planda tutulup 'parlatılmış' biçimleri ortaya çıkmaktadır.

Gerçekten de yerel biçimler nasıl tüm dinamikleriyle kırsal uygarlığa bağlıysa ulusal biçimleri de kent uygarlığına bağlı yeni bedensel usullerin içinde benimsenerek

oluşur (Bourdieu, 2009: 91). Yerel topluluğun kültürel sisteminde uzun süreçlerin sonunda, geleneksel aşamalardan geçerek ortaya çıkmış "oyuncu beden", şehir düzleminde eğitmene dönüştüğünde hem kendi bedeni hem öğrencileri hem oyunlar birer nesne ve giderek bir meta haline gelir. "Sahne ve şehir ortamı dört bir yandan kendi kurallarını ve ihtiyaçlarını" (Öztürkmen, 2016: 158) bedensel habitus üzerine dayatırken, üzerinde bilinçli eylemin etkili olmadığı yaşanan en doğal şey olduğundan, bütün bir "doğa" değişimini ister istemez gerçekleştirirler (Bourdieu, 2009: 91). Kurumun çoğu paydaşı için (hem oyuncu hem eğitmen) halk oyunları etkinlikleri, sadece sosyal bir faaliyet ya da yetenekleri sergilemenin sahnesi olmanın ötesinde, profesyonel bir meslek olarak geçim kaynağı, bir yarışma ve mücadele zemini olarak kişisel hazzın ve popülerliğin aracı halinde de gelmiştir. Halk oyunlarının doğaçlama ya da toplu icra edilen formları yukarıdaki amaçların birisiyle metalaştırıldığında, kişisel ya da grup çıkarı doğrultusunda öğretildiğinde ya da artık emek karşılığı pazarlanan bir geçim kaynağı olarak görüldüğünde "sınıflar, ırksal sınırlar, yaş grupları arasında daha kolay iletilmek üzere kodlanmış hale gelir" (Desmond, 1993-1994: 39). Bu varoluş biçimlerinde, yerel oyunlara kaydedilmiş hareket serilerinin kaynağı olan deneyime dayalı kültürel kodlar en iyi ihtimalle söyleme indirgenir ya da görmezden gelinir. Üstelik bir araya gelen heterojen profilin, yöresel toplulukların aksine bu kültürel kodlardan yoksun olmaları, habitusları arasındaki mesafenin fazlalığı, ortaya çıkan yeni "ürünün" yerelde icra edilenlere hatta "yöresel" topluluklara bile yabancılaşmasına neden olur. Ülke çapında popüler olmuş yöresel toplulukların performanslarıyla büyük şehirlerdeki replikaları (kopya) arasında da giyinme biçiminden, kol pozisyonlarına, hareketin şiddetinden oyunların hızına kadar pek çok fark açığa çıkmaktadır. Hatta camia içinde bu popüler yöreler, yeniden sahneye konulduğu şehri de sıfat olarak önlerine alarak melez tarzın vurgulandığı Ankara Bitlis'i, İstanbul İzmir'i gibi kinayelere maruz kalır. "Türk Halk Oyunları" kurumu, var olduğu şehrin dışında, yeniden sahneye konulan "yöresel" oyunları makul sayan, ancak makbul bir biçim olarak benimsemeyen muhafazakâr söylemlerin de hâkim olduğu bir alandır.

Büyük şehirlerde ve taşrada organize olmuş kurumlarda temel hedef aslında bedenlerin birbirinden uzak olan habituslarının nesnel uyumlanması yani kurumsal

pratiğin her üyenin bedeninde ve bilincinde nesnelleşmesi ve birbiriyle uyumlu hale getirilmesidir. Kurum üyelerinin ortak pratikleri, faillerin (oyuncuların) bildiklerinden ve istediklerinden çok daha fazla ve iyi uyumlanmışsa, bunun nedeni her birinin sadece kendi yasalarına uyarak, ötekiyle de uyum halinde olmasını sağlayan habitus, yani oluşan grubun zaman içinde kazandığı içkin yasadan başka bir şey değildir (Bourdieu, 2018: 168). Yöresel, yerel ya da herhangi bir alt yapısı bulunmayan bedenin, kurum çıkarları doğrultusunda bu içkin yasalarla biçimlendirilmesi derneklerden, üniversite gruplarına, akademik bölümlerden profesyonel topluluklara kadar jenerasyonların birbiri ardına devam ettiği halk oyunları kurumlarında doğrudan ve dolaylı olarak bedeni hedefleyen uygulamalara dönüşür. Klasikleşen yöntemler gibi görünse de çalışma biçimleriyle halk oyunları "tam olarak ancak eylem halinde öğrenilebilen bedensel hareketlerde özetlenebilir, zihinsel olarak kavranabilir ve iletilebilir olmanın çok ucuna gider (…) evrenini anlamak, ilk elden içine dalmayı, onu oluşturan uğrakları içeriden deneyimlemeyi ve öğrenmeyi gerektirir (Wacquant, 2012: 72). Bu doğrultuda halk oyunlarının hem sosyal hem de teatral formlarında beden, formel veya enformel yollarla öğretimin, kurum içi davranış biçimleri veya hareket serilerinin, belirli bağlamlar içindeki parametreleri yüksek düzeyde kontrol edilerek, söyleme dayalı pratikler ve üretken sınırlamalarla Foucaultcu anlamda üretilir (Desmond, 1993-1994: 36). Oluşan çalışma koşullarıyla birlikte, yalnızca hareketin tekrarından ibaretmiş gibi görünse de kurum içi söylem ve dans dışı eylemlere dayalı yazılı olmayan kurallar bütünü aslında bedenlere kazınmaya başlar. Faillere aşılanacak bu bedensel bilgi, zaman ve mekânda kurumun tarihselliği içinde "anonim" olarak yaratılmıştır. Bedenden kaynaklanabilecek enerjinin seyrini tersine çeviren ve onu katı bir boyun eğme ilişkisine dönüştüren uygulamalar; dansta da genellikle eğitimde, önceki bildikleri unuttukları varsayılan sanki biçimsiz bir çamurdan yapılmış bedenler gibi muamele eden hesaplanmış bir kısıtlama, bir iktidar nesnesi olarak ortaya çıkar ve bedenin her bir parçası boyunca yavaşça ilerler (Csordas, 2011: 142-143).

Bedenin genetik yapısı ve erken yaşamındaki deneyimleri oyunlar için kurumsal bir kültürel biçimlendirmeye sınırlar koysa da kurumlar genellikle uzun eğitimlerle bunlara meydan okumaya çalışırlar (Hanna J. L., 1977: 220-221).

Oyuncuların daha önceden bedenlerine kodlanmış kendilerini ve aslında kurum otoritesini rahatsız edecek ne varsa ortadan kaldırılması gereken parazitler[19] olarak görülür. Tamamen unutmaları mümkün olmasa da beyaz bir sayfa açabilmeleri için ilk etaptaki hedef, daha önce bildiklerini bir süreliğine kenara koymak ve belli bir oyun niteliğine erişebilmelerini sağlayacak merak duygusunu uyandırmaktır (Lecoq, 2015: 43). Yöresel topluluklarda yüksek nitelikli oyunların temel adımları ve basit oyunlar bu başlangıç seviyesinin kaynaştırıcı unsuru olurken, akademik kurumlar, büyük dernekler ya da profesyonel topluklarda farklı karakterlerdeki (halay, horon, zeybek…) örnekler, bale ve jimnastik, gibi halk oyunları dışı uygulamalar tercih edilir. Erken deneyimlerle farklı biçimlere yönelen beden nötrlenmeye ve işlenmeye hazır hale getirilmeye çalışılır. Uzun eğitim, bedenin şu ya da bu kısmını, eli nasıl tutulması gerektiğinden, yürüme biçimine, hareket halinde ve dönüşlerde başı taşırken bakışları yönlendirmeden tutun da (doğrudan karşıya, geriye, alınlar dik, çene yukarıda vb.) ayakların açılarına kadar en ince ayrıntıları sürekli telkin eder. Bir bütün olarak beden ise yüksek/alçak, dik/eğik, katı/esnek, açık/kapalı vb. gibi nesnel bilgiyi çağrıştıran ana sıfatlar sitemine dayalıdır; değerlerden, sembollerden, düşünümden ve teoriden vaz geçen saf pratiğin düzeyine getirmek için deyim yerindeyse "aptallaştırılır" (Bourdieu, 2018: 185). Gerçekten de oyuna dair üzerinde taşıdığı ne varsa birer ayak bağıymış gibi sürekli tersyüz olan beden, kendisini kuşatan ve sürekli yüceltilen bedensel bilgilere ve kuruma tutunmaya çalışır. Kurumun kendisinden talep ettiği bedenle, sahip olduğu beden arasındaki mesafeyi kapatmak için pedagojik otoritenin referans olarak sunduğu eylemlere ve ideal olarak konumlandırılan başkalarının bedenlerine yönelir.

Kurumdaki pedagojik otorite sadece gösteren otomat bir bedenin imgesinden ziyade yaratılmaya çalışılan kurumsal bedenin oluşumunda davranış biçimleri ve günlük rutinlerle de (çalışmaya zamanında gelme, salona uygun giyim kuşam vb.) iş görmektedir. Ayrıca "yerel" ve "yöresel" deneyimi, "yöresinden olma", "yöresinden gelme", "ilk elden öğrenme" gibi memleketliliğe, öze ve ilk biçimlere gönderme yapan

[19] Jacques Lecoq bu benzetmeyi, kendi okuluna kabul edilen öğrencilerin önceki tiyatro tecrübeleri (okullar, atölyeler, stajlar vb.) için kullanır.

sıfatlarıyla da otoritesi güçlenir. Bu zamansal ve uzamsal düzende, öğrencileri arsında dolaşıp küçük dokunuşlarla hareketlerini düzeltirken, kâh yüksek sesle, doğrudan kimseyi hedeflemediği için herkesin dikkatini çeken genel yorumlarla, kâh başkasına yöneltildiğinde bile her oyuncunun kendisine de titizlikle uyarladığı dikkatli varlığıyla zımni bir orkestra şefi şeklinde iş görür (Wacquant, 2012: 135-136). Çalışma sürecinde, sözcüklerle de bedenin, duyuları üzerinde görüntüyle yaptığı etkiyi destekleyecek yeni mecazlar icat eder. Sözlü talimatla, belirli durumlar için bedeni "uygun" duruşta fiili fiziksel konumlandırarak ve sapmaları bir şekilde cezalandırarak, kendi bedeninin duruş normlarına uymaları için, postüral uygunsuzluğu onaylamama imaları taşıyan, uygunluğu ise takdir eden terimler vurgulanır (Hewes, 1957: 130). Anatomik söylemden alınmış, hedef grubun yaş, cinsiyet, yetenek seviyelerine göre seçilmiş metaforlarla, bedeni değiştirecek başka sembolik anlatımlarla, bedeni bir makineye, bir hayvana ya da herhangi dünyevi bir nesne veya olaya benzeten sözel tanımlarla ona atıfta bulunarak, bedenin anlamını ona yeniden sunarak değiştirirler (Foster, 2011: 174). Daha çok doğayla ya da günlük yaşamdan kesitlerle kurulan analojilerle, hareketlerin şiddeti, yüksekliği, genişliği nesnel görüntülerle eşleştirilmeye çalışılır. Dizleri kırarak yaylanma, koşma, sekme, çökme gibi temel adımlar ritmik sayılarla sözlere dökülürken hem görsel hem de işitsel olarak algı alanında baskın hale gelmesi ve aynı anda pek çok duyuya nüfuz etmesi sağlanır. Bunların arasında özellikle kol, bacak, gövde, baş ve bakışların düzenlenmesi için temel açıların (90, 45, 180 gibi), sahneyle ilgili çizgisel bir çalışma yapılacaksa geometrinin kesinliğinden yardım alınır. Söyleme dayalı pratikler oyuncuları, bedeni kavramsallaştırmaya yarayan belirli bir sistemin daha da derinine inmeye yönlendirirken; periyodik çalışma rutiniyle pekiştirilen mecaz bilgi ile bedensel alışkanlıklar oluşturur (Foster, 2011: 178). Kimi zaman oyunlarda ortaya çıkmış günlük hareketlerin türevleri bile ritmik sözlerle (yürü, bas, çevir, çek…) çalışma aksiyonuna dahil edilir. Böylece, ritmik duyum, görsel bilinçle örtüştürüp oyunu bedenin bilincine yükseltir. Bedensel bilincin hem işaretleri hem de yorumcuları olarak işlev gören analojiler, mecazlar, metaforlar, bedenin biçimlenmesini oyunla ilgili oluşmuş sosyal ve ahlaki inançlarla da geliştirirler (Foster, 2011: 179-180). Yiğitlik, mertlik, kahramanlık, birlik, beraberlik gibi toplumda oyun hakkında nesnelleşen genel kanı bedenin formunu manipüle ederken, özellikle erkekliğin ve kadınlığın inşasındaki toplumsal söylemler

belirli bir beden bilincinin faillere aşılanmasına, "yöresel" beden formlarının belirgin hale getirilmesine katkıda bulunur. Eylemlerle birlikte dikte edilen metaforlar, sadece düşünmek için değil, özellikle deneyimle çalışmak, bir deneyim alanını diğerine bağlamanın aracı olurlar (Wolpute, 2004: 256-257). Çalışma salonunu, dış dünyaya, doğaya, topluma yani kültürel deneyim alanına bağlayarak, kültürün bedene dahil edilmesine aracılık ederler.

Kurumdaki bütün pedagojik emeğin işlevi, kurum için vahşi bedenin, özellikle de herhangi bir alanda hemen tatmin isteyen bedenin yerine "alışmış", yani zamansal olarak yapılandırılmış bir beden geçirmektir (Bourdieu, 2018: 185-186). Kurum dinamikleriyle sürekli dikte edilen teknikler bütünü, yani geleneksel olarak pratiğe içkin şemalardan oluşan etkili, pratik bilgi olduğu düşünülen edimler bütünüyle, kinetik olarak alanın özgül taleplerine göre yeniden şekillendirilmiş beden, fizyolojinin belli bir (yeniden) toplumsallaşmasına kadar varmaktadır (Wacquant, 2012: 73). Kurumlardaki pedagojik eylemler fazlasıyla iş bölümüne ve iş birliğine dayalı, pedagojik otorite ise kendi meşrebince fazlasıyla sistematik olmaya çalışır ve kurumların var oluş biçimlerine, değişen amaçlarına, işlevlerine göre uyumlanmayı içkin hale getiren "oyuncu" habituslar yaratmanın peşindedirler. Mantığı ancak eylemde ve eylem aracılığıyla kavranabilecek bedensel bir pratiğe, zımni, pratik ve kolektif bir aşılama tarzı tekabül eder (Wacquant, 2012: 113). Çalışma salonunun sistematiği bile sadece hareket eden bedenlerden ibaret görünse de aslında, salondan başlayarak idari binaya, soyunma odalarından, sahne uygulamalarına kadar kurum içi yapılanmada kolektif sözsüz kurallar işlemektedir. Aktarımı ise kurumdaki söze dökülmemiş hiyerarşinin her düzeyinden failin sahip olduğu ve sergilediği ortak bilgiyi bedenselleştiren düzenli bir işleme sonucu, hareketsel, görsel ve mimetik bir tarzda gerçekleşir (Wacquant, 2012: 113). Kurumdaki bütün bir iş bölümünde kas gücüne dayalı ya da daha aşağı düzeyde görülen işlerin örneğin, kulis ve salon temizliği, kostüm taşıma ve düzenleme gibi yeni jenerasyonlara yüklenen sorumluluklarla üst jenerasyonların zamanla kazandıkları hiyerarşik ayrıcalıklar ya da organizasyonda görevlendirildikleri daha prestijli işlerin hepsi acemi bedene yöneliktir. Bir yandan kurumsal organizasyonun tüm kademelerine hâkim bir profil yaratmaya çalışılırken, diğer taraftan eylemleriyle kurum çıkarlarına

ters düşebilecek asi bedenin ıslah edilmesi amaçlanır. Benzer biçimde çalışma salonunda uzak konumlara, kenarlara yakın salonun âtıl alanlarına yerleştirilen acemiler ve ön sıralara, merkeze, odak noktalara yerleştirilen kıdemlilerle bu simgesel mesaj tamamlanır. Aslında daha kuruma ilk adım attıklarında (ne kadar yetenekli hatta usta olursa olsunlar) karşılaştıkları sembolik düzen, sahip oldukları bedenin kurumsal beden karşısındaki acizliğini hissettirerek mütevazi bir çizgiye gelmelerine, kurumu bir cazibe merkezi olarak görmelerine vesile olur. Çoğu topluluk binasında yarışma ve etkinliklerden kazanılan parlak kupalar, madalyalar, plaketler ve çeşitli ödüllerin cam bölmelerde özenle sergilenmesi, görünür yerlerde davet edildikleri prestijli yurtiçi ve yurtdışı festivallerin, tamamlanmış projelerin afişleri, topluluğun büyük ve donanımlı sahnelerdeki çerçeveli fotoğraflarıyla kurumun otoritesi kodlanırken bu bedensel dönüşüme koşulsuz şartsız katılma isteği uyandırılmaya çalışılır. Tüm bu geleneksel aktarım tarzına doxa olarak katılmak, devralınan mirasa saygıya ve herkesin, bu özgül evrene kabul edilmek için adı konmamış bir şart olarak kabul ettiği, herkesin bedelini ödemesi, kestirme yollara sapmaması, bedenini ve sanatını heterodoks yöntemlerle aldatmaması gerektiği mevhumuna dayanır (Wacquant, 2012: 136). Bu zamana yayılacak hazzın gerçek şahitleri olan eski ve kıdemli oyuncuların anılarıyla, çalışma, gösteri, yarışma ya da festival deneyimlerine ait eğlenceli anlatılarıyla da güçlendirilir. Kıdemli jenerasyon aynı zamanda çalışama salonunda, pedagojik otoritenin ihtiyaç duyduğu bir oyuncu öbeğini oluşturur. Kurumun bedensel bilinciyle bütünleşmiş bu oyuncu topluluğu gerek çalışmanın merkezine gerekse uzak noktalardaki acemilerin görüş açsına konumlandırılarak otoriteye yardımcı olacak bedensel referanslar olarak kullanılır. Ritmik hareket akışını beden mal etme yeteneği ve çalışmaya olan bağlılığı açısından öne çıkmaya başlayan belirli bir topluluğun, grubun başka bir üyesine müdahalesine de hiyerarşik konumundan dolayı kurumsal bilinci temsil ettiği için müdahale hakkı verilmiş olur. Pedagojik otorite kurumun etkinliğini, uzamı oluşturan bütün bu ilişkiler ağı sayesinde ve bunun aracılığıyla yürütür (Wacquant, 2012: 135).

Oluşturulan kurumsal stil sorgulanmayan bedensel bilgisiyle kurumun tüm uzamında dolaşıp, kuruma içkin kodları bedensel bilince getirirken, oyuncuların tüm eylemsel araçlarını refleks düzlemine kadar yükseltmeyi, faaliyetlerde ortaya

çıkabilecek riskleri azaltmayı amaçlar. Hem kurum içi davranış biçimleri hem salonda oyunların yeniden yaratım sürecinde kurumun tüm bilinci neredeyse oyuncuların "doğal tavrının" bir parçası haline gelir. Ortaya çıkabilecek olan performans hataları ve teknik aksaklıkların üstesinden gelebilme becerisi de aslında bu uzun süreçte bedene dahil edilen kurumsal bilincin ne derece aşılandığında yatmaktadır. Özellikle sahnenin ve haz peşinde koşan acemi bedenin enerjisi ile birlikte, toplu icra edilen oyunlarda bireysel sapmalara meyleden, kendi özgün biçimleriyle topluluktan farklılaşarak ustalık emaresini seyirciye sunmak isteyen faillerin, ortak paydada buluşturulup tek bir bedenmişçesine hareket edebilmeleri sağlanır. Bu sapmalar ne kadar az olursa Bourdieu'nün terimlerini ödünç alırsak, pratik bedensel anlamda oyuncuların gereken kurumsal hareket stilinin bedensel habitusunu veya hexisini edindikleri ileri sürülebilir (Thomas, 2003: 117). Bu tür uygulamalar ve onları çevreleyen kurumsal davranış biçimlerini dikte eden simgesel anlatım, söylem ve bedensel iletişimin bedenin inşasında, kurumun hiyerarşik düzenlemelerinin ve bedensel müzakeresinin oynadığı önemli rolü ortaya koymaktadır. Kurumda bedeni hedefleyen bu ilişki ağı sayesinde inşa edilen, pedagojik otoritelerin ve kurumsallaşmış geleneğin halk oyunlarına bütün boyutlarıyla bakışını temsil edecek, yapabilecekleri itibariyle özgün yeni kopyalarıdır. Yine kurumda kazanılan özgün form, faillerin kurum dışı hayatlarında farklılaşan "toplumsal uzamlarıyla, eyleyicilerin bu uzamların yapısıyla yaşadığı deneyimlere bağlı öğrenmelerle yeniden üretilir" (Bourdieu, 2016b: 131-132).

3. 4. Bireysel Beden

İster yerel ister ulusal uzamda olsun kurumsal ya da geleneksel olarak belirlenen bir beden formu, failin bu uzun süreçlerde üzerine yoğun olarak aşılanan ve maruz kaldığı bedensel şemalarla birlikte, yeni bir topluluk ya da sosyal bağlamda yeniden üretim süreçlerinde yöneleceği şemaları da takip ederek biçimlenmeye devam eder. Bedene mal etme ve dahil etme, medyalar (görsel algı alanına giren örnekler), seyahat olanakları, göç modelleri ve bedenin aşina olduğu hareketlerle çevrili konfor alanını değiştirecek benzer deneyimlerin aracılık ettiği süreçlerdir. Bu süreçler, sonunda ortaya çıkan ürünler, beden düzeyinde nelerin değiştiğine dair kayda değer farklılıklar açığa çıkarmaktadır. Kurumda ve gelenekte sürekli olarak bedeni hedefleyen eylemlerle

organize edilen, gösteren ve kusursuz bedenlerle ilişkilendirmek için belirli teknikler, bazı sistematik eğitim programları uygulanan, dayanıklılığı, esnekliği ve uyumu, ritmik bilinci, bundan dolayı ortaya çıkan kalite ve içindeki ikame edebilme oranı, algılama yeteneği gelişirken, oyuncuların bedenleri aslında yüceltilen kurumsal yasa karşısında bir tevazu ve teslimiyet içindedirler. Ana akım yapıyı kuran nesnellikle, kendini ifade şansı bulacağı alternatif yollar arasında daima bir bütünsellik ilişkisi içerisinde düzenlenmiş farklı ifade alanlarına nüfuzu etmeye başladıktan sonra, bedensel habitusuyla uyumlu ancak hexis ile karşıt biçimlerin bedenlere dahil edilmesi başlar. Halk oyunları gibi hem geleneksel hem de kurumsal olarak yazılı olmayan yasalarla ve kurallarla çevrili alandaki bir zamanların büyük tabuları da aslında dansın, bedenin ve hareketin tarihselliği içinde sahnede birer manifestoya dönüşen bu alternatif yollarda biçimlenmiştir. Bugünlerde sahnede gözlemlenen var oluş biçimlerinde, bedenlerde özellikle de herhangi bir kurumsal yapıda pedagojik bir otoriteye sahip bireylerin katkılarıyla, etki alanındaki grubun kolektif bedenleri aracılığıyla yayılmıştır.

Her dans tekniği aslında, parçası olduğu tüm geleneksel ve kurumsal sistemi failin gündeminde tutmaya, bilince ve bedene her an dayatmaya hazır halde bulunur. Özellikle geleneksel kültürel modeller ya da bedeni nötrleştirme ve yeniden inşa etme işini başarıyla gerçekleştiren kurumlar, dansın küçük bileşenleriyle bile bedenin duruş, hal ve tavırların ince ayrıntılarını sürekli dikte etmeye çalışıyorlarsa bunun nedeni, bedeni bir hafıza olarak ele almak, pratik bir biçim altında silinemez ve dolayısıyla kıymetli kılmaktır (Bourdieu, 2018: 186). Bunun gibi tekniklerin bedene dahil edilmesi, kurulmuş bedensel nizamın dışına çıkmamaya yönelik genel kurallarının, en küçük biriminden başlayarak bedenin bütününe yayılmasıyla tamamlanır. Bedensel normların benimsenmesi ve uygulanmasıyla, kurum ya da gelenek tarafından belirlenmiş oyunun kurgusundan formuna kadar icra biçimiyle tutarlılığı sağlanır ve her yeni jenerasyonda sürekliliği beklenir. Bunun sebebi aslında bireyin toplumsal ya da mesleki uzamında gelecekte oluşacak genelde kurum ya da gelenek için en aşırı tabiriyle "çılgınlık" adı verilen şekilleri yok etmesidir (Bourdieu, 2018: 187). "Başarıya ulaşmak için normlar üretmeye mecbur olan açıkça formüle dökülmemiş bir kurala itaate dayalı bir pratik kurma çabaları, kuralların yerinde ve zamanında uygulamasını veya bir reçeteler veya

teknikler repertuarını pratiğe dökmeyi tarif eden kurallar bütünüdür" (Bourdieu, 2018: 187). Ancak hedefinde olan bedenle, kendi uzamında uzlaşı içinde görünse de kimi zaman uyuşmazlıkların açığa çıkması hatta kurum dışında bunların somut olarak ete kemiğe bürünmesi ve yeni kişisel normlar halini alması kaçınılmazdır. Özellikle dans gibi sadece bedende var olan bir "sanat, özel amaçlara ayarlı, eğitimle aktarılan geleneksel bir deneyimin veya bireyin kişisel deneyiminin ürünü olan bir yapma tarzları sitemidir" (Bourdieu, 2018: 187). Beden zamanda ve mekânda sürekli etkileşim ve değişim modlarında olduğu için üzerinde gerçekleşen uygulamada bireysel tepkiler yaratabilecek ve bunu bilince taşıyarak yeniden üretime tabi kılacak güce muktedir bir yapıdadır. Halk oyunlarında da özellikle bir endüstri halini almasından sonraki süreçler göz önüne alınırsa öznel, yaşanmış, deneyimsel beden ve nesnel, araç olarak kullanılan kurumsallaştırılmış beden arasındaki ayrım, birbirini düzenleyen ve yeniden üreten bedenlerden artakalmış, kurumsal olarak benimsenmiş yeni normlardır. Her şey sanki zamansal olarak yapılanmış, kurumsal ve geleneksel altyapıya bağlı faillerin, bu büyük düşünce kolektifi içinde ortaya çıkan öznel faaliyetlerinin yeniden Türk halk oyunları pratiklerinde benimsenmesi ve nesnelleşmesiyle işliyormuş gibi gerçekleşir. Belirlenen normlardan çıkmanın bir zamanlar tabu olarak görüldüğü sahneleme biçimleri, üretilen her yeni bedensel norm kurumun tümünde ifade bulmaya hatta yeni bir norm haline gelmeye adaydır.

Kadın erkek bir arada oynama biçimleri, kostüm seçimi, kullanılan solist sayısı, tercih edilen müzik düzenlemesi, müzisyenlerin sahnedeki konumu her zaman pedagojik otoritenin kişisel tercihleriyle ortaya çıkmıştır. Örneğin, kırklı yıllarda İstanbul gibi kozmopolit bir şehirde bile Halkevi salonlarındaki eğlencelerde, dans eden kavalyeler arasında 'fazilet payı' olarak adlandırılan bir hava boşluğu kadar mesafe (Akçura, 2022: 156) beklenirken, halk oyunlarında ilk olarak tutuşmalı formlarla, eğitmenlerin yerel ve ulusal tabuları yıkmasıyla, kadın ve erkek bedeninin yan yana temsili kabul görmeye başlamıştır. Bunda Cumhuriyetle birlikte değişen kadın ve erkek bedeninin bir arada görünürlüğünün artmasının, değişen mahremiyet algısının, kamusal eğlencenin yaygınlaşmasının etkisi gözlemlense de halk oyunları gibi oldukça gelenekselleşmiş yapının içinde bireysel bir meydan okuma ve zamanın cesur

adımlarından birisidir. Zamanla özellikle halaylarda fazlaca gözlemlenen bu yeni sahneleme biçimi hemen hemen bütün yörelere yayılmış ve yeni bir norm halini almıştır. Halk oyunları modern sahnede dönemin eğilimlerinden daha çok bu tarz kişisel manifestoların ne derece benimsendiğiyle doğru orantılı bir dönüşüm süreci geçirmiştir. Bazıları fazlaca benimsenip bir dönemin baskın tarzı olurken, bazıları bir denemenin ötesine gidememiştir. Zeybek oyunlarında örneğin köylünün mütevazi kollarını, küçük adımlarını, utangaç bakışlarını taşıyan ilk dönem ekiplerinin yerini günümüze kadar, kahramanlığın kodlandığı baskın bir savaşçı beden tarzı almıştır. Uzun bir süre tercih edilmiş bu beden formu, kolların geniş açılarla sunulduğu, adımların vurgulu ve baskılı yapıldığı, çenelerin yukarıda mağrur bakışlarla oynanan biçimleridir. Son zamanda alternatif yorumlar da özellikle sosyal medyada daha görünür olamaya başlayan yeni oyuncularla görülmeye başlanmıştır. Kişisel tercihlerin devrede olduğu yerel bedenin yeniden üretildiği ve yorumlandığı biçimlenmelerde kaynak kişinin bedensel formu ne kadar kırsalın bedenini üzerinde taşırsa taşısın, beden deformasyonu bütün hareketlerine yayılırsa yayılsın, eğitmenin tercihine göre kimi hali hazırdaki kırsal kodları koruma eğiliminde bir bedeni sahneye koyarken, kimi onu her zaman kent uzamındaki gençliğin bedensel kodlarında yaşayan dik, dinç ve dinamik bir formla, keskin ve köşeli hareketlerle sahneye taşımaktadır.

Tıpkı beden formundaki gibi sahnede sorun teşkil edecek performans uyuşmazlıkları da yeniden gözden geçirilip kırsal kodlarla uyumlu ancak matematiksel kesinliğin hâkim olduğu bir düzleme dahil edilir. Örneğin müzikal yapı, oyunun ritmik zamanıyla ters düştüğü anlarda uyumlanması gereken bir arazmış gibi görülür. Bu sahnede oynayan beden için bazen bir kaos olarak görülürken, kırsal beden bunun matematiksel bilincinde değildir. Onun için, iki, üç ya da dört zamanlı müzikten ziyade çalmaya başlar başlamaz hazırlık yaptığı, yürüdüğü ya da en önemlisi hızına (oyuna has metronomu) müzisyenlerin uyum sağlamasını beklediği bir bilinçle sahnededir. Oyun ve müziğin birim zamanının uyumlu ancak müzikal cümle ile oyunun adım cümlesinin uyumsuz olduğu (adım cümlesinin 6/4'lük, müzik cümlesinin 4/4'lük olduğu durumlar gibi) tek ölçü içinde örtüşmeyen biçimler bazı eğitmenler için önemli bir detay değilken, bazıları için sahnelemede olmazsa olmaz bir unsur olarak benimsenmiştir.

Böylelikle yerelin aksine hem oynayan hem müziği bilen hem oyuncu hem müzisyen, oyunun ve müziğinin hesaplamalarını yapan, adımları örtüştürmeye çalışan, diğer oyunun geçişini tasarlayan, kesinliklerin peşine düşen ve matematiksel bir düzenini tesis etmeye çalışan eğitmenler ve yeni bir oyun pratiği ortaya çıkmıştır.

Yerelde bu bedensel normları belirleme ve oyunun çerçevesini oluşturmanın inisiyatifi performans sırasında oyunu yönlendiren, yerel usta oyunculardayken artık ulusal pratiklerle birlikte ortaya çıkan yöresel biçimlerde "yöresel oyuncu", "hoca" ya da "eğitmen" tarafından belirlenir. Hedef kitle önünde ideal olarak sunduğu ulaşılması gereken referans bedenini, üzerinde taşıdığı fizyolojik özellikler, kültürel ve bireysel kodlar yani bütün bir bedenleşme süreci belirler. Geleneksel ve kurumsal olduğu kadar bireysel süreçlerden de salınan halk oyunları algısı ve önceliği, her kurum ya da eğitmen için farklı olabileceği için bu eğilimler sonunda oluşturulan bir oyun oynama biçimi ve repertuarın belirlenmesine yön verir. Ancak zamanın ruhuna göre biçimlenen yöresel repertuarlar popüler olan alanın eğilimleri kadar, bu eğilimlere direnç göstermeye hazır bulunan kurumsal ve geleneksel bilinç yapılarıyla da ilişkilidir. Bu bakımdan kuruma ve geleneğe mesafeli olarak görülen hareket serilerine, alışılagelmiş her algı ve düşünce şeması kendiliğinden düşünülemez, adlandırılamaz biçimde algılamaya imkân vermeyen ilksel bir sansür uygular (Bourdieu, 2018: 191-192). Böylece kurumun ve geleneğin habitusundan farklılaşmanın gerçekleşmediği yeni biçimler, kurumun algı alanına sunulan ve paydaşlarının aşina olduğu bedensel formlarla çelişkili görüntüler sunmaz. Tabii ki bunlar kasıtlı olarak manipüle edilmezse. Özellikle aynı şehir içinde faaliyet gösteren kalibresi yüksek kurum ve eğitmenlerde diğerlerinden farklılaşmanın ve kişisel ayrımını gerçekleştirmenin bir yolu olarak ortaya farklı tarzlar ortaya çıkmaktadır. Bazı yöresel ekiplerde bir kurumun ya da ekibin uzun süre devam ettirdiği bir repertuar, belirleyici bir oyun, sahneleme biçimi, oyunun adım sırası, kasıtlı müdahalelerle bir başka eğitmen tarafından farklı biçimde sunulabilir. Hatta büyük şehirlerde farklı sosyal sınıflarda farklı ekonomik koşullarda faaliyet gösteren halk oyunları kurumları arasında, kullanılan kostüm, müzik, çalışma salonu, sunulan sosyal imkanların dahi postüral ifadeden, repertuar seçimine kadar pek çok ayrımı belirgin hale getirmesi muhtemeldir.

Bedensel farklılıklar yaş grupları arasındaki kategorilerde de belirgin haldedir. Özellikle daha alt yaş gruplarına kolay kodlanabilen modeller yaratılırken, üst kategorilerdeki yaş grupları ya da grubun genel yetenek seviyesine göre karmaşık ve zor yapılar, geçişleri zor sahne düzenleri, bedenin sınırlarını zorlayacak yeni denemeler ortaya çıkabilir. Ortaya çıkan bu yeni sahneleme formları popüler hale gelebilir, benimsenebilir ya da sadece bir yıllık periyodun sahne denemeleri olarak kalabilir. Seçilen oyun repertuvarı da aynı biçimde sunulduktan sonra popülerleşme ve unutulup tekrar sahnelenmeme arasındaki ince çizgiye tabidir. Türk Halk Oyunları repertuarında eskilerde çok sahneye konulmuş, tespit edilmiş, arşivlenmiş, notaya alınmış ancak günümüzde ne modern sahnede ne de kırsalda esamisi dahi okunmayan yüzlerce oyun isminin varlığı dikkat çeker.

Halk oyunlarında, halaylarda popüler olan solist performansları, zeybeklerde ise solo oyunlar özellikle son dönem sahneleme çalışmalarında toplu icraya adapte edilme eğilimindedirler. Halk oyunlarında yalın biçimleri bile olağanüstü olsa da genellikle hareket serilerinin tekrarıyla ortaya çıkan tekdüzelikten uzaklaşma amacıyla, ilgi uyandırmanın ve seyirciye yeni deneyimler sunmanın bir aracı olarak benimsenmiş oyun ve bedenin bütünlüğünün yeniden kurulduğu yöntemler, diğer ifade biçimlerine göre daha önemli görünmektedir. Sahne düzenlemesine tabi olduklarında ya da sahne düzenlemesinden geleneksel tek çizgili formlara (daire, yarım ay vb.) uygulandıklarında bedenin ifade biçimlerinde meydana gelen değişiklikler açığa çıkmaktadır. Sıralı ve tutuşmalı oyunlarda oyuncuların birbirinden ayrılıp, kollarının boşta kalması, oyuncuların birbirinin bedenlerinden destek alamaması, alışkın olduğu ellerin bedenin farklı yerlerinde ya da oyunun ifade araçları olarak çevresinde kullanılması gibi oyunun aslında temel beden formunu belirleyen dayanaklardan uzaklaşmasını, oyunun alışılagelmiş formuyla yeni biçimsel mesafenin açılmasını beraberinde getirir. Aynı şekilde tek başına oynanan bir oyununun takip edilmesi gereken tek bir çizgiye tabi tutulması, toplulukta olan diğerleriyle sıra ve çizgisel hizaların takip edilmesi, sürekli karşıya oynama ve kendini izleyiciye sunma tarzından, içe dönük kapalı, soliste nazaran kısıtlanmış bir beden formatına geçişi sunar. Solist, ekibin önünde görece daha özgür

olarak kendi kurallarını takip eden özgür beden formuyken, sahne düzeninde çizginin, dairede dairenin kurallarını takip eden sıradan bir bedene dönüşür.

Halk oyunları pratikleri içinde ifade bulan bireysel tercihler her yeni jenerasyonun yakın habitus şemalarıyla yeniden yorumladığı, "değer" kategorisinde taşınan ve icra edilen biçimlerdir. Bu yeni biçimler halk oyunlarının hali hazırdaki "anlam" kategorisindeki konumunu değiştirmenin aksine, her döneme özgü yeni bir sahneleme ve oynama pratiği gelişmesinin ve çağın yönelimlerine uyumlanmanın önünü açar. Örneğin bir dönem yarışma kriterleriyle olabildiğince askeri nizama benzer hale getirilen hatta gösteri ekiplerine de sirayet etmiş, tek tip giysi, tek tip saç ve sakal tıraşı gibi sahnenin katı ve geleneksel kuralları yavaş yavaş terkedilmeye başlanmıştır. Günümüzde artık yarışma sahnelerinde bile kimi ekipler, yörenin farklı kostüm ve aksesuarlarının bir arada kullanıldığı bir giyim kuşam tarzıyla sahneye çıkmakta, bu yeni biçim gösteri ekiplerinde sakallı, uzun saçlı, küpeli erkek ya da başlık kullanamayan kadın oyunculara kadar uzanabilmektedir. Bu daha çok Devlet Halk Dansları kurumuyla idealize edilmiş, üniversitedeki akademik bölümler tarafından geliştirilmiş halk oyunlarının teatral formlarının, baskın olan yarışmacı gruplara da transferiyle çok fazla görünür olmaya başlamış bir uygulama halini almıştır. Halk oyunlarının tüm var oluş biçimlerinde, sahneye konulan oyunların ya da yörenin bir hikâyeye dayandırılma, sahnede belirli bir senaryoya sadık kalma, rollerin dağılımı, giriş gelişme ve sonuçla anlatım bütünlüğünü sağlama eğilimleriyle de desteklenmiştir. Geçmişte tek bir bedenmişçesine hareket edebilme kabiliyetiyle ön plana çıkan, bu genel akışı ve beklentiyi, ekip başı ve solistlerle kıran halk oyunlarında artık beden sahne üzerindeki farklı rollerin gerek hareketleri gerek üzerinde taşıdıkları gerekse makyajıyla ifade edildiği bir araç olarak da görülmeye başlanmıştır. Bu yönelimi kamuda en çok idealize eden ve fazlaca popüler hale gelmesini sağlayan form ise halk oyunları tabanlı profesyonel dans toplulukları olmuştur. 2000'li yıllarda Sultan's of the Dance (Anadolu Ateşi) ile başlayan ve çeşitli …*of the dance* toplulukları, iletişim teknolojilerinin gücüyle bütünleşerek kent seyircisi için bir model olmuş, özellikle de Anadolu Ateşi, Türk seyircisiyle kurduğu kinestetik empatiyle geniş kitlelere yayılmış (Aşkar, 2010: 114-119-181) halk oyunlarının yeni bir kategorisi olarak ortaya çıkması

daha kolay gerçekleşmiştir. Kullanılan halk oyunları adımları ve müzikler kentlinin imgeleminde zaten değer kategorisinde gerçekleşen biçimleriyle (geleneksel törenler, gösteriler, yarışmalar) bu şimdiki zaman türevini birbirine bağlandığı için yeni kategorilerin meydana gelmesine de ön ayak olmuşlardır.

Kırsal uzamındaki kutsiyetle ulusal alana taşınan ve milli bir pratik olarak kent uzamında tekrar biçimlenmeye başlayan oyunlar, artık sahneleme tarzındaki dönüşümle birlikte kutsal, yerel ve ulusal bir bedenleşme biçimi olduğu kadar kişisel bir imaj olarak da sunulmaya başlamıştır. Profesyonel topluluklarla yine aynı döneme denk gelen "Kent" markasının Ramazan Bayramı için çektiği reklam filminde Laço Tayfa'nın Harmandalı yorumunu reklam müziği olarak kullanması (Fidan, 2017: 239-240), bunun üzerine çok izlenen dizilerden, Kenan İmirzalıoğlu'nun baş karakteri canlandırdığı Deli Yürek ve sinema filmi versiyonu olan Bumerang Cehennemi'nde Harmandalı oynaması, halk oyunlarının yeni bir kategoriyle var olmasının önünü açar. Artık halk oyunları özellikle de bireysel bir form olan zeybek, belirli bir halk oyunları alt yapısı olsa da olmasa da eril bedenin meşru biçimde takım elbiseyle kent düğünlerinde ifade biçimi olarak yeniden üretilmeye başlanmıştır. Kent uzamında herhangi bir kurumsal aidiyetten bağımsız, kişisel çabalar ya da özel kurslarla halk oyunları oynamanın, benliğin ve bedenin sunumunun yeni yöntemlerinden birisi haline gelmiştir.

Zeybek oynamanın farklı biçimleri, kent düğünlerinde seremoni olarak kullanılan vals, tango, salsa, rock'n roll gibi dans formlarıyla da kesişmiş ve yeni bir seremoni biçimi olarak ortaya çıkmışlardır. Milli futbolcu Hakan Çalhanoğlu'nun sosyal medyada çok paylaşılan düğün seremonisi ile bu akım çok fazla popülerleşerek devam etmiş, artık düğünlerde yaygın olarak kullanılan bir seremoni biçimini almaya başlamıştır. Eskiden sadece yerel oyunların görüldüğü kent düğünlerinde bile özellikle zeybekle gelin ve damadın baş rolde olduğu bir düğün seremonisi moda bir akım halini almış, bunlarla birlikte kırsal aidiyetin, kültürel ve ulusal kimliğin bedenleri de bulanıklaşmaya başlamıştır. Türkiye'nin hemen her yerinde halay, horon ya da karşılama bölgesi fark etmeksizin yerel ve geleneksel bilincin dışlanıp, sadece kişisel beğeniler doğrultusunda tercih edilen bir form haline gelmiştir. Yerel, yöresel ya da halk oyunları pratiklerine hâkim bir otoritenin denetimi olmaksızın da gerçekleşebilen bu

yeni deneyim hem kırsal hem de ulusal biçimlerden uzaklaşmaya başlamıştır. Zeybeği karakterize kollar, çökmeler, dönüşler ve ağır ritimler üzerindeki vurgu, Ege'den tüm Anadolu'ya ithal edilen bu seremoni danslarında çok farklı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Daha çok sahne düzenlemeli ekipler için yapılan özel olarak kurgulanmış müziğin kullanılması, ekibin sahnede yer değiştirmek için farklı amaçlarla kullandığı oyunun metronomuna tabi bir biçimde hızlı icrası, müzikte hareketin manipülasyonuna zemin hazırlayan efektlerle birlikte takip edilmesi gereken mekanik bir akış yaratır. Aslında ulusal biçimlerle görünür hale gelen sayı saymayı ve gerektiğinde yerini almaya odaklanmış bir oynama biçimi daha da belirgin hale gelmiştir.

Özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonu, yirminci yüzyılın başlarında fotoğrafçılık ve filmde teknik üretimdeki gelişmelerle "orijinalin" yaşadığı gibi (Benjamin, 2015), yirmi birinci yüzyılda da internet, yerel ve yöresel oyuncu kimliği taşıyan ya da kurumsal halk oyunları pratiklerine dahil olmuş profillerin kutsallığının ve otoritesinin sorgulanmasının önünü açmaya başladı. Benjamin'in sanat eseri için vurguladığı zamanlara kıyasla daha kolay ulaşılabilir hale gelen kopyalar, yerel ve kurumsal orijinalliğin otoritesini değiştirdi, çünkü büyük ölçüde onlardan bağımsız, kişisel alanlarda gerçekleşen deneyimlerdi. Her teknik üretim, yeniden oluşturulmuş nesneyi otorite alanından çıkarırken, internetle birlikte kolay erişilebilir çok sayıda nesneyle, çok fazla kopyayla benzersiz birçok nesne ortaya çıkmaya başladı. Bu aslında yayılmasını daha kolay hale getirirken yerelin hatta artık yöreselin "aurasının kutsallığını paramparça" (Thomas, 2003) edebilen bir hal almaya da başladı. Halk oyunları da özellikle kurumsal biçimler dışında, kent yaşamında ihtiyaca göre kopyalanabilecek bir iş haline geldi. Herhangi bir örneğinden ekran başında bir kopyası bedene dahil edildikten ya da bu kopyadan bir başkasına aktarıldıktan sonra, sadece beğeniyle tercih edilen yerel ya da yöresel karşılığının sorgulanmadığı ve önemsenmediği bir imaja büründü. Kurumsal çalışmalarda da orijinal, yerel ve künyesi doğrulanmış oyunların geçmiş, şimdiki veya gelecekteki çalışmaları için teknolojik gelişmeler özellikle de video kayıtları kullanılmaktaydı. Ancak o zamanlarda ulaşılması zor bir teknoloji olduğu için bu imkân sadece kurumlar ve yöresel otoritelerdeyken, teknolojinin yaygınlaşması ve internet ile kolayca ulaşılabilir bir hal alması, sıra dışı bir

hareket etme biçimi olan halk oyunlarını sıradanlaştırdı. İnternet videolarıyla yerel ve yöresel aktörlerin otoriteleri kaybolmasa da sarsılmaya başladı. Günümüzde artık kurumsal yapılardan ziyade "etkinliklerin" daha görünür hale geldiği sosyal medya ile birlikte, bağlama göre anında uyarlanan melez sahneleme biçimleri ortaya çıktı. Çalışma pratiklerindeki uzun mesailerle zevkten uzak nitelikleri ön plana çıkan, bedensel hazzı erteleyen kurumsal yapılar hala yaşasa da bedenin bir an önce kamusal alanlarda keyifle temsil edileceği bir iş görme aracına dönüştü. Farklı sanat aktiviteleri içinde bazen yerel ve kültürel bir fon olarak kullanılırken, bazen temsilden daha çok basit müsamerelerle sahneye konulan, eğlenceli bir sosyalleşme biçiminin ete kemiğe bürünmüş hali olarak teşhir edildi. Artık basit etkinliklerin pazar değerini çok fazla taşıdığı halk oyunları piyasası içinde, değişen bağlamlarla kurumsal ve geleneksel anlamını tersyüz eden performanslar, fazla tekrarları ve her yerdeliğiyle halk oyunları oynayan bedenin etkisiz klişelere dönüşmesine de yol açtı.

SONUÇ

Yaşam dünyasındaki günlük aktiviteler, mesleki alanlar, spor türleri, sanatsal beceriler, geleneksel ritüeller ve bu alanlarda insanın bedeniyle sergilediği ve paylaştığı bütün teknikler, ürettiği bütün sembolik jest ve postüral ifadeler, biyolojik ve fizyolojik olarak temellendiği kadar, zamanın akışı içinde sosyal ve kültürel süreçlerle birlikte yapılanmaya devam eder. Bedende birikmeye, yorumlanmaya ve sahnelenmeye hazır halde bulunmaya başlayan bu hareket repertuarı, ayrıca dramatik performansları içeren sosyal etkileşim kalıplarının işleyişini de açığa çıkarmaktadır. Bu işleyişle birlikte beden, hareket ve yaşam dünyasının bütünlüğünde varolan dansın, kültürel ve sosyal tüm araştırma alanları için, beden ve hareket arasındaki süreçlerden salgılanan, birbirine bağımlı, daima birbirini etkileyen yapılardan türeyen, bedenin bütününü ve tüm olanaklarını kapsayan bir metin olarak anlaşılması sağlanır. Özellikle yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren, beden ve dans arasındaki bağıntıyı çözümleyebilmek için çeşitli antropolojik girişimlerle, yeni başlıklar ortaya çıkmaya başlamıştır. Çoğunlukla etnografik yöntemleri benimseyen dans antropolojisi, dans etnolojisi, Avrupa folklor çalışmaları ile gelişen etnokoreoloji gibi, birbirini dışlamayan ancak inceleme yöntemi bakımından öncelikleri farklı alanlar gelişmiştir. Ancak başlangıçlarında yine klasik antropolojik yöntem ve kuramların etkisinde kalan bu yeni dans araştırmalarının ilk dönemleri, Kartezyen beden zihin düalizmini derinleştiren, bedeni bir makine ve farklı parçalar olarak tasarlayan yaklaşımlardır. Dans yazımı ve hareket analizinde bedeni ve dansı nesnelleştiren eğilimlerle parçalı, birbiriyle uyuşamaz taraflarının sınıflandırıldığı, karşıtlıkların daha da derinleştiği bu mekanik görüşler desteklenmiştir. Özellikle gelişim aşamalarında feminist eleştiri, postmodern teori ve fenomenoloji gibi dönemin popüler kuramlarıyla bedenin mekanikliğinin üstesinden gelinmeye çalışılsa da savaş sonrası sosyoloji ve sosyal antropoloji alanlarında meydana gelen değişim, dans antropolojisi alanında sosyal inşacı bir dans teorisini baskın kılmıştır. Kartezyen geleneğin bilimsel dünyada artık adeta nesnelleşmiş düalizmiyle desteklenen beden ve dans düşüncesi, bu defa sosyal inşayı bedenin üzerine onu etkileyecek ve yapılandıracak yegâne araç olarak yerleştirilmiştir. Dil merkezli yaklaşımlarla baskın olan geleneksel antropolojiyle, beden ve dans arasındaki bağıntı yine yalnızca köklerde, sadece ilk biçimlerde hatta her

şeyden izole olarak etnisite, gelenek, coğrafi sınırlar gibi kolektif bileşenlerde aranmıştır. Aşırı sosyal inşacı teorilerin ortasında statik, durağan, kendi kendine yetemeyen pasif beden düşüncesi feminizm, postmodernizm ve fenomenolojiyle, sosyal inşaya nazaran daha cılız bir bireysellik anlayışıyla birlikte ilerlemiştir. Ancak bu defa da iki anlayıştan birine temelden teslim edilmesi gereken bir nesne olarak dans araştırmalarında varlığını sürdürmeye başlamıştır. Her iki anlayışta da beden, müzik ya da plastik sanatlarda olduğu gibi sanatçının üretim aracı, akıldan geçenleri algılanabilir hale getiren bir iletken gibi, dansla aklın arasına bir enstrüman olarak yerleştirilmiştir.

Tek başına klasik kültürel antropolojinin sağladıklarıyla dans düşüncesi bedenin üretici ve dönüştürücü yönlerini ihmal etmiştir. Artık birçok farklı alanın antropolojisinin yapılıyor olması, tek başına dans araştırmalarının sosyolojiden, felsefeden, tarihten sağlayamadığı pek çok farklı bakış açısını yan yana getirip yeni bir dans düşüncesini geliştirmiştir. Modern antropolojik perspektifte beden, dışında var olamayacağı bir temel sağlayarak, hangi amaçla, hangi bağlamda yapılırsa yapılsın dansın kendisine dönüşen varoluşunu ve sürekliliğini tesis eden yaşamsal bir kaynak olarak kabul edilir. Bu bakımdan dans, sosyal inşanın ya da basitçe kişisel tercihlerin üretiminden ziyade bireyin kültürel, biyolojik, psikolojik tüm yaşamı ve toplumun geçirdiği tüm tarihsel süreçlerin kesişim noktası ve temsilidir. Her türlü danstan üretilen teatral formlar bile açık bir estetik amaçla bu tarihsel akıştan kopsa da bedensel olarak yaşanan değerlerden asla tamamen ayrılmaz. Hangi türden olursa olsun dans, tarihsel olarak bedende birikmiş ve yaşam süresi boyunca birikmeye devam edecek olan insan hareketinin fizyolojik ve kültürel kapasitelerine dayanır. Temelini kaydedilemeyen, var olduğu anda kaybolan hareketten alan dans, anatomik ve fizyolojik alt yapısıyla biyolojik ve mekanik görünse de insanın sembolik anlamlar üretme yeteneğiyle, sosyal bedenin bileşenleriyle çeşitlenmiştir. Beden mekaniğini açıklamak için dahi psikolojik ve bilinçdışı kavramlara denk gelen, bedenin çevresini algılamak için kullandığı kavramlar geliştirilmiştir. Artık hareket, bedenin iletişime olanak sağlayan sosyal yönlerini bütünleyerek, bedenleri de kültürler arası bir duruma getirmektedir. Bedende hareketle açığa çıkan her şey bu bakımdan kültüre, sosyal yapıya ve bireye özgü görünümler sunmaktadır. Dans dışı yollarla bedene doğrudan etki eden bileşenleri

biçimlendiren de bedene dahil eden de hareketin değişken doğasıdır. Bu bakımdan kültürel olarak farklı mekân, zaman, toplumsal statü ve sosyal çevredeki hareket alışkanlıkları danslara da belirgin ayrımlar kazandırmıştır. Tango, vals, salsa gibi sosyal danslar geçmişte çok farklı anlamlarla var olmuşken, dahil oldukları mekanlar, tarihsel süreçler, sosyal sınıflarla çok fazla yapısal değişikliğe maruz kalmışlardır. Çok statik ve değişmez olduğu iddia edilse bile yine dönemin, akımların, kişisel ve ulusal tarzların eğilimlerine ve gerekliliklerine göre değişen bir bale anlayışından söz edilir. Ancak bu değişikliklerin en fazla okunabildiği dans türleri, genellikle çok farklı bağlamlarda, farklı mekanlarda ve hala varlık sebepleriyle birlikte kırsalda icra edilen geleneksel danslardır.

İnceleyeceği tüm alanlarda olduğu gibi geleneksel danslarda da çağdaş antropoloji, yalnızca farklılıkların değil benzerliklerin peşinde olmaya ancak bunları birbiriyle bir hiyerarşi içine sokmadan incelemeye dönük, son derece insancıl, demokratik ve meraklısına pek çok görme ve düşünce biçimi kazandıran bir bilime dönüşür. Hayata, insana ve dünyaya bakışı değiştirirken insanın kendi alanına da özellikle kültürel ve geleneksel olan kısımlarına; normlar, kalıplar ve tek biçimlilikten azade, daha hoş görülü, olan biteni yargılamaktan ziyade sebeplerinin tüm boyutlarıyla izinin sürüleceği bir bilinçle yaklaşılmasını sağlar. Günümüzde artık farklı var oluş biçimleriyle görünür olan geleneksel danslar da kolektif bilincin izlerini taşırken, bedendeki pek çok toplumsal değişimin en açık şekilde kendini gösterdiği alanlar olarak değerlendirilmelidir. Artık kurumsallaşmış bir yapı olan "Türk Halk Oyunları" ise hem yerel hem ulusal hem kişisel beden eğiliminden yararlanırken bu değerlendirmeyi fazlasıyla hak eden bir alandır. Bedensel olarak yaşadığımız ortak kültürel temelimize, tarihsel olarak değişen beden algımıza tanıklık ederken aynı zamanda her bireyin kendi yaşamsal düzlemi aracılığıyla kendi deneyimleri yoluyla icra ettiği bedenlenmiş bir sanattır. Bu bakımdan geçmişte ve günümüzde, belki de sürekli idealize edilmiş karakterlerin, toplumsal olarak merkezde konumlanmış bedenlerin oyunları, giysileri ve hareketleri sahneye taşınır. Bedenin antropolojisi ile "Türk Halk Oyunları"nın yerel ve ulusal tüm varoluş biçimlerinde sadece oyunlar hakkındaki ihtimaller değil, oynayanlar, düzenleyenler, sahneye koyanların ortaya koyduğu ihtimaller de olanaklı hale gelir.

Günümüzde pek çok yeni var oluş biçimi açığa çıkmıştır ve ortaya çıkan her bir yenisinin geleneğe ve kuruma kazınması farklı bedensel süreçlerin devrede olduğu bir yeniden üretimi, mekânın ve zamanın ortak deneyimini gerektirir. Kültürel olarak benimsenme sürecinde olduğu gibi kurumsal olarak benimsenmesi de bir bedenler arası müzakere işidir. Bedene dahil etme süreci geleneksel ve kurumsal pratiklerde değişse de yine bir öznelerarası alanı gerekli kılar. Başkalarının bakışlarına her zaman ihtiyaç duyar. Düşünmesi ne kadar zor olsa da fotoğrafın, videonun herhangi bir teknolojik unsurun olmadığı dünyada, geleneksel danslar da birer imgelemdir aslında. Sadece bedenlerde var olur ve geriye hiçbir iz bırakmadan belleklerimize kazındığı kadarıyla, önünde ve arkasında takip edilecek herhangi bir görüntü bırakmaz. Bedenden bir başka bedene aktarıldığı ölçüde, her yeni bedenin fizyolojik, kültürel ve sosyal olanaklarıyla yaşamaya devem eder.

Özellikle farklı toplumsal katmanlarda icra edilen geleneksel oyunlardaki farklılıklar ve bütünleşmeler de aslında bedenlerde gerçekleşen oyunlardan ziyade bedenin kendisine mâl edilmelidir. Hareket alışkanlıklarının edinildiği toplumsal yapı, mekanların ürettiği hareketler, bedenin zaman içindeki değişimi, beden ve dans arasındaki varoluşsal bağ ile diğer tüm sanatlara oranla daha fazla bütünleşirler. Mekânın mekanik olanakları kadar kültürel yapısı, değeri ve niteliği de oyunlara yeni var oluş biçimleri kazandırmıştır. Farklı bağlamlarda icra edilen geleneksel danslar, mekân deneyimlerini gerçekleştirir ve deneyimlenen her yeni mekân oyuna yeni alternatifler türetir. Zamanla değişen beden ve postüral alışkanlıklar, her zaman dilimine özgü farklı oynama biçimleri geliştirmiştir. Geleneksel danslarımız da zamansal bir eşiği aştıktan, kırsal mekanlardan kent dinamiklerine maruz kalmaya başladıktan sonra yapısal bir dönüşüme uğramıştır. Özellikle kurumsal bir yapı olana kadar ortaya çıkan "Türk Halk Oyunları" pratikleri etrafında bütünleşen, kurumsal bir yapı olduktan sonra ortaya çıkan farklı oyuncu profillerinin bedenleri üzerinden biçimlenmiştir. Oyuncu, eğitmen, öğretmen her ayrı bedende her zaman dilimlerinde farklı yorumlanıp icra edilse de temel kodlarını ve kültürel değerlerini koruyarak yeniden üretilmiştir.

Bedenin antropolojisiyle ortaya çıkan teorilerin belki de en can alıcı kısmı, "Türk Halk Oyunları"ndaki geleneksel ve kurumsal bilinci bir şekilde nesnelleşmiş akıl

ve beden karşıtlığını aşmaya ikna edebilmektir. Ancak bilinç bu bütünsel akıl ve beden birlikteliğine ikna olduktan sonra alanda ortaya çıkabilecek her şeyi bedene mâl etmeye de kolaylıkla başlamaktadır. Beden ve dünya arasındaki ilişkide olduğu gibi burada da ortaya çıkabilecek sonuçlar sınırsızdır. Çalışmada verilen örnekler ve gerçekleşen olay örgülerinde, tek bir failin dahil olduğu fiziksel ortamlarda, sosyal çevresi ve sahip olduğu bedenin olanaklarıyla deneyimlediği sonuçlar değerlendirilmiştir. Bu yüzden "Türk Halk Oyunları" kurumunda bu yeni sayılabilecek çalışmayı okuyup, kuramsal çerçeveyi benimseyecek her yeni paydaş, kendi bedensel deneyimleriyle ortaya özgün sonuçlar koyabilecek, belki de kazandığı düşünce ve görme biçimiyle, alandaki "beden" literatürün genişlemesine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

Genel Başvuru Kaynakları

Beydili, C. (2005). Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük. Ankara: Yurt Kitap.

Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2009). Antropoloji Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Güçlü, A., Uzun, E., Uzun, S., & Yolsal, Ü. H. (2008). Felsefe Sözlüğü. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Kitaplar

Adorno, T. W., & Holkheimer, M. (2000). Aydınlanmanın Diyalektiği. (N. Ülner, & E. Ö. Karadoğan, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Akın, Y. (2018). Gürbüz ve Yavuz Evlatlar, Erken Cumhuriyet'te Beden Terbiyesi ve Spor. İstanbul: İletişim Yayınları.

Alighieri, D. (2013). İlahi Komedya. (R. Teksoy, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Altınay, R. F. (2008). Yurdumuzun Nağmeleri. İzmir: Meta Basım.

And, M. (2007). Oyun ve Bügü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

And, M. (2019). Dionisos ve Anadolu Köylüsü. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Aydın, C. (1992). Halk Oyunlarında Toplumsal Yapılanma. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.

Bachelard, G. (2018). Mekânın Poetikası. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Badiou, A. (2017). Başka Bir Estetik. (A. U. Kılıç, Dü.) İstanbul: Metis Yayınları.

Barnard, A. (2018). Sosyal Antropoloji ve İnsanın Kökeni. (M. Doğan, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bates, D. G. (2018). 21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji İnsanın Doğadaki Yeri. (S. Aydın, S. N. Altutek, B. E. Altınok, I. N. Demirakın, E. G. Ersoy, N. Karabulut, . . . B. Şafak, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bayat, F. (2007). Türk Mitolojik Sistemi 2. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayat, F. (2009). Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Bayraktar, L. (2010). Bergson'da Ruh-Beden İlişkisi. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Benjamin, W. (2015). Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı. (G. Sarı, Çev). İstanbul: Zeplin Kitap.

Blacking, J. (1977). The Anthropology of the Body. London: Academic Press Inc.

Bock, P. K. (2001). İnsan Davranışının Kültürel Temelleri, Psikolojik Antropoloji. (S. N. Altunkek, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Bourdieu, P. (2009). Bekarlar Balosu. (Ç. Eroğlu, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.

Bourdieu, P. (2015). Pratik Nedenler. (H. U. Tanrıöver, Çev.) İstanbul: Hil Yayın.

Bourdieu, P. (2016). Akademik Aklın Eleştirisi. (B. P. Yalım, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Bourdieu, P. (2016). Eril Tahakküm. (B. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

Bourdieu, P. (2017). Ayrım. (D. Fırat, & G. Berkkut, Çev.) Ankara: Heretik Basın Yayın.

Bourdieu, P. (2018). Bir Pratik Teorisi İçin Taslak: Kabiliye Üzerine Üç Etnoloji Çalışması. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2016). Düşünümsel Bir Antropoloji İçin Cevaplar. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Breton, D. L. (2015). Acının Antropolojisi. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul.

Butler, J. (2014). Bela Bedenler. (C. Çakırlar, & Z. Talay, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Butler, J. (2018). Biziz, Halk! Toplanma Özgürlüğü Üzerine Düşünceler. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Butler, J. (2018). Cinsiyet Belası. (B. Ertür, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Campbell, J., & Moyers, B. (2010). Mitolojinin Gücü. (Z. Yaman, Çev.) İstanbul: Kapital Medya Hizmetleri.

Can, C. (2011). Hukuk Sosyolojisinin Antropolojik Temelleri. Ankara: Siyasal Kitabevi.

Cassier, E. (2018). Dil ve Mit. (O. Kuzgun, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Claxton, G. (2017). Beden: Zekanın Özü. (D. Tanla, Çev.) İstanbul: The Kitap Yayınları.

Collingwood, R. G. (1958). The Principles of Art. New York: Oxford University Press.

Corbin, A., Courtine, J.-J., & Vigarello, G. (2008). Bedenin Tarihi 1, Rönesans'tan Aydınlanma'ya. (S. Özen, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Darwin, C. (2018). Türlerin Kökeni. (B. Kılıç, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım Tic. San. ve Ltd. Şti.

Delaney, C. (2018). Tohum ve Toprak. (S. Somuncuoğlu, & B. Aksu, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Deleuze, G. (2021). Sinema I. Hareket-İmge. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Demir, Ö., & Yıldırm, A. (2018). Beden, Tıp ve Felsefe. İstanbul: NotaBene Yayınları.

Douglas, M. (2016). Kurumlar Nasıl Düşünür? (M. Özcaner, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Douglas, M. (2017). Saflık ve Tehlike. (E. Ayhan, Çev.) İstanbul: Metis yayınları.

Ehrenreich, B. (2009). Sokaklarda Dans, Kolektif Eğlencenin Bir Tarihi. (N. Erdoğan, & E. A. Savran, Çev.) İstanbul: Versus Kitap.

Eliade, M. (1994). Ebedi Dönüş Mitosu. (Ü. Altuğ, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi Yayınları.

Ergun, P. (2011). Kambar Ata Baba Gammar. Konya: Kömen Yayınları.

Ericsen, T. H. (2018). Küçük Yerler, Büyük Meseleler, Sosyal ve Kültürel Antropoloji. (A. E. Koca, Çev.) Ankara: Atıf Yayınları.

Ericsen, T. H., & Nielsen, F. S. (2016). Antropoloji Tarihi. (A. Bora, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.

Erzen, J. N. (2017). Üç Habitus. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Federici, S. (2017). Caliban ve Cadı, Kadınlar Beden ve İlksel Birikim. (Ö. Karataş, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Fidan, S. (2017). Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi: Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni. Ankara: Grafiker Yayınları.

Fraleigh, S. H. (1987). Dance and the Lived Body. London: University of Pittsburgh Press.

Güngören, A. (1998). Cadıların Günbatımı. İstanbul: Yol Yayınları.

Garcia, M. E., Plevin, M., & Macagno, P. (2018). Yaratıcı Hareket ve Dans: Garcia-Plevin Yöntemi. (E. Salman, Çev.) İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Ginzburg, C. (2009). Tahta Gözler, Mesafe Üzerine Dokuz Düşünce. (A. Şişik, Çev.) İstanbul: Metis Yayıncılık.

Grosz, E. (2020). Uçucu Bedenler, Bedensel Bir Feminzme Doğru. (K. Güler, Çev.) İstanbul: NotaBene Yayınları.

Habermas, J. (2011). Sosyal Bilimlerin Mantığı Üzerine. (M. Tüzel, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Haviland, W. A., Prins, H. E., Walrath, D., & Mc Bride, B. (2008). Kültürel Antropoloji. (İ. D. Sarıoğlu Erguvan, Çev.) İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Heidegger, M. (2018). Varlık ve Zaman. (K. H. Ökten, Çev.) İstanbul: Alfa Yayınları.

Husserl, E. (2017). Fenomenoloji Üzerine Beş Ders. (H. Tepe, Çev.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

James, W. (2013). Törensel Hayvan, Yeni Bir Antropoloji Portresi. (S. Çalışkan, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Jung, C. G. (2015). Feminen, Dişilliğin Farklı Yüzleri. (T. V. Soylu, Çev.) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Kenny, M. G., & Smille, K. (2017). Antropolojiye Giriş Kültür ve Mekân Hikayeleri. (S. Torlak, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

Kolomb, K. (2015). Seyir Defteri. (S. Maden, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kott, J. (1999). Çağdaşımız Shakespeare. (T. Güney, Çev.) İstanbul: MitosBOYUT Yayınları.

Kottak, C. P. (2015). Antropoloji İnsan Çeşitliliğinin Önemi. (D. Atamtürk, İ. Duyar, Ö. Okan, & M. U. İçen, Çev.) Ankara: De Ki Basın Yayım.

Lavenda, R., & Schultz, E. (2018). Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar. (D. İşler, & O. Hayırlı, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Lecoq, J. (2015). Şiirsel Beden. (M. Çerçi, Çev.) Ankara: NotaBene Yayınları.

Lefebvre, H. (2010). Gündelik Hayatın Eleştirisi I. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lévi Strauss, C. (2017b). Montaigne'den Montaigne'e, Devrimci Bir Bilim: Etnografya. (A. Er, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Levinas, E. (2010, Güz). Martin Heidegger ve Ontoloji. (K. H. Ökten, Dü.) (64), s. 19-50.

Levinas, E. (2016). Husserl Fenomenolojisinde Görü Teorisi. (Y. C. Uslu, Çev.) İstanbul: ithaki Yayınları.

Lévi-Strauss, C. (2012). Yapısal Antropoloji. (A. Kahinoğulları, Çev.) Ankara: İmge Kitapevi.

Levi-Strauss, C. (2014). Modern Dünyanın Sorunları Karşısında Antropoloji. (A. Terzi, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Lewis, M., & Staehler, T. (2019). Fenomenoloji. (O. B. Kaplan, Dü., & Demirhan, Mehmet, Çev.) Ankara: Fol Kitap.

Lock, M., & Farquhar, J. (2007). Beyond The Body Proper. London: Duke University Press.

Malinowski, B. (2015). Büyü, Bilim ve Din. (S. Özkal, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Mascia-Less, F. E. (2011). A Companion to the Antrophology of the Body and Embodiment. Wesst Sussex: Blackwell Publising.

Mauss, M. (2013). Sosyoloji ve Antropoloji. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Mead, M. (2018). Samoa'da Ergen Olmak. (G. Aktuğ, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Merleau-Ponty, M. (2016). Göz ve Tin. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2017). Algılanan Dünya. (Ö. Aygün, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Merleau-Ponty, M. (2017). Algının Fenomenolojisi. (E. Sarıkartal, & E. Hacımuratoğlu, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Montaigne, M. (2019). Shakepeare'in En Sevdiği Montaigne Denemeleri. (E. Kökkılıç, E. Koç, Dü, & İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Montaigne, M. D. (2019). Denemeler, Bütün Denemeler 1. (E. Sunar, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Ökten, K. H. (2019). Varlık ve Zaman Bir Okuma Rehberi. İstanbul: Alfa Yayınları.

Özbudun, S., Şafak, B., & Altunkek, N. S. (2016). Antropoloji Temel Kavramlar. Ankara: Dipnot Yayınları.

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

Öztürkmen, A. (2016). Rakstan Oyuna, Türkiyede Dansın Modern Halleri. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Roberts, S. (2017). Hukuk Antropolojisine Giriş. (A. Koca, Çev.) Ankara: Birleşik Dağıtım Kitabevi.

Roux, J.-P. (2011). Türklerin ve Moğolların Eski Dini. (A. Kazancıgil, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Sartre, J.-P. (2017). Varlık ve Hiçlik, Fenomenolojik Ontoloji Denemesi. (T. Ilgaz, & G. Eksen Çankaya, Çev.) İstanbul: İthaki Yayınları.

Sennet, R. (2018). Ten ve Taş, Batı Uygarlığında Beden ve Şehir. (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Sennett, R. (2019). Kamusal İnsanın Çöküşü. (S. Durak, & A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Shakespeare, W. (2015). Fırtına. (Ö. Nutku, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Smith, D. W. (2019). Husserl. (S. Bayazit, Çev.) İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Soyşekerci, S. (2015). Beden Sanatı, Rembrandt ve Anatomi Dersleri. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Şan, E. (2015). Marleu-Ponty. İstanbul: Say Yayınları.

Tanilli, S. (2015). Uygarlı Tarihi. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Thomas, H. (2003). The Body, Dance and Cultural Theory. New York: Plgrave Mcmillan.

Turner, B. S. (2019). Beden ve Toplum, Sosyal Teoride Arayışlar. (İ. Kaya, & B. M. Bulut, Dü) Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Turner, V. (1987). The Anthropology of Performance. New York: Paj Publications.

Urgan, M. (2014). Shakespeare ve Hamlet. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ünlü, A. (2006). Türk Tiyatrosunun Antropolojisi. Ankara: Aşina Kitaplar.

Ünlü, A. (2009). Merkeze Dönmek, Türk Tüyatrosunda Zaman/Mekân Algısı. İstanbul: TEM Yapım Yay. Ltd.

Wacquant, L. (2012). Ruh ve Beden, Acemi Bir Boksörün Defteri. (N. Ökten, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Watson, P. (2017). Fikirler Tarihi, Ateşten Freud'a. (K. Akatay, N. Elhüseyni, K. Genç, B. Pala, & B. Tırnakçı, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Wulf, C. (2015). Tarihsel Kültürel Antropoloji. (Ö. D. Sarısoy, Çev.) Ankara: Dipnot Yayınları.

y Gasset, J. O. (2017). İnsan ve "Herkes". (N. G. Işık, Çev.) İstanbul: Metis yayınları.

Yıldırım, N., & Yıldırım, M. A. (2011). Gaziantep Yöresinde Barak Boyu. Gaziantep: Damla Matbaası.

Zahavi, D. (2018). Husserl'in Fenomenolojisi. (S. Bayazit, Çev.) İstanbul: Say Yayınları.

Kitap Bölümü

Ailey, A. (2011). Bu, Dans Hakkındadır. Ş. Selışık Aksan, & G. Ertem (Dü) içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 146-149). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Csordas, T. (2011). Cultural Phenomenology, Embodiment: Agency, Sexual Difference, and Illness. F. E. Mascia-Lees içinde, A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment (s. 137-156). West Sussex: Blackwell Publishing.

Demir, G. Y. (2013). Önsöz. C. Levi-Strauss içinde, Mit ve Anlam (G. Y. Demir, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.

Désveaux, E. (2017). Sunuş. C. Lévi-Strauss, & E. Désveaux (Dü.) içinde, Montaigne'den Montaigne'e, Devrimci Bir Bilim: Etnografya (A. Er, Çev., s. 9-21). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Duncan, I. (2011). Geleceğin Dansı. Ş. S. Aksan, & G. Ertem içinde, Yirminci Yüztılda Dans Sanatı, Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 80-91). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Fokine, M. (2011). Yeni Bale. Ş. S. Aksan, & G. Ertem içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 86-91). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Foster, S. L. (2011). Dans Eden Bedenler. Ş. S. Aksan, & G. Ertem (Dü) içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Fuller, L. (2011). Işık ve Dans. Ş. S. Aksan, & G. Ertem içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 93-98). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Giurchescu, A. (2017a). Dansın Gücü ve Onun Sosyal ve Politik Kullanımı. M. Ö. Özbilgin, & B. O. Kurtişoğlu içinde, Anca Giurchescu ve Etnokoreoloji (M. Ö. Özbilgin, & G. Kaplan, Çev., s. 17-32). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Giurchescu, A. (2017b). Bir Dansçının Doğaçlamayla İlgili Söylemlerini Yorumlamak. M. Ö. Özbilgin, & B. O. Kurtişoğlu içinde, Anca Giurchescu ve Etnokoreoloji, Çeviri Metinler (B. Kurt, Çev., s. 33-44). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınevi.

Giurchescu, A. (2017c). Geleneksel Romanya Topluluklarında Dans Estetiği. M. Ö. Özbilgin, & B. O. Kurtişoğlu içinde, Anca Giurchescu ve Etnokoreoloji, Çeviri Metinler (B. O. Kurtişoğlu, Çev., s. 45-54). İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.

Kealiinohomoku, J. (2011). Bir Antropoloğun Baleye etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı. Ş. S. Aksan, & G. Ertem içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 303-320). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Koç, Y. (2007). Sunuş. Yaşayan Eski Türk İnançları Bilgi Şöleni: Bildiriler (s. v-vi). Ankara: Havettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.

Levi-Strauss, C. (2013). Marcel Mauss'un Eserine Giriş. M. Mauss içinde, Sosyoloji ve Antropoloji (Ö. Doğan, Çev., s. 15-57). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Maden, S. (2015). Sunuş. K. Kolomb içinde, Seyir Defteri (s. vii-xii). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Mascia-Less, F. E. (2011). Introduction. F. E. Mascia-Less içinde, A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment (s. 1-3). West Sussex: Blackwell Publishing.

Monod, J.-C. (2017). Alman ve Fransız Fenomenolojisi: Giriş. J.-L. Marion, J.-C. Monod, C. Sommer, J.-F. Courtine, & E. Şan (Dü.) içinde, Çağdaş Fransız Felsefesi ve Fenomenoloji Hareketi (E. Şan, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Öztürkmen, A. (2011). "Türk Usulü" Modern Dans: Cumhuriyetin İlk Yıllarında Osmanlı Dansının Dönüşümü. Ş. S. Aksan, & G. Ertem (Dü) içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı Kuram ve Pratik. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Sclemmer, O. (2011). İnsan ve Sanat Figürü. Ş. S. Aksan, & G. Ertem içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 109-121). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Sklar, D. (2011). Dansa Kültürel Açıdan Duyarlı Bir Yaklaşım İçin Beş Önerme. Ş. S. Aksan, & G. Ertem (Dü) içinde, Yriminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 270-273). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Şan, E. (2017). Sunuş: Fransız Fenomenoloji Hareketi. E. Şan içinde, Çağdaş Fransız Felsefesi ve Fenomenoloji Hareketi (s. 7-32). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Tepe, H. (2017). Giriş. E. Husserl içinde, Fenomenoloji Üzerine Beş Ders (H. Tepe, Çev., s. VII-XXXI). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Thomas, H. (2014). Kültür/Doğa. C. Jens içinde, Temel Sosyolojik Dikotomiler (İ. Çapcıoğlu, Çev., s. 159-177). Ankara: Atıf Yayınları.

Wigman, M. (2011). Modern Dansın Felsefesi. Ş. Selışık Aksan, & G. Ertem (Dü) içinde, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı, Kuram ve Pratik (İ. Kemer, Çev., s. 105-108). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Makale

Baily, J. (1995). Music and the Body. The World of Music, 37(2), 11-30.

Baumann, G. (1995). Music and Dance: The Royal Road to Affective Culture? The World of Music, 37(2), 31-42.

Beeman, W. O. (1993). The Anthropology of Theater and Spectacle. Annual Review of Anthropology(22), s. 369-393.

Besnier, N., & Brownell, S. (2012, July). Sport, Modernity, and the Body. Annual Review of Anthropology(41), s. 443-459.

Blacking, J. (1977). Towards an Anthropology of the Body. A. o. Anthropologists (Dü.), The Anthropology of the Body içinde (s. 1-28). London: Acdemic Press.

Blacking, J. (1977a). Preface. J. Blacking içinde, The Anthropology of the Body (s. v-x). London: Academic Press.

Bölükbaşı, R. T. (1998). Dans Hakkında. Gençtürk Demircioğlu, T.; Demircioğlu, C. (Sadeleştiren), Dans Müzik Kültür Folklora Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi içinde (s.281-285), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Conklin, B. A. (1996, September). Reflections on Amazonian Anthropologies of the Body. Medical Anthropology Quarterly, New Series, 3(10), s. 373-375.

Demez, G. (2009). Sınıfsal ve Bireysel Kimlik Oluşumunda Beden Sorunu: Habitus. Toplumbilim Beden Sosyolojisi Özel Sayısı (24), 17-26.

Desmond, J. C. (1993-1994). Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies. Cultural Critique(26), 33-66.

Eicher, J. B. (2000). The Anthropology of Dress. Dress, The Journal of the Costume Society of America, 1(27), s. 59-70.

Ekman, P. (1977). Biological and Cultural Contributions to Body and Facial Movement. The Anthropology of the Body (s. 30-39). London: Academic Press.

Enfield, N. (2005, February). The Body as a Cognitive Artifact in Kinship Representations: Hand Gesture Diagrams by Speakers of Lao. Current Anthropology, 1(46), s. 51-81.

Farnell, B. M. (1994, December). Ethno-Graphics and the Moving Body. Man, New Series, 4(29), s. 929-974.

Farnell, B. M. (1999). Moving Bodies, Acting Selves. Annual Review of Anthropology(28), s. 341-373.

Flores, T. (1985). The Anthropology of Aeshtetics. Dialectical Anthropology(10), s. 27-41.

Grau, A. (1993, Autumn). John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. Dance Research Journal, 2(25), s. 21-31.

Grau, A. (1995). Dance as Part of the Infrastructure of Social Life. The World of Music, 37(2), 43-59.

Graves, P. C. (2008, February). From an Archaeology of Iconoclasm to an Anthropology of the Body: Images, Punishment, and Personhood in England, 1500–1660. Current Anthropology(49), s. 35-60.

Hanna, J. L. (1977). To Dance is Human. J. Blacking (Dü.), The Anthropology of the Body içinde (s. 211-232). London: Academic Press.

Hanna, J. L. (1975). The Anthropology of the Body. Dance Research Journal, 7(2), 39-43.

Hewes, G. W. (1957, February). The Anthropology of Posture. Scientific American, 2(196), 122-133.

Jackson, M. (1983, Jun.). Knowledge of the Body. Man, New Series, 2(18), s. 327-345.

Karademir, A. (2015, Nisan-Mayıs-Haziaran). Halk Oyunları Bayramları. (A. Aydemir, Dü.) Prusa, 1(3), 26-32.

Kendon, A. (1997). Gesture. Annual Review of Anthropology(26), s. 109-128.

Kimmel, M. (2008). Properties of Cultural Embodiment: Lessons from the Anthropology of the Body. R. M. Frank, R. Dirven, T. Ziemke, & E. Bernardez içinde, Body, Language and Mind Volume 2: Sociocultural Situatedness. Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co.

Lock, M. (1993). Cultivating the Body: Anthropology and Epistemologies of Bodily Practice and Knowledge. Annual Review of Anthropology(22), s. 133-155.

McCormack, D. P. (2008). Geographies for Moving Bodies: Thinking, Dancing, Spaces. Geography Compass, 2(6), s. 1822-1836.

Özbilgin, M. Ö. (2011). Cumhuriyet Döneminin İlk Yıllarında Geleneksel Zeybek Oyunlarının Sahnelenmesi Hakkında Halil Oğultürk'le Yapılan Görüşme. Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi, 35-47.

Potter, C. (2008, December). Sense of Motion, Senses of Self: Becoming a Dancer. Ethnos, 4(73), s. 444-465.

Read, S. A. (1998). The Politics and Poetics of Dance. Annual Review of Anthropology(27), 503-532.

Reischer, E., & Koo, K. S. (2004). The Body Beautiful: Symbolism and Agency in the Social World. Annual Review of Anthropology(33), s. 297-317.

Schneider, J. (1987). The Anthropology of Cloth. Annual Review of Anthropology(16), s. 409-448.

Sertel, M. Z. (1998). Avrupa Raks mı? Milli Raks mı? Dans Müzik Kültür Folklora Doğru Çeviri/Araştırma Dergisi içinde (s.287-290), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Sugiyama, C. A. (2010). Antropolojide Beden Sorunsalına Bedenlileşme Teorisinin Katkısı. Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi (24), 69-93.

Watling, J. L. (1964). Descartes. D. J. O'Connor içinde, A Critical History of Western Phi. New York: The Free Press of Glencoe.

Wolpute, S. V. (2004). Hang on to Your Self: Of Bodies, Embodiment and Selves. Annual Review of Anthropology, 251-269.

Basılmamış Kaynaklar

Aşkar, F. (2010). Türkiye'nin Uluslararası Tanıtımında Artistik İmaj: "Anadolu Ateşi" Örnek Olayı. Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Halkla İlişkiler ve Tanıtım Anabilim Dalı, İzmir.

Çiğdem, İ. S. (2003). Türk Halk Oyunlarının İnançsal Kökenleri. Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı, İzmir.

Dervişoğlu, E. (2008). Mekân ve Beden İlişkisi: Mekânın "Bedenle Kavrayış" Üzerinden Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

Duru, D. (2015). Performans Olgusu Bağlamında Beden Mekân İlişkilerinin Araştırılması. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Mimarlık Anabilim Dalı, İstanbul.

Elcik Yorgancıoğlu, P. (2016). Oyuncunun Bedensel İfadesinde Fiziksel Çalışmalar ve Bir Yöntem Önerisi. Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

Kurt Kemaloğlu, B. (2012). Türkiye'de Halk Danslarını Sahneleme Politikaları: Söylemler ve Estetik Yaklaşımlar. Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul.

Şinoforoğlu, O. T. (2015). Selim Sırrı Tarcan ve İsveç Jimnastiği, Beden Eğitiminde İsveç Modelinin II. Meşrutiyet Dönemi Türk Eğitim Sistemine Entegrasyonu. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Beden Eğitimi ve Spor Öğretmenliği Anabilim Dalı, Ankara.

Ünlü, A. (2004). Türk Tiyatrosunun Kimlik Sorununa Antropolojik Bir Yaklaşım. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Anasanat Dalı, İzmir.

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Murat Sönmez

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi:

Yüksek Lisans: 2015, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Oyunları Anabilim Dalı

Lisans: 2006, Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü

Lise: 1997, Ankara Sincan Lisesi

İş Tecrübesi:

2010, Gaziantep Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı, Türk Halk Oyunları Bölümü, Öğretim Görevlisi