

161509

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ÇAĞDAŞ DANS SANATINDA KOREOGRAFİ SÜRECİNİN  
ÜRETİCİ UNSURLARINA ve YARATICI YÖNÜNE  
KAVRAMSAL YAKLAŞIM

Aylin ERSÖZ

Sanat ve Tasarım Yüksek Lisans Ana Sanat Dalı Programında Hazırlanan

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Geyvan McMILLEN

İSTANBUL, 2005

## İÇİNDEKİLER

Sayfa

ŞEKİL LİSTESİ .....	i
RESİM LİSTESİ .....	ii
ÖNSÖZ .....	iii
ÖZET .....	v
ABSTRACT .....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1.1 Gerekçe.....	3
1.2 Amaç .....	4
1.3 Yöntem.....	4
2. ÇAĞDAŞ DANS SANATININ TEMEL UNSURLARI .....	5
2.1 Beden .....	5
2.1.1 Dansçı Bedenin Anatomisi .....	6
2.1.2 Sinir ve Duyum Sistemi .....	10
2.1.3 Beden Soma Ayrımının Önemi .....	11
2.1.4 Dansçı Bedenin Bilinçliliği ve Farkındalığı .....	12
2.1.5 Dansçı Beden ve Somatik Çalışmalar .....	12
2.2 Hareket .....	14
2.2.1 Hareketi Etkileyen Fizik Yasalar.....	15
2.2.2 Hareket Eden İnsan .....	16
2.2.3 Dansçı Bedenin Hareketi .....	17
2.2.4 Hareket Kategorileri: Eylemler .....	18
2.2.5 Hareket Kalıpları .....	18
2.2.6 Laban Hareket Çözümlemesi .....	19
2.2.7 Hareket Sözlükleri .....	22
2.2.8 Hareketin Ruhsal Kaynakları .....	22
2.3 Mekan .....	23
2.3.1 Şekil (Shape) .....	25
2.3.2 Düzey (Level).....	27
2.3.3 Odak (Focus) .....	28
2.3.4 Hareketlerin Mekana Yerleşme Planı (Floor Pattern).....	29
2.3.5 Yön (Sahne Mekanı, Seyirci Algısı ve Kinestetik Duyumsallık Bakımından).....	30

2.3.6	Işık ve Teatral Araçlar .....	33
2.3.7	Boyut ve Düzlem .....	34
2.3.8	Mesafe ve Dansçılar Arasındaki Mesafenin Algısal Değerleri .....	34
2.4	Zaman .....	35
2.4.1	Tempo .....	36
2.4.2	Tempoda Kademeli Değişimler .....	37
2.4.3	Vuruş .....	37
2.4.4	Süre ve Zamanlama (Timing) .....	38
2.4.5	Duraklama (Stillness) .....	38
2.4.6	Ritim .....	39
2.4.7	Vurgu (Accent) .....	40
2.4.8	Ölçülü (Metric) Ritimler .....	40
2.4.9	Doğal ve Organik Ritimler .....	41
2.4.10	İç Ritim .....	42
2.4.11	Düzenli (Regular) ve Düzensiz (Irregular) Ritimler .....	42
2.4.12	Ritim Aracı Olarak Beden: Ses ve Söz .....	43
2.4.13	Dans Müzik İlişkisi .....	43
2.5	Enerji .....	44
2.5.1	Efor .....	46
2.5.2	Kinetik ve Statik Enerji .....	46
2.5.3	Enerjinin Hareketi Nitelemesi .....	47
2.5.4	Hareket Nitelikleri .....	48
2.5.5	Vuruşlu-Uzatılmış Nitelik Kombinasyonları .....	49
2.5.6	Laban'ın Efor/Şekil Çözümlemesi .....	50
2.5.7	Zihinsel ve Ruhsal Enerji .....	51
2.6	Biçimlendirme .....	52
2.6.1	Doğaçlama .....	53
2.6.2	Koreografik Biçimlendirmenin Üretici Araçları .....	55
2.6.2.1	Motif Yönlendirme ve Geliştirme .....	55
2.6.2.2	Çarpıcı Vurgu (Highlighting) .....	57
2.6.2.3	Birlik, Çeşitlilik, Zıtlık .....	58
2.6.2.4	Minimal Hareket .....	58
2.6.2.5	Kanon .....	59
2.6.2.6	Olasılık (Chance) .....	60
2.6.3	Kompozisyon .....	61
2.6.3.1	Kompozisyonun Yapısal Unsurları .....	61
2.6.3.1.1	Hareket Cümlesi .....	61
2.6.3.1.2	Geçişler .....	62
2.6.3.1.3	Sekans .....	62
2.6.3.2	Kompozisyon Yapıları .....	63
2.6.3.2.1	İkili .....	63
2.6.3.2.2	Üçlü .....	63
2.6.3.2.3	Rondo .....	64
2.6.3.2.4	Tema ve Çeşitlemeler .....	64
2.6.3.2.5	Anlatımcı .....	64
2.6.3.2.6	Kolaj .....	65

3.	KOREOGRAFİ SÜRECİNİN YARATICI YÖNÜ .....	66
3.1	Sanatsal Etkinlik Kavramının Tarihsel Gelişimi .....	66
3.2	Sanatsal Etkinliğe Felsefi Bakışlar.....	67
3.3	Yaratıcı Etkinlikle İlgili Yaklaşımlar.....	77
3.3.1	Antropolojik Yaklaşım.....	78
3.3.2	Ruhbilimsel Yaklaşım.....	80
3.3.3	Çağırışım Yaklaşımı.....	81
3.3.4	Süreç Yaklaşımı.....	81
3.3.5	Varoluşçu Yaklaşım.....	83
3.4	Koreografi Sürecinin Yaratıcı Yönünün İncelenmesinde Karşılaşılan Sorunlar...	84
3.5	Koreografi Sürecinin Aşamalarının Çözümlemesi.....	87
3.5.1	Uyaranlar.....	88
3.5.2	Uyaranla Karşılaşma.....	89
3.5.3	Uyaranla Çalışma.....	89
3.5.4	Duyguların ve İmgelerin Hareketlere Dönüştürülmesi.....	90
3.5.5	Soyutlama ve Biçimlendirme.....	92
3.5.6	Yapılandırma Aşamaları.....	93
3.5.7	Yaratıcı Bilinçlilik.....	95
3.6	Çağdaş Dans Sanatında Koreografik Yenilikler.....	96
4.	KOREOGRAFİ SÜRECİNİN MERCE CUNNINGHAM VE PINA BAUSCH ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASINDA İRDELENMESİ .....	101
4.1	Örnek 1: Merce Cunningham .....	101
4.2	Örnek 2: Pina Bausch .....	115
4.3	Örneklerin Karşılaştırılması .....	132
4.3.1	Tarihsel Dönem ve Gelenek .....	132
4.3.2	Beden ve Hareket .....	135
4.3.3	Mekan ve Sahne Tasarımı .....	137
4.3.4	Odak ve İnteraktivite.....	139
4.3.5	Dans Müzik İlişkisi.....	140
4.3.6	Koreografik Biçimlendirme ve Kompozisyon.....	141
5.	SONUÇ.....	143
	KAYNAKLAR.....	148
	EKLER .....	154
	ÖZGEÇMİŞ .....	165

**ŞEKİL LİSTESİ**

Şekil 2.1	Laban Hareket Çözümlemesi .....	21
Şekil 2.2	Sahne mekanının güçlü ve zayıf bölgeleri .....	31
Şekil 2.3	Sahne mekanının algısal değer alanları .....	31
Şekil 2.4	Laban Efor/Şekil Çözümlemesi .....	51
Şekil 3.1	Sanatsal etkinliğin unsurları.....	68



## RESİM LİSTESİ

Resim (4.1) Split Sides Photo By Tony Dougherty <a href="http://performingarts.walkeart.org/detail..">http:// performingarts.walkeart.org/detail..</a> .....	154
Resim (4.2) Split Sides Photo By Tony Dougherty <a href="http://performingarts.walkeart.org/detail...">http:// performingarts.walkeart.org/detail...</a> .....	154
Resim (4.3) Event (1995) Decor: Immerse by Robert Rouschenberg <a href="http://www.ArtsElectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html">http:// www. Arts electric.org/articles0203/0207.cunningham2.html</a> .....	155
Resim (4.4) Events <a href="http://www.christianerobin.com/dance/cunningham_event">www.christianerobin.com/dance/cunningham_event</a> .....	155
Resim (4.5) Loose Time (2002) Photo by Tony Dougherty <a href="http://www.Artselectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html">http:// www. Artselectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html</a> .....	156
Resim (4.6) Walkaround Time (1968) Photo by James Klosty <a href="http://www.ArtsElectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html">http:// www. Arts electric.org/articles0203/0207.cunningham2.html</a> .....	156
Resim (4.7) Fluid Canvas <a href="http://www.voiceofdance.com/Insights/insights.trans.col.cfm?">www.voiceofdance.com/Insights/insights.trans.col.cfm?</a> .....	157
Resim (4.8) BIPED photo Stephanie Berger <a href="http://www.walkerat.org.../F/">www.walkerat.org.../F/</a> .....	158
Resim (4.9) Nefes Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	159
Resim (4.10) Bahar Ayini Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	160
Resim (4.11) Bahar Ayini Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	160
Resim (4.12) Cafe Müller Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	161
Resim (4.13) Arien Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	161
Resim (4.14) Cam Temizleyicisi Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	162
Resim (4.15) Yedi Ölümcül Günah Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	163
Resim (4.16) Kontakthof Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <a href="http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/">http:// www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/</a> .....	164

## ÖNSÖZ

Tez çalışmam boyunca, yardımlarını ve desteklerini esirgemeyen değerli hocam ve tez danışmanım Sayın Geyvan McMillen'e ve değerli Dekanım Sayın Prof. Tomur Atagök'e, içten katkılarından dolayı Yrd. Doç. İnci Eviner'e, teşekkür etmeyi borç bilirim.



**ÖZET****ÇAĞDAŞ DANS SANATINDA KOREOGRAFİ SÜRECİNİN ÜRETİCİ  
UNSURLARINA VE YARATICI YÖNÜNE KAVRAMSAL YAKLAŞIM**

Aylin Ersöz

Sanat ve Tasarım, Yüksek Lisans Tezi

Çağdaş dans sanatında temel üretici unsurlar, dansçı beden hareketleri ve bu hareketlerin mekan, zaman ve enerji bileşenleridir. Birinci bölümde, tezin gerekçe, amaç ve yöntemleri tartışıldıktan sonra ikinci bölümde bu unsurlar ele alınarak dansçı beden fiziksel ve somatik nitelikleri, hareket çözümlenmeleri, hareketin bileşenlerinden mekan, zaman ve enerji unsurlarının özellikleri ve dans kullanılması etrafında tanımlanmış, hareket araştırması ve doğaçlama yöntemleri, koreografik biçimlendirme araçları, dans kompozisyonunun yapısal unsurları ve kompozisyon yapıları tartışılmıştır.

Koreografik biçimlendirme süreci, sanatsal bir etkinlik olduğundan yaratıcılık içerir. Bu nedenle üçüncü bölümde yaratıcı deha kavramından, yaratıcı öznenin reddedilmesine kadar sanatsal etkinliğe farklı bakışlar içeren felsefi görüşler, yaratıcı etkinliği inceleyen antropolojik ve ruhsal yaklaşımlar araştırılmıştır. Bu görüş ve yaklaşımların ışığında koreografi sürecinin yaratıcı yönü tartışılmış ve bu sürecin işleyişinin çözümlenmesi yapılmıştır. Bu bölümün sonunda çağdaş dans sanatında gerçekleşen yaratıcı yenilikler ele alınmıştır.

Çalışmanın dördüncü bölümünde, Merce Cunningham ve Pina Bausch, etkilendikleri ortam ve kaynaklar, koreografik sürecin mekan ve zaman gibi üretici unsurlarını kullanma şekilleri, dansçı beden hareketlerine bakışları, yaratıcı süreci yönetmek için başvurdukları ilkeler ve yöntemler, dans biçimlendirme ve kompozisyon anlayışları, dans sanatına getirdikleri yaratıcı yenilikler ve bunları gerçekleştirdikleri koreografi çalışmaları bakımından karşılaştırılmış ve tartışılmıştır. Son bölümde tezin araştırma ve tartışmalarının değerlendirilmesinden çıkan sonuçlar ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Dansçı beden, hareket, koreografi süreci, biçimlendirme, yaratıcılık.



**ABSTRACT****A CONCEPTUAL APPROACH TO THE FUNDAMENTAL ELEMENTS AND THE CREATIVE ASPECT OF THE CHOREOGRAPHY PROCESS IN CONTEMPORARY DANCE**

Aylin Ersöz  
Art and Design, M.S. Thesis

The fundamental elements of contemporary dance are movements of the dancer body as well as the components of movement such as time, space and energy. In addition to these elements, physical and somatic qualities of the dancer body, movement analysis, features of space, time and energy components and how they are used in dance are defined in the second chapter together with movement exploration and improvisation methods, choreographical forming tools, structural elements of composition and composition structures following the first chapter in which the purpose, the justification and approaches are discussed.

As artistic activity, choreographic process requires creativity. For this reason, in the third chapter various philosophical views such as creative genius or rejection of creative subject are explored. Furthermore, anthropological and psychological approaches which investigate creative activity are included. In the light of these approaches the creativity aspect of choreographic process is discussed and analysed. Finally the creative novelties in dance are given at the end of the chapter.

In the fourth chapter, the two major choreographers Merce Cunningham and Pina Bausch are analysed and compared through their works, the sources and environments they are inspired by, the way they use fundamental elements of choreographic process such as space and time, their approaches to the movements of the dancer body, principles and methods they use in order to direct the creative process, forming and composing dance, the creative novelty they brought to the dance. In the last chapter, conclusions of the discussions in this study are summarized.

**Keywords:** Dancer body, movement, choreographic process, forming, creativity.

## 1. GİRİŞ

Koreograf, dansçı ve seyircinin bir arada paylaştıkları ve aslında dil aracılığıyla aktarılması olanaksız bir deneyim olan dans ve koreografi hakkında yazmanın belli güçlükleri bulunmaktadır. Koreografik süreç, dans sanatının temel bileşenlerinin kullanılarak dansçı beden hareketlerinin biçimlendirildiği sanatsal bir etkinliktir. Bu sürecin temel kavramlarla ele alınması, üretici unsurları ve yaratıcı yönü arasında ayırım yapılarak incelenmesi çözümlene kolaylığı sağlayabilir. Ancak her düşünsel çözümlemenin bütünlüğü bölen ayırımlarında olduğu gibi, bu ayırım da yapaydır ve gerçekte bir karşılığı bulunmamaktadır. Çünkü çağdaş dans sanatında koreografik süreç, koreografin, dansçının ve seyircinin varlıkları, düşünceleri, duyguları ve eylemleri ile organik bütünsellik oluşturdukları canlı bir çalışmadır.

Dans sanatının malzemesi toplumsal ve tarihsel belirlenmişliğiyle varolan dansçı beden hareketleridir. Bu malzemenin koreografi süreci içinde biçimlendirilmesi iki bakımdan değerlendirilebilir. Bu değerlendirmenin bir yönünde koreografik biçimlendirme sürecinde yapılan araştırmalar, doğaçlamalar, hareket unsurlarını ortaya koyma biçimleri, kullanılan çalışma yöntemleri, teknikler, sözlükler, biçimlendirme araçları, kompozisyon yapıları ve yapılandırma ilkeleri bulunur. Diğer yönünde ise, koreografin sanatçı olarak ortaya attığı sorunlar, dünya görüşü, yapıtın iletisi, diğer disiplinler ile ilişkiler, estetik yargılar, kültürel ve tarihsel öğeler, felsefi ve eleştirel yaklaşımlar bulunur.

Dans sanatının temel kavramları, koreografi sürecinin ve dans yapıtlarının detaylı çözümlenmelerinde kullanılır. Dans yapımında teknik anlamda üretici olabilen bu kuramsal araçlar, koreografik biçimlendirme sürecinin anlaşılmasına ışık tutar. Öte yandan, çeşitli disiplinler içinde ve arasında gerçekleştirilen yeniliklerin ortaya çıkardığı düşüncelerin etkileri ve bu düşüncelerin koreografik etkinliklerde yaratıcı şekilde kullanıldığı yapıtların eleştirel değerlendirmeleri, bu sanatın kavramsal çeşitliliğini zenginleştirir. Yeni kavramlardan yola çıkarak yapılan özgün koreografik çalışmalar dans sanatının hem kuramsal birikimine katkıda bulunur, hem de dans yapımında yeni açılım imkanları sağlar. Bu yenilikler, koreografik etkinliklerde farklı şekillerde kullanılacak veya dans sanatında başka yeniliklere esin kaynağı olabilecek araçlar sunar.

Yaratıcılık, sanatsal bir etkinlik olan koreografik sürecin içkin özelliğidir. Ancak koreografi pratiğinin yaratıcı kılınması; dans eğitimiyle, dansla ilgili kuramsal çalışmaların incelenmesi veya önemli dans yapıtlarının izlenmesi ile öğrenilemez. Özgün sanatsal etkinliğin kendi biçimlerini, süreçlerini, ilişkilerini yaratma kuralları da özgündür. Öte yandan, koreografik sürecin yaratıcı yönü, onu yapan koreografin zihninde, imgeleminde yer alır ve genellikle büyük bir kısmı orada kalır. Üstelik koreografin öznelliğinde kesişen doğal, toplumsal ve tarihsel güçlerin izdüşümlerini de içeren bu sanatsal sürecin içerdiği yaratıcılık, koreografik etkinliğin sonucunda dans yapıtının içine gömüldüğünden ancak donanımlı ve dolaylı bir bakışla kısmen ele geçirilebilir. Bu nedenle, koreografik sürecin yaratıcı yönüne, dans sanatının temel kavramlarının yanısıra, felsefi görüşlerin sağladığı eleştirel imkanlarla yaklaşılabılır.

Çağdaş dans sanatına anlamlı katkılarda buldukları genel kabul gören iki çağdaş sanatçı olan Pina Bausch ve Merce Cunningham'ın koreografi anlayışlarının karşılaştırılması sonucunda, Bausch'un, dans tiyatrosunda, dansın ifade edilmek istenene göre biçimlendirildiği, Cunningham'ın koreografilerinde ise dansın kendisinin dansın iletisi olduğu görülür. Bu iki sanatçının kendi anlatılarına, bazı yapıtlarının canlı olarak veya mevcut kayıtlardan seyredilmesine ve çalışmalarıyla ilgili yapılmış doğrudan veya dolaylı inceleme ve araştırmalara başvurarak sanatsal anlayışlarının ele alınması, koreografik sürecin üretici unsurlarına ve yaratıcı yönüne yaklaşımın anlaşılmasını kolaylaştıran örnekler içermekle kalmaz, sanatsal etkinliğin toplumsal ve tarihsel bağlamla olan güçlü ilişkisini açığa vuran değinmelere de kaçınılmaz olarak yol açar.

Bu araştırmanın birinci bölümünde, çağdaş dans sanatının temel kavramları, koreografi sürecinde biçimlendirmenin teknik üretici unsurları olarak tanımlanmıştır. İkinci bölümde, sanatsal etkinliğe felsefi bakışlar araştırılmış; yaratıcı etkinlikle ilgili antropolojik ve ruhbilimsel yaklaşımlara değinilmiş, koreografik yaratım süreci incelenmiş, çağdaş yenilikçi koreograflar ve dans sanatında tartışılan yaratıcı yenilikler ele alınmıştır. Üçüncü bölümde ise, Merce Cunningham'ın ve Pina Bausch'un, kendi gelenekleri ile hesaplaşmaları tarihsel bağlamı içinde ele alınmış, beden, hareket, mekan ve zaman gibi dans sanatının temel unsurlarını kullanma şekilleri, çalışma yöntemleri, koreografik biçimlendirme ve kompozisyon anlayışları karşılaştırmalı olarak tartışılmış ve incelenmiştir.

## 1.1 Gerekeçe

Dans sanatının temel nesnesi olan yapıtı ortaya koyan kişi, genellikle koreografıtır. Bir dans yapıtının yaratılması, koreografik üretim ve yaratım etkinliğini gerektirir. Dans sanatının malzemesi insan bedeninin hareketleri olduğundan, bu süreç içinde koreografin kullandığı asıl araç -kendisinin ve/veya başkasının- dansçı bedenidir. Dansçı bedenin sahip olduğu fiziksel, anatomik, kinestetik olanaklar kadar dansçının, bilişsel, sezgisel, duygusal, duyumsal kapasitesinin, farkındalığının, duyarlılığının, bilinçliliğinin gelişmişliği koreograflar tarafından değerlendirilen, genellikle, dikkate alınan ve aranan özelliklerdir. Bu özelliklerin tümü dansçının koreografik potansiyelini, bunları koreografik süreçte kullanabilme yeteneği, dansçının koreografik verimliliğini ve bu özellikleri koreografik sürece olası en kısa süre içinde katabilme kabiliyeti dansçının koreografik yatkınlığını belirler.

Dansçı bedenin hareketlerinde dansın üretici unsurlarının özgün bileşimlerini amaçlayan koreografik çalışmalar, yaratıcı süreç içinde belli aşamalardan geçer. Araştırma ve doğaçlama yöntemlerinin kullanılmasıyla hareket motifleri bulunur, bunlardan hareket sözcükleri, dans cümleleri geliştirilir ve bu malzeme belli kompozisyon anlayışlarına göre biçimlendirilerek dansın sekansları ve bölümleri elde edilir. Modern ve çağdaş dans sanatının yirminci yüzyılın başından bu yana ortaya koyduğu yapıtlar, ilkeler, teknikler, yöntemler ve düşünceler dans yapımında ve dans eğitiminde kullanılabilen belli bir kuramsal birikim oluşturmaktadır. Koreografik sürecin üretici unsurları, yapısal ve işlevsel somutlukları içinde doğru tanımlanarak, en yalın ve belirgin karakteristiklerini yansıtacak şekilde kavramsallaştırılır. Dans sanatının kuramsal temellerini oluşturan bu kavramlar, dansçıların eğitimlerinde, mesleki deneyimlerinde, koreografik etkinlikler geliştirebilmelerinde yararlı olabilmenin yanı sıra, çağdaş dans sanatının anlaşılması, dans yapıtlarının çözümlenmesi ve eleştirilmesi için kullanışlı araçlar sağlar.

Dansçıların görsel, işitsel ve kinestetik üç ayrı öğrenme yöntemi olduğu bilinmektedir: Dansta işitsel öğrenme, dışardan gelen sözel bilginin zihinsel olarak yeniden içerden okunmasıyla dansçıların farkındalıklarını ve bilinçliliklerini geliştirmelerine dayanan bir yöntemdir. Bu yöntemin özellikle Türkiye'deki dans eğitiminde ondan çok daha yaygın olarak uygulanan diğer iki yöntemle birlikte kullanılması, öğrenmeyi kolaylaştırır, verimlilik düzeyini yükseltir. Koreografik etkinlik sürecinin temel üretici unsurlarına ve yaratıcı yönüne kavramsal yaklaşımla elde edebileceği kuramsal bilgiler, dansçının aldığı eğitimden daha

verimli yararlanmasına, dansçılığını geliştirmesine, yaratıcılığını ortaya koymasına, koreografik verimliliğini arttırmasına ve mesleki yaşamının toplam kalitesini yükseltmesine katkıda bulunabilir.

## **1.2 Amaç**

Çağdaş dans sanatında, koreografik sürecin temel üretici unsurlarını, organik ve işlevsel bütünlüklerini göz ardı etmeden, dans disiplininin temel kuramsal kategorileri olarak yeniden değerlendirmek, yaratıcılık yaklaşımlarını ve sanatsal etkinliğe ilişkin felsefi görüşleri araştırmak, yapılan bu araştırmalar ve değerlendirmeler bağlamında koreografi sürecini incelemek, Merce Cunningham ve Pina Bausch örneklerinde irdeleyerek tartışmaktır.

## **1.3 Yöntem**

Çağdaş dans sanatında beden, hareket, mekan, zaman, enerji, koreografik biçimlendirme ve kompozisyon başlıkları altında toplanan temel kavramların derinlemesine kaynak araştırmasıyla kuramsal düzlemde işlenmesi, sanatsal etkinliğe ilişkin felsefi görüşlerin ve yaratıcı etkinlikle ilgili yaklaşımların araştırılması, koreografik etkinlikte yaratıcı sürecin aşamalar halinde incelenmesi ve ele alınan kuramsal birikim aracılığıyla Merce Cunningham'ın ve Pina Bausch'un koreografi çalışmalarının karşılaştırmalı olarak tartışılması ve yorumlanmasıdır.

## 2. ÇAĞDAŞ DANS SANATININ TEMEL UNSURLARI

### 2.1 Beden

İnsan kendisini ve çevresini ancak kendi bedeniyle algılayabilir. İnsanın ruhu ve bedeni birbirinden ayrılması mümkün olmayan bir bütündür ve bedeni olmaksızın insanın varlığı söz konusu olamaz. İnsan bedeni, son derece karmaşık dış ve iç yapısıyla sürekli fiziksel hareket halinde olan bir varlık, açık bir mikro-evrendir. Hareket, tüm diğer canlılarda olduğu gibi insan bedeninin temel yaşamsal işlevlerindedir. Bilimadamı Henri Laborit'in bir televizyon programında kendisi ile yapılan söyleşide esprili biçimde dile getirdiği gibi "Beyin düşünmek için değil, hareket etmek içindir.". Dünya üzerinde yaşamakta olan insanlar çeşitli nedenlerle gerçekleştirdikleri sayısız etkinliklerde sürekli hareket ederler ve yaptıkları bu hareketler bedenlerinin fiziksel dış yapısında görülür. Beden, insan iletişimin çekirdeğidir. İnsanlar arasındaki ilişkilerde yüzyüze iletişimin %70'ini beden dili oluşturur. (Marshall, 2001, s. xi)

Beden, insanlararası ilişkilerde olduğu gibi dans sanatında da temel sözsüz iletişim aracıdır. Bu nedenle; Martha Graham'ın "beden yalan söylemez" deyişi ünlenmiştir. Bütün danslar insan bedeninin hareketine dayanır. Dansçı beden dans sanatının, dansçının bedeni ise kendisinin temel sanatsal aracıdır. İncelemenin bu bölümünde beden, dans sanatının yegane malzemesi olarak insani bütünlüğü göz ardı edilmeden, çağdaş dans sanatı ve dansçı bedeni bağlamında hem hareketle olan yapısal ve işlevsel bağlantısı çerçevesinde anatomik bakımdan hem de bedensel farkındalık ve bilinçlilik düzleminde somatik açıdan ele alınmaktadır. Çeşitli bilim dallarında gerçekleştirilen bir çok çağdaş çalışmada, değişik bağlamlarda ele alınan 'beden' kavramı üzerine öne sürülen düşünceler, bu araştırmanın dans disiplini kapsamındaki 'dansçı beden' kavramı ile, doğrudan ilgili bulunmadığından, göz önüne alınmamıştır.

Herhangi bir fiziksel engeli bulunmayan insan bedenleri genel olarak yapısal bir benzerlik taşır; baş, boyun, gövde, kollar ve bacaklardan oluşur. Ancak her insan bedeni benzersiz ve evrende biriciktir. İnsan bedenleri, aralarındaki tüm genel benzerliklere rağmen -ikizler gibi istisnalar dışında- birbirlerine tıpatıp benzemezler. Her bedeni diğer bedenlerden farklı kılan fiziksel ve kişilikle ilgili pek çok özellikler bulunur. Bu durum, dans sanatında çağdaş koreografinin ilgilendiği bir çeşitliliştir. Dansçı bedenlerin farklılıklarının yarattığı çeşitlilik

koreografik süreçlerde yansımalarını bulur. Çağdaş koreografik süreçlerde birbirlerine benzer 'mükemmel' bedenler yerine, kendi kişisel ve bedensel farklılıklarının karakteristiklerini belirgin bir şekilde ortaya koyarak var olan dansçı bedenlere yer verildiği görülmektedir. Burada koreografik sürecin bedenle ilgisi, dansçıların hareket sisteminden dansın koreografik amacına uygun hareketlerin nasıl üretilebileceği ve yaratılabileceği sorunudur.

İnsan kendi bedeninin mekan içindeki hareketlerini kinestetik duyumu aracılığıyla fark eder. Dans sanatında hareket deneyiminin kinestetik özü; dansçının bedenini içerden duyumsaması, gözlemlenmesi, bilincinde ve farkında olmasıdır. Kendi bedenine ve hareket imkanlarına yönelik bilgi, bilinç ve farkındalık düzeyini sürekli ilerletebilen dansçı, kinestetik duyusunu da geliştirebilir. Doris Humphry'nin belirttiği gibi her dansçıda ve koreografıta olması gereken birincil özellik, hem kendi bedeni hem de çevresindeki insanların bedenleri "hakkında müthiş bir merak" (1997, s.20) duymaktır. Dansçı diğer insanların bedenlerine ve kendi içine bakışını sürekli açık tutabilmeli, gözlemlenme kapasitesini, bilinçliliğini ve farkındalığını sabırla geliştirecek bir tutum içinde olabilmelidir. Burada esas olan "dürüstlük"tür (Humphry, 1997, s.20). Somatik yaklaşımlar ve çalışma yöntemleri dansçı bedeninin kendi içine ve başka bedenlere açık ve samimi bir biçimde bakabilmesine imkan sağlayarak bu dürüstlüğe ulaşmasına yardımcı olur.

### 2.1.1 Dansçı Bedenin Anatomisi

Canlı bir organizma olarak insan bedeni, onu oluşturan parçaların beraberce uyum içinde çalıştıkları bir bütündür. Bedenin mekan içinde hareket edebilmesi iskelet, kas, sinir sistemi ve duyu organları başta olmak üzere, tüm organlarının ve sistemlerinin koordine çalışmasıyla gerçekleşir. İnsan bedeninin dış yapısının (external morphologia) anatomik anlamda uluslararası kabul görmüş bölümleri (partes corporis humani) şunlardır: Baş, boyun, gövde (göğüs, karın, leğen, sırt) ve taraflar (üst taraf; omuz, kol, önkol, el, alt taraf; kalça, uyluk, bacak, ayak) (Yıldırım, 1994, s. 20).

İnsanın hareket sistemi (systema locomotorium) kemik, eklem ve kaslardan oluşur ve bedene mekanda yer değiştirme veya belirli bir biçim verme olanağı sağlar (Yıldırım, 1994, s. 25). Aslında tüm bedensel etkinliği yöneten ve düzenleyen sinir sistemidir; ancak mekanik anlamda bedenin hareketleri yalnızca iskelet sistemi ile kemiklere yapışık çizgili kaslardan oluşan kas sisteminin birlikte çalışmasıyla meydana gelir. Kas sistemi kirişlerle (tendon)

iskelet sistemine bağlı olan ve istemli olarak çalışabilen, yaklaşık altı yüz iskelet kasından oluşur. Hareket sistemi içinde iskelet sistemi pasif konumda olmasına karşılık, kasılma özelliğinden dolayı kas sistemi aktif konumdadır (Yıldırım, 1994, s. 70). İskelet sistemi kemiklerden ve eklemlerden oluşur ve yetişkin bir insan iskeletinde yaklaşık 206 kemik bulunur. Bu sistem içinde 26 omurdan oluşan omurga, insan bedeninin bir bütün olarak her hareketinin esasını oluşturur. "Modern dansta hareketin belden (lumbar) başlatılması, göğüsün (thorax) üstten ve alttan bükülmesi (over-under curve), omurganın yanlara eğilmesi, omurganın burğu (spiral) ve salınım (swing) yapması gibi çeşitli omurgaya yönelik hareket kalıpları vardır." (Franklin, 1996, s.187). İskelet sistemindeki kemiklerin uzunluk, sağlamlık gibi yapısal özellikleri dansçıların hareket imkanlarının belirlenmesinde önem taşır. Örneğın ayak parmakları uzun olan bir dansçı daha iyi sıçrayabilir, leğen kemiğı (pelvis) geniş olan dansçı ise yön değiştirmede daha hızlı olabilir (Schrader, 1996, s. 40).

Kasların kasılarak bağlı oldukları kemiklerle beraber eklemlerden kaynaklanan hareketlere yol açması üç farklı durum oluşturabilir; açma-uzama (extension), esneme-bükme (flexion) ve dönme (rotation). Kasların gücü ve uzunluğu da tıpkı kemiklerde ve eklemlerde olduğu gibi bedenler arasında farklılıklar gösterir. Örneğın bazı dansçı bedenlerinin, diz arkasındaki iki büyük kirişi nispeten kısa olabilir ve bundan dolayı bu dansçılar bacaklarından birini öne diğerini arkaya doğru açmayı gerektiren hareketi (split) ustalıkla yapamazlar veya kalçaya bükülme hareketi yaptıran kasları çok sıkı olduğundan göğüslerini uyluklarına birleştirmekte zorluk çekerler. Buna karşılık, uzun kaslara sahip bedenlerde kasların eklemleri koruyuculuğu göreceli olarak azaldığından eklem sakatlanmaları riski daha fazla olabilir. Kaslar harekete geçerken bağlar ile birlikte çalışır; ancak bağlar kaslar gibi istemli kasılma ve gevşeme yapamaz. Aslında bedeninin hareketleri kaslarla uyum içinde çalışan eklemlerde oluşur; çünkü dansçının hareketine imkan veren eklemleridir. Her dansçının açma-uzama, esneme-bükme, dönme kapasitesi onun eklemlerinin yapısına, kemiklerinin, kaslarının, bağlarının gücüne ve uzunluğuna tabidir. Dansçı, kaslarının ve eklemlerinin imkanlarını geliştirebilir, bedeninin esnekliğini ve gücünü çalışarak ilerletebilir; ancak kemiklerinin ve bağlarının yapısal özelliklerinin değişmez olduğunu kabul etmelidir. Örneğın göğüs kemiğinin doğuştan gelen yapısal özelliğı nedeniyle çıkık ve kalkık olan dansçı bedeni kibirli, kendini beğenmiş, sert bir izlenim verebilirken, tersine basık, çökük olması halinde ise mahcup bir yumuşaklık içinde görünebilir (Cheney, 1989, s. 24). Dansçı bedeninin yapısal bölümlerinin, işlevlerinin ve bunların oluşturdukları hareket imkanlarının bilinmesi dansçının hareketlerinin daha bilinçli olmasına katkıda bulunur.



Dansçı için bedenin fiziksel denetim merkezi gövdedir (torso). Üst gövdede göğüs kafesi yer aldığından hareket imkanı son derece sınırlıdır. Burada yer alan solunum sistemi insanın bilinçli denetimi dışında bedenin duygularına ve gereksinimlerine karşılık verecek şekilde çalışmasını kendiliğinden sürdürür. Bu çalışma göğüs kafesinde dengeli, mekanik hareketlere yol açar; açılır-kapanır, yükselir-alçalır, dolar-boşalır ve dansçı bedenin hareketine bir başlangıç imkanı sunar. Nefes alıp vermenin gerçekleştiği, kolların ve başın eklemlendiği üst gövdede ustalıklı hareketler üretebilmek duyarlı bir dikkatle çalışmayı gerektirmektedir. Örneğin başın kullanılma biçimi, bedenin gerçekleştirdiği hareketlerin bütünsellik içinde uyumlu görünümü üzerinde belirleyici etkiye sahiptir. Baş, gövdenin ve omurganın doğal uzantısı olarak kontrol altına alınmadığında ve bilinçli olarak kullanılmadığında, genellikle dans eğitimine yeni başlayanlarda sıkça görüldüğü gibi, bedenin diğer bölümlerinin hareketleri ile amaçlanan uyumunu kaybeder.

Alt gövde, dansçı bedenin gerçek ağırlık merkezidir ve kendisine eklemlenen bacaklar buradan kontrol edilir. Bacaklarla birlikte alt gövde, duran veya hareket eden bedenin ağırlığını taşıma işlevini üstlenen çok önemli bir kısımdır. Dansçı başı, üst gövdesi ve kolları ile belirli hareketleri yaparken aynı anda alt gövdesini denge içinde nasıl kullanabileceğini ve kendisine hangi hareketler için nasıl imkanlar sunduğunu bilir. İnsan hareketinde iskelet sisteminin ve pelvisin önemini vurgulayan Feldenkrais'e göre pelvis, bedenin mekanla sağlam ve dengeli bir ilişki kurmasını sağlayan en kuvvetli kasların toplandığı bir güç merkezidir (Callery, 2001, s. 38). Aslında gövdenin çevresindeki uzuvlar; baş, kollar ve bacaklar hep birlikte dansçı bedene çok zengin hareket imkanları sunar. Bu uzuvların tümü, koreografik süreç içinde ifade edilmek istenen amaca göre tek başlarına veya hep birlikte kullanılabilir.

Kollar, dans estetiğinin, dansta dışavurumun en önemli araçlarındandır. Kollar öne, arkaya, yanlara, yukarıya ve aşağıya doğru çok geniş hareket imkanları sunar; omuz, dirsek ve bilek eklemlerinin de kullanılmasıyla hareket çeşitliliği neredeyse sonsuz olasılıklardan oluşan imkanlara kavuşur. Kollarını gövdesiyle, tüm bedeniyle uyum içinde kullanabilmesi dansçının teknik düzeyini gösterir. Göğüs kemiğinden (sternum) gelen enerji, kollardan ellere, oradan parmaklara engelsiz bir şekilde akar. Kolların, önemli özelliklerinden biri de bedenin hareketinin yansıtıldığı ve yoğunlaştığı yer olmalarıdır. Bu nedenle koreografik süreçte kolların bilinçli kullanımı önem taşır. Kollar aynı anda, aynı şekilde (unison) hareket

edebileceği gibi birbirleriyle, gövdeyle, başla ve bacaklarla zıt (contrast) olan hareketler yapabilirler. Kolların hareketi, tamamen süsleme unsuru olabileceği gibi, gövdeden kaynaklanan hareketlerle organik olarak bağlantılı da olabilir. "Dansçı omuzlarına, sırtına ve gövdesine gerilim yüklemeyen, dengesini kaybetmeden, merkezini bozmadan kollarını çok hızlı kullanabilmelidir." (Franklin, 1996, s. 215)

Kolların devamı olan ellerin, hareket imkanları öylesine zengindir ki, bedenif ifade gücü en yüksek olan parçası haline gelebilir. Ellerin hareketi, seyircinin ilgisini hareketin gerçek noktasından kendi yönüne çekebilir veya bedenif genel hareket kalitesine aykırı olabilir. Örneğif kolların güçlü ve köşeli hareketleri esnasında, parmakların çeşitli şekillerde kıvrılmaları, hareketlere istenenden farklı anlamlar katabilir. Bu ifade gücünden ve yaratabileceğif dramatik etkilerden dolayı, çağdaş dans sanatında eller, genellikle koreografik tercih tersi olmadıkça, kendi doğallığı içinde kullanılır. Dansçının ellerini ve özellikle parmaklarını bilinçsizce kullanması, seyircinin dikkatini çekerek dağıtabileceğifinden, hareketin koreografik amaç içindeki yerini tehlikeye düşürebilir. Bazı deneyimsiz dansçılar hareket ederken kollarını veya ellerini unuttur, denetimi dışında kasar ya da gevşetir.

Bacaklar, kollar gibi aşağı-yukarı, öne-arkaya ve yanlara hareket edebilir, kalkar, iner, dönerek dairesel hareketler yapabilir; kalça, diz ve bilek eklemlerinin imkanlarını kullanır. Ancak bacaklar, genellikle bedeni mekanda taşıma işlevinin sorumluluğunu üstlendiğif için hareket imkanları kollardan daha sınırlıdır. Bacakların ağırlıklı olarak kullanıldığif hareketlerde, denge ihtiyacı daha belirleyici olur. Hem üstünde hareket eden bedeni taşımak, hem de onunla denge içinde uyumlu hareket etmek gibi ikili bir işlev yüklenmiş olması, dansa bacakların kullanımını karmaşıklaştıran bir unsurdur. Taşıma işlevinden kurtulduğuf durumlarda, yerle teması devam etse bile, hareket imkanları çoğalan bacaklar, özellikle sıçrama veya zıplamalarda kısa, hızlı ama ilginç hareketler gerçekleştirebilir (Cheney, 1989, s. 31). Bacakların doğal uzantısı olan ayaklar ise yük taşıma işlevi dışında, modern dansa pek az dansçının ilgilendiğif, ihmale uğramış bir beden parçası görünümündedir. Oysa çağdaş dans sanatında bedenif bütünlüğü içinde, her bir parça ile ilgili farkındalık önemlidir.

Dansçı bedenif esnekliğı; dansçının eklemlerinin, hareketlerine tanıdığı imkanların tümü ve izin verdiği en uç sınırlardır. Dansçı bedenif esnekliğinin sınırlarını, kaslarının ve bağlarının uzunluğu ve bunların diğer kemik veya kemik gruplarıyla olan ilişkisi belirler. Örneğif

dansçının femuru ile pelvisi arasındaki bağın uzunluğu, bacaklarındaki esnekliğin sınırlarını önemli ölçüde belirler. Bağlar kaslar gibi gerilemez (stretch); kopar (Schrader, 1996, s.42).

Dansçı bedeninin dayanıklılığı ve gücü ise gayret ve dayanma kuvvetini tanımlamaktadır. Dayanıklılık belirli bir hareket için, bir anda ortaya çıkarılan en fazla güç ile ölçülür. Dansçı bedeninde güç ve esneklik birbiri ile yakından ilgili kavramlardır. Yıllar boyunca zorlu eğitim ve disiplin içinde sürekli tekrarlar, derece derece yüklenmelerle bu sınırlar ilerletilebilir ve ancak böylelikle dansçı beden hareket yelpazesini, fiziksel kapasitesini ve yeteneklerini geliştirebilir.

### 2.1.2 Sinir ve Duyum Sistemi

Bedenin hareket, iletişim, organik koordinasyon-düzenleme, zihinsel-duygusal-içduyumsal etkinlik, dış dünya ile ilişki kurma işlevlerini yerine getiren sinir sistemi, uyarı (stimulus) alabilen, akım (impuls) iletebilen yaklaşık on beş milyar hücrenin (neuron) kendi aralarında yaklaşık  $10^{14}$ 'lük bağlantı (synapse) ağı oluşturduğu, merkez ve periferi olarak yapılanan aşırı karmaşık bir sistemdir (Yıldırım, 1994, ss. 183,184). Beyin ve omuriliğin yer aldığı sinir sisteminde, merkez ve periferi bölümlerinin yanısıra, ayrıca istem içi (somatic) ve istem dışı (autonomic) sistemlerden de oluşmaktadır. Sinir sisteminin istem dışı bölümü, insan bedeninde özerk çalışan organların (kalp, karaciğer, böbrekler, hormon bezleri gibi) çalışmalarını düzenleyen bir sistemdir (Yıldırım, 1994, s. 219). İstemli çalışan somatik sistem, bedeninin hareketini sağlayan çizgili kasları yönetir; bedene iç veya dış ortamdan gelen uyarıları, duyuları alarak merkeze iletir ve organize eder (Yıldırım, 1994, s. 207). Bir başka deyişle, kasları harekete geçirme özelliğine sahip olan somatik sistem, aynı zamanda duyu organlarından gelen duyuları beyne taşır, anlamlandırır, düzenler ve yönetir. Örneğin her insanın bedenini, hareketlerini hissetmesi, bedenini bir bütün olarak algılaması kinestetik duyum sayesinde gerçekleşir. Görme, işitme, dokunma, koku alma, tat alma, ısı-acı duyularınının yanısıra insan bedeninin mekanik algılarını oluşturan denge, doğrusal hız, döngüsel hız, eklem pozisyonu, kemik-kas-tendon ve kinestetik duyuları içermesi bakımından somatik sistem dansçı bedeni doğrudan ilgilendirmektedir (Durie, 2005).

### 2.1.3 Beden-Soma Ayrımının Önemi

Dışardan başkalarının gözlem nesnesi olan beden kavramı ile içerden algılanan, duyumsanan, deneyimlenen bedensel yaşantıyı ifade eden 'soma' kavramı, bedene birbirlerinden tamamen farklı iki bakış açısının kategorileridir. Bedene nesnel bir varlık olarak dışardan bakılması, fizyoloji, psikoloji ve tıp bilimlerinin yöntemidir (Hanna, 1999, s. 341). Bu bakış açısıyla beden herhangi bir bilim nesnesi gibi gözlemlenebilir, ölçülebilir, analiz edilebilir. Oysa, dışardan bakışla gözlemlenebilen insan bedeni, kendisini, dışardan değil; ancak kendi içinden bakarak gözlemleyebilir. Soma, insanın kendi duyularına dayanarak kendisini kendi içinden gözlemlemesi, bedenini, kendi içinden kendini duyumsaması, algılaması, düzenlemesidir. İki bakış açısı arasındaki farklılık, beden-özneye bakış biçimindedir. Somatik bakış kaçınılmaz olarak tamamen öznedir; verileri yalnızca kendi duyuları ve algılarıdır. Dışardan bilimsel bakış ise bedeni nesnel bir varlık, bir veri olarak ele alır. Her iki bakış indirgenemez biçimde, birlikte eşittirler; ama, birbirlerinden tamamen farklıdır; çünkü bedene bakışın ikili karakteri, yaşayan her insan için kaçınmayacağı bir yaşam gerçeğidir. Bu nedenle nesnel bakış ancak insan bedenini; öznel bakış ise, insanın kendi somasını inceleyebilir. Aslında insan bedeni ve soması, her öznedeki birbirine eşit ve aynı değerdedir; ama birer gözlem olgusu olduklarında kategorik olarak birbirlerinden ayrılırlar. Somatik; insanın kendisi tarafından, kendi içerisinden, kendini deneyimlemesi olan soma olgusu üzerine bir çalışma alanıdır (Hanna, 1999, s. 343).

İnsan somasının ayırt edici özelliği, kendisinin farkında olması, bir diğer önemli özelliği de kendini duyumsaması ve kendini hareket ettirmesidir. Somatik sürecin temeli, duyum ve hareket arasındaki sürekli, karşılıklı ilişkiler ve etkileşimlerdir. Bedenin duyum ve hareket sistemleri, soma ile ayrılmaz bir bütün oluşturur. İnsanın her eylemi, kendi somatik oluşumları ile olan ilişkisinden meydana gelir (Hanna, 1999, s. 345).

Soma, hem bireysel işlevlerini kendi içinden, hem de maddi nesnelere ve nesnel durumları dışardan algılama gibi ikili bir yeteneğe sahiptir. Bu ikili algılama biçimi, somanın bir diğer özelliğidir. İnsan soması aynada kendine baktığında bir beden görür. Bu dışardan bakışla, aynada bedenini maddi bir nesne olarak görür. Aynı bedene içinden, somatik açıdan baktığında, kendini duyumsayabilme ve kendisini hareket ettirebilme deneyimini yaşar. İçerden algılandığında somanın bedeni, işlevlerinin bedenidir (Hanna, 1999, s. 346).

#### 2.1.4 Dansçı Bedenin Bilinçliliği ve Farkındalığı

Bilinçli olma hali, insan somasının temelidir. İnsan istemli duyum ve hareket işlevlerini, dünyaya gelişinden itibaren, öğrenme yoluyla sürekli geliştirebilir, zenginleştirebilir. Bilinçlilik, durağan bir akıl gücü veya sabit bir duyum-hareket kalıbı değildir. Tam tersine, bilinçli ve istemli olarak duyum-hareket işlevlerini, örneğin duyum-hareket farkındalığı tekniklerini öğrenmektir. Ancak istemli hareketleri öğrenme yeteneği ve iç-dış duyumlara duyarlık, her bireyin somasında değişik düzeyde ve nitelikte gerçekleştiğinden, bilinçlilik, görece bir kavramdır.

Farkındalık, somatik bir etkinlik olarak hem içeriye hem de dışarıya algısal keskinlikle odaklanabilme özelliğini de içerir. Bu özelliğiyle dansçı bedenin duyum-hareket yeteneğinin istemli kontrolünün öğrenilmesinde ve geliştirilmesinde, yararlı çalışma yollarından biridir. Farkındalık böyle işlevlendirildiğinde, istem dışını istemli, bilinmeyen bilinen, hiç yapılamayanı yapılabılır kılmak mümkündür (Hanna, 1999, s. 348). “Somatik öğrenme, bilinmeyen üzerine farkındalığın odaklanmasıyla başlar.” (Hanna, 1999, s. 348)

#### 2.1.5 Dansçı Beden ve Somatik Çalışmalar

Somatik çalışmalar, 1970’li yıllardan bu yana, modern dans alanında giderek artan bir ilgi görmüş ve pek çok batı ülkesinin akademik eğitim programlarına dahil edilmiştir. Thomas Hanna farkındalığı “Biyolojik işlev ve çevre arasındaki iç ilişkiler sürecinin sanatı ve bilimi; bu üç unsurun sinerjetik bir bütün olarak anlaşılmasıdır.” (Fortin, 1995, s. 253) şeklinde tanımlanmıştır. Beden terapisi, beden çalışması, beden farkındalığı, zihin-beden pratikleri, ‘hands-on work’, ‘releasing work’ gibi adlandırmalarla anılan somatik çalışma alanı Alexander Teknik, Feldenkrais, Pilates, Bartenieff Fundamentals, Ideokinesis ve Body-Mind Centering gibi pratikleri de içermektedir (Fortin, 1995, s. 253). Dansçıların ilgi duymasına sebep olan pek çok neden bulunmasının yanısıra, somatik alan akademik dans eğitimini özellikle üç bakımdan yakından ilgilendirmektedir:

- 1-Dansçıların teknik becerilerinin ilerletilmesi,
- 2-Dansçıların sakatlıklarının önlenmesi ve tedavisi,
- 3-Dansçıların dışavurum yeteneklerinin geliştirilmesi (Fortin, 1995, s. 254).

Ancak dans ile somatiğin bir dereceye kadar birleşebileceği, kimliklerinin ve amaçlarının birbirinden farklı olduğu göz önüne alınmalıdır. Çünkü somatik pratikler, bireyin bütünsel

gelişmesine, dans eğitimi ise, dansçıların değişik teknik ve üsluplarda daha iyi performans gösterebilmelerine odaklanmıştır (Fortin, 1995, s. 256, 257). Ayrıca somatik çalışma, öğrenci merkezli bir anlayışa sahip olduğundan, öğretmeni merkez alan eğitim sistemi içinde yer alan teknik dans derslerinde öğretmen ve öğrenciler tarafından olumsuz karşılanabilir (Fortin, 1995, s. 258). Üstelik teknik dans derslerinin aksine, somatik derslerde öğrenciyi değerlendirebilecek herhangi bir kuralın veya nesnel ölçütün bulunmaması mevcut sistem içinde güçlükler yaratabilir. (Fortin, 1995, s. 259).

Örneğin, somatik tekniklerden biri olan Feldenkrais yönteminde, ne yapıldığıyla değil, nasıl yapıldığıyla ilgilenilir (Fortin, 1995, s. 258). Pek çok insanın fiziksel olarak kendi kendisinin farkında olmadan yaşamını sürdürmekte olduğunu düşünen Moshe Feldenkrais, insan için iki temel varoluş durumu olan uyanıklık ve uykuya üçüncü bir durum daha ekler; farkındalık. Ona göre “bir hareketin tamamen farkında olduğunuzda onun yoğunluğunu, temposunu, ritimini, tonlamasını değiştirebilirsiniz” (Callery, 2001, s. 38). Beden ile zihin ilişkisinde geleneksel ikilik (duality) anlayışını bir kenara bırakan Feldenkrais, zihinsel (mental) ve harekete dayalı (motor) süreçlerin işlevsel birlikteliğini öne sürer. Bu yöntemde, sinir sistemindeki değişiklikler ve bu değişikliklerin yol açtığı kas şekilleri, aynı durumun iki yönünden ibarettir (Callery, 2001, s. 39). Eylem, duygudan, duyumdan ve düşünmeden ayrılamaz; bunlar aslında bir ve aynı şeylerdir. Feldenkrais’ın ‘Hareket Aracılığıyla Farkındalık’ (Awareness Through Movement) derslerindeki bedenle ilgili çalışmaları, bedenın içerden seyredilmesini ve hareketin adeta elde olmadan öğrenilmesini sağlar (Callery, 2001, s. 39); ancak bu derslerdeki çalışmalar, egzersiz kavramının yaygın anlamından uzaktır. Feldenkrais yöntemi, insanın kendisini gözlemleyebilmesinin, kendisinin bütünüyle farkında olabilmesinin geliştirilmesine dayanır ve böylelikle bilinen hareketlere farklı bir bakış açısıyla yaklaşmaya, hareketlerin yapılmasında farklı yolların ve seçeneklerin ortaya çıkmasına yardımcı olur (Callery, 2001, s. 40). Bedenden istenen mutlak gevşeme değil, hareket imkanlarını ortaya çıkarabilecek farkındalık içeren rahat olma durumudur. Derslerdeki yönlendirmeler, duyuların ortaya çıkarılmasını sağlamaya yöneliktir. Böylece bedendeki en küçük hareket ya da fiziksel bir değişim dahi, duyumsal algılaması sürekli yeniden organize olan sinir sistemi tarafından işlenerek daha gelişmiş bir duyum farkındalığı düzeyine çıkarılır. Feldenkrais yöntemi, dansçılara somatik farkındalıklarını ilerletmenin yollarını sunar. Geliştirilmek istenen, öğrenme süreci içinde, belirli hareketleri yapabilmek için bilinen ve alışılmış kalıpların dışında farklı yolları keşfedebilme yeteneğidir. Beden farkındalığını geliştirmek, beden farklılıklarından yararlanmak, bedenın bilinmeyen

imkanlarını keşfetmek, dansçı bedene yeni olanaklar ve seçenekler sunar. Feldenkrais yöntemi; doğrudan sahne çalışmasına yönelik olmamasına rağmen, hareketleri kontrol edebilme, hareketlerin gücünü ve kalitesini arttırabilme yeteneğini geliştirdiğinden, dansçı bedenin eğitiminde kullanılabilir. Bu çalışmalar, somatik farkındalığın ilettilmesinde, yaratıcı duyarlılığın geliştirilmesinde, fiziksel ve duygusal iyileşmede, sakatlıklardan korunmada veya sakatlıkların tedavisinde dansçılar için pek çok imkanlar sunmaktadır.

## 2.2 Hareket

Hareket, tüm fiziksel evrenin temel niteliklerinden biridir. Antik çağda, Efesli filozof Herakleitos'un yazdığı gibi "Olduğu yerde kalan hiçbir şey yoktur." (Kranz,1984, s. 64). Evrende hareket, üç temel unsura sahiptir; mekan, zaman ve enerji. Hareket eden herşey mekanda yer tutar, zamanda yol alır ve enerji harcar. Evrenin birbirlerine referans oluşturan, ayrı veya iç içe sonsuz sayıda üç boyutlu mekanlardan oluştuğu varsayılır. "Birbirlerine göre hareket halinde olan sonsuz sayıda uzay olduğu hatırlanmalıdır." (Einstein, 1976, s. 155) Bu sonsuz sayıda mekanların görece değişen koordinatları, zamanın fonksiyonları olarak hareketi tanımlar. Dans sanatında, hareket unsurunun temel bileşenlerini, fizik biliminde olduğu gibi mekan, zaman ve enerji oluşturur. Fizik bilimine ait bu kavramların, dans sanatı bakımından anlamı; dansçıların, belirli bir zaman dilimi içinde, belli miktarda ve belli niteliklerde enerjiyi kullanarak, görece sabit olan performans mekanı ile kendi bedenlerinin parçaları ve birbirlerinin bedenleri arasında karşılıklı, karmaşık, referans sistemleri oluşturarak gerçekleştirdikleri hareketleri, koreografik bir süreç içinde biçimlendirmeleridir. İlk bakışta dansçı bedenin hareket imkanları sınırlıymış gibi görünebilmektedir; ancak, analitik geometri açısından bakıldığında durum farklıdır. Bedenin, oynar eklemlerinde sıfır noktaları bulunan, üç boyutlu kartezyen koordinatları ile son derece karmaşık bir hareket sistemi oluşturduğu, sonsuz sayıda koordinat bileşkesi, düzlem ve bunların kendi aralarındaki kombinasyon olasılıkları bakımından sayısal değeri sonsuz olan hareket seçeneklerine sahip olduğu anlaşılır. Kısacası, dansçı bedenin imkanları sınırlıdır; ancak bu sınırlı imkanlar içindeki hareket seçenekleri sayısal bakımdan sonsuzdur. "Dans etmek, gövdemizin ve etrafındaki iki kol, iki bacak ve bir başımızın belli sınırlar içinde hareket ettiği olgusuna bağlıdır; ancak bu sınırlar içindeki çeşitlilik sonsuzdur. Görebildiğim kadarıyla kesinlikle sonsuz."(Cunningham, aktaran Roseman, 2001, s. 56)

## 2.2.1 Hareketi Etkileyen Fizik Yasalar

Dansçı bedeninin hareketlerinin sınırları ve imkanları, her zaman, bağımlı olduğu evrensel fizik yasaların etkisi altındadır. Bedenin bu yasalardan nasıl etkilendiği, bu yasaları oluşturan güçlerle hangi ilişkiler içinde olduğu ve bu ilişkileri nasıl kullanabileceği, dans sanatında kuramsal ve pratik düzlemde ele alınır. Beden yerçekimi gücüne (gravity), beden kütlesinin ve hızının harekete katılmasına (momentum), süredurum (inertia), hızlanma-yavaşlama (acceleration-deacceleration), etki-tepki (action-reaction) hareket yasalarına, merkezci (centripetal) ve merkezkaç (centrifugal) ve direnç (resistance) kuvvetlerine karşı veya onlarla uyum içinde kullanılır. Denge gerektiren hareketlerde beden ağırlık merkezi (center of gravity) kullanılır. Süredurum, dans hareketi başlatmak, hareketi aynı hızla sürdürmek veya hareketin hızını değiştirmek ve hareketi durdurmak ile ilgilidir. Yerçekimi gücü dansçı beden dengesini, mekanda düzey değiştirerek yükselmesini ve düşmesini etkiler. Dansçının dalmak, düşürmek, düşmek ve yıkılmak gibi düzey değişimi hareketlerinde bazen tüm bedenini ya da bedeninin belli parçalarını yerçekiminin gücüne teslim etmesi istenebilirken, atlama, sıçrama, zıplama gibi yerden yükselme hareketlerinde beden yerçekimine karşı direnç göstermesi gerekir. Momentum, dansçının hareketine kattığı efor miktarını azaltmak, hareketin akışını yavaşlatmak veya hızlandırmak için kullanabileceği bir kuvvettir. Merkezci ve merkezkaç kuvvetler, dansçı beden bir eksen etrafındaki dairesel hareketlerini etkiler. Merkezci kuvvet, beden ortasından geçtiği varsayılan dikey doğrultulu imgesel bir eksen etrafındaki dönüşlerde (turning); merkezkaç kuvvet ise, beden dışındaki ve genellikle dikey olan eksenlerin etrafında yapılan dairesel hareketlerde kullanılır. Yukarıda verilen kısa örnekler, evrensel fizik güçlerin dansçı beden hareketlerini nasıl etkilediğine ve dans sanatında fizik yasaların nasıl kullanılması gerektiğine dair bilinçliliğin, koreografik sürecin üretici unsurlarının doğal bir parçası olduğunu göstermektedir. Bazı koreografların, kendi sanatsal tercihleri ve üslupları doğrultusunda koreografik biçimlendirme sürecine getirdikleri farklı bakışlar ve anlayışlar, fizik güçlerle dansçı beden hareketleri arasındaki ilişkilerin değişik yönlerinin ele alınarak dans kullanılabileceğini göstermektedir. Örneğin, harekete bilimsel açıdan yaklaşılması gerektiğini öne süren ve eserlerini “insan bedenini bir nesne olarak kullanıp, belirlenmiş bir mekan içinde fizik kurallara tabi tutmak” olarak tanımlayan dansçı ve koreograf Mehmet Sander’e göre “Dans ile en bağlantılı alan fiziktir. Dans açısından kaçınılmazdır. İnsan bedeni her zaman fizik kuralların altında yaşar. Dünya kaldığı sürece değişmeyen tek etmen yerçekimi olacaktır...Modern dansın en indirgenmiş tanımı, insan bedeninin mekan içinde fizik kuralları altındaki kullanımınıdır.” (Sander, Haydaroglu,



2002, s. 194) Gerçekten, dansçı beden, yer çekimi kuvvetinin yalnızca dünya gezegenine ait özgül bir değeri ile kendisi arasında kurduğu özel bir ilişki içinde çalışmaktadır. Aslında, dans sanatının tümü, dansçı bedenin enerjisi ile fizik yasaları olarak tanımladığımız kozmik güçler arasında yaratılan sanatsal amaçlı sonsuz çeşitlemelerdir.

### 2.2.2 Hareket Eden İnsan

İnsanların içinde buldukları çevreye, hayatlarında karşılaştıkları durumlara ve diğer insanlara karşı tepkileri, çoğunlukla bedensel hareketlerle gerçekleşir. Bedenin hareketleri, yaşamsal işlevlerinin yanısıra, insanlar arasındaki iletişimin birincil aracıdır. İnsanlar, hareket aracılığı ile dünyayı keşfeder, bilgi edinirler. Öte yandan hareket, insanoğlunun evrensel etkinliklerinin en kişisel olanıdır. İnsan duygularını, düşüncelerini, tutkularını, arzularını, içgüdülerini bedeninin hareketlerine belirli biçimler vererek dışa vurur. Ayrıca, insanın kişilik özellikleri, bedeninin hareketlerinde görülebilir. Hareket, hayatta olmanın öylesine doğal ve vazgeçilmez bir parçasıdır ki Descartes'in ünlü deyişini 'Hareket ediyorum, o halde, varım.' şeklinde değiştirmek mümkündür. İnsanlar yeryüzünde sürekli hareket halindedir ve gerçekleştirdikleri tüm davranışları ve eylemleri hareket içerir. Bilinçli veya bilinçsiz, rastlantısal veya tasarlanmış olarak yaptıkları çeşitli hareketlerin çoğu, beslenme, üreme, çalışma, üretim gibi işlevleri olan, türlü bedensel-ruhsal - gereksinimleri gidermeye ya da çeşitli amaçlara yönelik yaşamsal hareketlerdir. Bunların yanısıra, gündelik yaşamda, toplumsal kurallarla kişisel ve kültürel kaynakların biçimlendirdiği, sosyal işlevlere sahip olan pek çok hareket kalıbı bulunur. Aslında, insanların yaptıkları çeşitli hareketler; fabrikalarda, tarlalarda, işyerlerinde çalışanların, sosyal olayları ve ilişkileri gerçekleştirenlerin, oyun oynayanların, eğlenenlerin tüm hareketleri, bir iletişim aracı olarak beden dili ve her türlü spor hareketleri, dans sanatının potansiyel hareket kaynaklarını oluşturur. Bu kaynakların gerektiğinde nasıl kullanılacağı koreografik sürecin üretici ve yaratıcı yönüyle ilgilidir. Günlük yaşamda gerçekleşen sayısız hareketler, dans sanatında genellikle oldukları gibi kullanılmaz. Bu hareketler ve hareket kalıpları koreografik süreçte amaca uygun olmaları halinde, örneğin; inceltme, ekleme, çeşitleme, özüne inme, büyütme, küçültme, abartma gibi işlemlerden geçirilerek kullanılır (Smith-Autard, 1996, s. 12). Ancak hangi türden olursa olsun insan hareketleri ile dans sanatındaki hareketler arasında temel bir farklılık vardır. Dans sanatında, bedenin hareketlerini biçimlendiren dışsal veya içsel bir gereklilik değil, yalnızca koreografik amaçtır.

### 2.2.3 Dansçı Bedenin Hareketi

Dansçı bedenin hareketinin yapısal bileşenleri; “her çeşit beden koordinasyonu, çeşitlilik içinde eylemler, eylemlerin zaman ve dinamikleri, eylemlerin oluşturduğu mekansal biçimler, bedenin içindeki ve bedenler arasındaki ilişkiler”dir (Preston-Dunlop, 1998, s. 77). Bu bileşenler, her hareketin içinde mevcuttur. Bedenin hareketi, belirli bir mekanda, dinamik güç kullanarak, belirli bir zaman aralığında gerçekleşir. Hareket eden bedenin bütün parçalarının birbirleri ile ilişkili ve bağlantılı çalışması, beden koordinasyonudur. Bedenin bir bölümünün hareketi, diğer bölümlerin hareketlerini de etkiler. Gövdenin (torso) hareketi, başın, kolların ve bacakların hareketini belirli bir şekilde etkilediği gibi, bu parçaların hareketleri de gövdenin hareketini etkiler. Örneğin, gövde öne büküldüğünde kollar istemsiz olarak öne doğru düşer. Bacaklardan biri arkaya doğru kaldırıldığında, gövde doğal olarak öne doğru kavis yapar. Bedenin koordinasyonunda uyum (harmony) amaçlandığında, bedenin bütün parçaları, kendi doğal eğilimleri ile hareket eder. Uyumsuzluk (disharmony) yaratılmak istendiğinde hareketin doğal akışı engellenir. Ayrıca, bedenin bölümlerinden biri, geri kalanın hareketinin doğal akışından bağımsız kullanıldığında, bedenin dışarıdan yönetildiği yanılması ya da komik bir etki yaratılabilir (Cheney, 1989, s. 33).

Dansçı bedenin her hareketi, bedenin belirli bir bölümünün öncülüğünde başlatılır. Hareketin başlangıç bölgesi, bedenin merkezi veya çevresi olabilir. Bedenin merkezinden başlatılan hareketler, merkezden çevreye doğru yayılır. Örneğin; hareket, Graham tekniğinde kalçadan, Isadora Duncan’da karın boşluğundan, Limon tekniğinde ağırlık merkezinden başlatılır. Çevreden başlatılan hareketler, el ve ayak parmakları veya baş gibi, bedenin çevresindeki herhangi bir bölümün öncülüğünde gerçekleşir (Preston-Dunlop, 1998, s. 91, 92). Hareketin merkezden veya çevreden kaynaklanmasına göre ortaya çıkan farklı biçimler, koreografik tercihlerin konusudur.

### 2.2.4 Hareket Kategorileri :Eylemler

Bedenin yaptığı eylemler, hareketin kategorileri olarak tanımlanır. Koreografik süreç içinde yaratılan her dans cümlesi, bu kategorik eylemlerin bir kombinasyonudur. Bu eylemlerin içine çeşitli duygular, anlamlar, iletiler katılabilir. Bu kategoriler, aşağıda kısaca tanımlanmaktadır.

1- Bedenin ağırlığını bir yerden, diğer bir yere taşımak: Örneğin, bir ayaktan diğerine yürüyerek, koşarak, kayarak, düşerek, yuvarlanarak ağırlık transfer edilir.

2- Mekanda yer değiştirmek: Örneğin, adım atarak, koşarak, sürünerek, sekerek, yuvarlanarak, kayarak mekanda yer değiştirilir.

3- Zıplamak: Havalanma, uçma ve iniş olmak üzere üç aşamada geręekleřtirilir.

4- Dönmek: Bedenin eksenleri etrafında yapılan hareketlerdir.

5- Dengeyi kaybetmek-kazanmak: Hareketlerin doğal akışı içinde oluşan momentumların hissedilmesiyle, bedenin dengesini kaybetmesini ve yeniden dengeye gelmesini içeren deneyimlerdir.

6- Durmak: Bedenin sadece durması değil, gelecek hareketinin enerjisini, kalitesini ve amacını içinde barındıran bir duruş içinde olmasıdır.

Bunların dışında bedenin geręekleřtirdięi diğer eylemler bükme (bend), uzamak (stretch), burkmak (twist), eğilmek (tilt) olarak tanımlanabilir. (Preston-Dunlop, 1998, ss. 95-99)

### 2.2.5 Hareket Kalıpları

Dans sanatında temel ifade aracı, dansçı bedenin hareketleridir. Dansçı bedenin hareketleri, mekanda, belli kalıplar içinde iki şekilde geręekleřebilir. Birincisinde, dansçı bulunduğu mekandaki yerini değiştirmeyiz; hareketi bedenini eksen alır veya kendi kinesferi içindeki sabit noktalara bağlı kalarak hareket eder. Bunlar, beden eksenli veya mekanda sabit noktalı hareket kalıplarıdır. İkinci hareket şeklinde ise, dansçı bedeni bulunduğu mekanda bir yerden diğer bir yere taşınarak yer değiştirir. Dansçı bedenin mekanda yer değiştirmesi, farklı yollardan geręekleřtirilebilir. Bedeni ağırlığıyla mekanda bir yerden diğer bir yere taşımının farklı yolları, temel yer değiştirme kalıpları olarak adlandırılır. Aslında bu kalıplar insanın doğal hareket sözlüğünden kaynaklanır. Hangi hareket kalıplarından, hangi dansçı bedenlerde nasıl yararlanılacağı, koreografik sürecin yaratıcı seçimlerindedir. Bedenin temel yer değiştirme kalıpları; yürümek, koşmak, atlamak (leap), hoplamak (hop), zıplamak (jump), sekmek (skip), atlayarak yürümek (gallop), kaymak (slide), yuvarlanmak, takla atmak ve emeklemektir (Cheney, 1989, ss. 45, 46). Bu temel hareket kalıplarından yapılan kombinasyonlarla daha karmaşık hareket kalıpları elde edilir. Karmaşık hareket kalıplarının bir kısmı, kişisel veya kültürel; diğerleri ise insanlar tarafından dünyanın her yerinde kullanılan evrensel kalıplardır. Bütün insanların gündelik yaşamlarında yer alan sayısız hareket kalıpları, koreografik bakımdan işlenmeyi ve dönüştürülmeyi bekleyen bir hazineye benzetebilir. Yaşamın içinde, her dans üslubunda ve tekniğinde, her koreografin hareket sözlüğünde mevcut bulunan bu karmaşık hareket kalıplarını kullanarak dönüştürmek ve özgün sentezlere varabilmek, koreografik sürecin yaratıcı sorunlarından biridir.

## 2.2.6 Laban Hareket Çözümlemesi

Laban hareket çözümlemesi, insan hareketlerinin gözlemlenmesine, tanımlanmasına dayanır ve hareketlerin biçimsel özellikleriyle ilgili anlamların araştırılmasında sistematik bir kaynak oluşturur. Hareketleri bilimsel olarak, geniş kapsamda ve detaylı olarak sınıflandıran bu çözümleme, koreografik süreç içinde hareket içeriğinin seçimi ve hareketin amacının tanımı için kullanılabilen bir araçtır. Laban hareket çözümlemesi, hareket sözlüklerindeki hareketlerin, hareket kalıplarının ve dansçı bedeninin hareket imkanlarının araştırılmasına ve geliştirilmesine, koreografik süreçte yeni, ilginç ve özgün hareketlerin ortaya çıkarılmasına katkıda bulunur. Ayrıca, gündelik ve kültürel hareket kalıplarının, yaratıcı süreçte malzeme olarak işlenebilmesi için, tüm yönleri ile ayrıntılı, kapsamlı ve sistematik çözümlenmesine imkan tanır. Laban hareket çözümlemesi, tüm hareketlerin zaman, mekan, enerji ve akış unsurları bakımından incelenmesine, içeriklerinin tanımlanarak koreografik olarak dönüştürülmesine yardımcı olabilecek yöntemler sunar. Koreografik süreç içinde bu yöntemler kullanılarak, bilinen mevcut hareketler veya hareket kalıpları geliştirilir, dönüştürülür ve koreografik amaca uygun hale getirilir. Böylelikle dans hareket içeriğinin özgün, ilginç ve anlamlı olması sağlanır.

Laban'ın geliştirdiği kavramlardan biri olan Choreutics, “mekandaki beden ve bedendeki mekan” (Preston-Dunlop, 1998, s. 121) ile ilgilenerken hareketin mekansal özelliklerini ve mekanda aldığı şekli tanımlar. Bir diğer kategori olan Eukinetics ise, efor kavramı ile, enerjinin mekanda ve zamanda kullanılma biçimlerine göre hareketin değişen niteliklerini açıklar. Laban, hareketin şeklinin tanımında, horizontal, vertical ve sagittal olmak üzere üç düzlemde faydalanır. Horizontal düzlem, bedeni aşağı ve yukarı olarak ortadan ikiye ayırır. Vertical düzlem, bedeni ön ve arka olarak ikiye ayırır. Sagittal düzlem ise, bedeni sağ ve sol olarak ikiye ayırır. Horizontal düzlemde gerçekleşen hareketler açılma, genişleme ya da tersine toplanma, kapanma olabilir. Bu düzlemde yanlara, öne ve arkaya hareket mümkündür; ancak yukarı ve aşağı yönlü hareket yoktur. Vertical düzlemdeki hareket olasılıkları, yukarıya veya aşağıya doğru yükselme-alçalma, yanlara bükülme hareketleridir. Bu düzlemde öne ve arkaya, açılma ve kapanma hareketleri yoktur. Sagittal düzlemdeki hareket olasılıkları gövde (torso) ile öne doğru eğilme veya arkaya doğru bükülme gibi hareketlerdir. Bu düzlemde yanlara hareket yoktur.

Laban hareket çözümlemesinde hareketin nitelikleri mekan, zaman, enerji ve akış unsurları bakımından incelenir (Şekil 2.1).

1- Mekan: Hareketin mekanla olan ilişkisi iki açıdan tanımlanabilir:

a) Doğrudan (direct): Hareket, belirli bir amaca veya hedefe mekanı en az kullanarak doğrudan ulaşır.

b) Esnek (flexible): Hareket, aynı amaca veya hedefe mekanı araştırarak, keşfederek ve dolaylı (indirect) yolları kullanarak ulaşır.

Bu tanımlamalardan anlaşılacağı gibi hareketin mekanı doğrudan kullanma seçenekleri sınırlı iken, mekanı esnek kullanma imkanları neredeyse sonsuz çeşitliliğe sahiptir.

2- Zaman: Hareketin zamanla olan ilişkisi, belirli bir hareketin, en hızlı yapılmasından en yavaş yapılmasına kadar tüm hız kademelerini kapsayan bir hız (tempo) yelpazesi içinde tanımlanır.

3- Enerji: Belirli bir hareketin yapılması için harcanan eforun miktarı ve yoğunluğu, hareketin enerjiyle olan ilişkisini belirler. Harcanan kuvvet ya da Laban'ın deyimiyle ağırlık (weight) en hafifinden en güçlüsüne kadar çeşitlendirilebilir.

4- Akış: Belirli bir hareketin hangi ölçüde serbest bırakılarak veya denetim altına alınarak yapıldığı o hareketin akışı ile ilgilidir.

## Laban hareket çözümlenmesi özeti

<p><i>Bedenin eylemi</i></p> <p>Bükme-germe-döndürme Ağırlığın taşınması-adım atmak Yer değiştirmek Dönmek Jest</p> <p>Sıçrama- beş çeşit Hareketsizlik - denge</p> <p>Beden şekilleri Simetrik ve asimetrik kullanım Beden bölümleri – yalıtılmış - vurgulanmış</p>	<p><i>Hareketin nitelikleri</i></p> <p>Zaman – ani- uzatılmış hızlı-yavaş</p> <p>Ağırlık – güçlü - hafif gevşek</p> <p>Akış - serbest- denetimli süregiden - durdurulabilen</p> <p>İki unsur arasında kombinasyonlar – örneğin, güçlü ve ani Üç unsur arasında kombinasyonlar –örneğin, hafif, uzatılmış ve serbest.</p>
<p><i>Mekan çevresi</i></p> <p>Hareketin boyutu – mekanın boyutu Mekanda büyütme Düzeyler – aşağı, orta ve yukarı Mekanda şekil – bükümlü ya da doğrusal Patikalar – hareketin yerdeki ve havadaki kalıpları Bükümlü ya da doğrusal Mekanın yönleri: üç boyut düzlemler köşegenler</p>	<p><i>İlişkiler</i></p> <p>Nesnelerle ilişki- insanlarla ilişki</p> <p>Kalabalığın içinde yalnız</p> <p>İkili (duo): kopyalamak- ayna olmak yönetmek- takip etmek birlik (unison)- kanon buluşmak- ayrılmak soru ve cevap</p> <p>Grup çalışması: sayısal çeşitlemeler grupun şekli grup içi ilişkiler</p> <p>Mekansal ilişkiler- üzerinde, altında, etrafında v.b.</p>

Şekil 2.1 (Autard, 1996, s.13)

### 2.2.7 Hareket Sözlükleri

Çağdaş dans sanatında koreograflar tarafından modern dans tekniklerinin yanısıra, bale, halk dansları, caz dansı, akrobasi, Yoga, T'ai Chi, işaret dili, Uzakdoğu sporları, çocuk oyunları, asker talimleri, sosyal danslar ve her türlü insan davranışları ve eylemleri hareket sözlükleri olarak kullanılır.

Koreografide hareket sözlüğü oluşturmanın belli başlı yöntemleri şunlardır:

1-Belirli bir amaca yönelik olarak seçilen bazı hareket sözlüklerinden elde edilen unsurlar karıştırılarak birlikte yeniden yapılandırılır. Burada hangi sözlüklerden nelerin seçildiği ve nasıl bir araya getirilip yapılandırıldığı önemlidir. Twyla Tharp, David Bintley, Shobana Jeyasingh bu yöntemle çalışmışlardır (Preston-Dunlop, 1998, s. 81).

2-Belli bir sözlüğün içerdiği hareketler arasından koreografinin amacına, temel düşüncesine uygun görülen unsurlar alınır. Bunlar, değiştirilerek ve dönüştürülerek kullanılır. Her koreograf kendi üslubuna uygun sözlüklere yönelir. Bu yöntemi George Balanchine klasik bale ile, Christopher Bruce, Rudi van Dantzig ve Lloyd Newson insan davranışları ile uygulamışlardır (Preston-Dunlop, 1998, s. 81).

3-Mevcut herhangi bir sözlüğü kullanmadan sıfırdan işe başlanır, bilinen hareket unsurlarının dışında kökten bir öncülükle tamamen yeni bir hareket sözlüğü oluşturulur. Martha Graham, Mary Wigman, Alwyn Nikolais, Merce Cunningham bu şekilde yeni sözlükler yaratmışlardır (Preston-Dunlop, 1998, ss. 81-82).

4-Tamamen yeni hareketler yaratılır ve bunlar bilinen mevcut hareket sözlükleri ile kombine edilir. Jiri Kylian kendisinin bulduğu yeni hareketleri mevcut sözlüklerin unsurları ile karıştırmıştır (Preston-Dunlop, 1998, s. 82).

### 2.2.8 Hareketin Ruhbilimsel Kaynakları

İnsanların hareketlerinin, davranışlarının ve eylemlerinin kökenleri ruhbilimle yakından ilgilidir. Kişilik özellikleri, bilinç ve bilinçdışı unsurların karşılıklı ilişki ve etkileşimleri insan hareketlerinin kaynaklarındandır. Bu kaynaklardan gelen hareket kalıpları ve temaları üzerinde bilinçli olarak yapılan çalışmalar, doğaçlamalarda ve hareket araştırmalarında samimi ve dürüst şekilde kullanıldığında, belirli koreografik amaçların gerçekleştirilmesine

katkıda bulunabilirler. Dans terapisti Joan Chodorow'a (1991) göre, insan hareketleri beş farklı ruhbilimsel kökenden kaynaklanmaktadır:

1- Ego tarafından yönetilen bilinçli hareketler ve önceden tasarlanmış fiziksel eylemler: Bunlar "jestler, beden duruşu, iş eylemleri ve oyunların istemli yönlerini içerir. Bilinçli hareket, zamanın [hızlı veya yavaş], mekanın [doğrudan veya dolaylı], ağırlığın [güçlü veya zayıf] ve akışın [serbest veya denetimli] maksatlı kullanımıyla ilgilidir. (Laban, 1971)" (Chodorow, 1991, s. 118)

2- Kişisel bilinç altından gelen hareketler: Bastırma veya başka nedenlerden dolayı, bireyin dışavurulamamış geçmiş yaşantılarındaki duygusal deneyimlerin, izleri olarak ortaya çıkan hareket kalıplarıdır (Chodorow, 1991, s. 120).

3- Kültürel bilinçaltından gelen hareketler: "Kültürel olarak 'okunabilen' dışavurumcu eylemler, kaynaklarını kültürel bilinçdışı bulur. Bu düzlemde, simgesel eylemler hareket eden kişiyi şaşkıncıya sokarak kendiliğinden ortaya çıkar. Aynı ya da benzer eylemlerin çoğu; dua ve ibadetlerin ayinsel eylemleri ve sosyal geleneklerde yer alan hareketler, ortak kültüre dans adımları olarak yansır." (Chodorow, 1991, 124)

4- Bilinçdışının ilkel derinliklerinden gelen hareketler: Bireyin "vecd, aşırı heyecan, ıstırap, korku, hiddet, nefret/aşağılanma ve ürkme" gibi olağanüstü duygular ve duygular yaşaması sonucunda bilincini ve farkındalığını yitirerek yoğun bir dışavurumla yaptığı hareketlerdir. (Chodorow, 1991, s.130)

5- Benlik-öz (ego-self) eksenli hareketler: Bireyin benliğinin, çocukluk dönemi dahil tüm geçmiş yaşantılarındaki bedensel ve ruhsal bakımdan önemli ve kapsamlı, incinme ve yaralanma (trauma) içeren deneyimlerinin, derin ruhsal çatışmalarının ve yaşam krizlerinin belirtilerinden birisi olarak dışavurulan hareketlerdir. (Chodorow, 1991, s. 137)

### 2.3 Mekan

Mekan; dans sanatı bağlamında basit anlamıyla düşünüldüğünde, dansçının içinde hareket ettiği ve edebileceği ortam olarak ele alınabilir. İçinde çalışılan, dans edilen bu ortam; sahne, stüdyo, spor salonu, park, köprü, dam, müze, sergi salonu gibi her hangi bir iç veya dış mekan olabilir. Tüm insanlar gibi dansçılar da mekan içinde bedenleri ile var olur ve hareket ederler. Topluma, kültüre ve kişiye göre bazı değişiklikler gösterse de, her insan mekan farkındalığına sahiptir. Ancak dansçılar, hem içinde hareket ettikleri mekan, hem de kendi bedenlerinden oluşan kişisel mekan hakkında, diğer insanlardan daha gelişmiş bir bilince ve farkındalığa sahiptirler. Mekan, her türlü hareketin en temel unsurlarından biridir. Dans, mekan içinde



yapılabilir ve seyirciye sunulabilir. Dansçı mekanın içinde, ondan dolayı hareket ederken aynı zamanda bedeniyle ve hareketleriyle mekanı oluşturmayı sürdürür. Mekanın farkında olabilen, onun değişik kullanımları hakkında bilinçlenebilen dansçı, koreografik süreç içinde mekanın farklı yollardan araştırılmasına katkıda bulunabilir.

İnsan bedeninin hareket ederek erişip uzanabileceği potansiyel sınırların içinde kalan kişisel mekan; dans sanatı kuramında “kinesfer” olarak tanımlanır. Kinetik, hareket etme ve hareketi değiştirme gücünü; kinesfer ise bedenin sahip olduğu bu hareket gücü imkanının sınırlarını oluşturduğu varsayılan hayali bir küresel mekanı ifade eder. Dans kuramında bedeni çevreleyen genel mekan ile kinesfer birbirinden ayırt edilerek, hem kendi içlerindeki özellikleri hem de aralarındaki ilişkileri bakımından ayrıntılı olarak incelenir. Kinesfer, dans sanatının en önemli kavramlarından biridir. Kinesfer, insan bedeninin sürekli merkez olduğu, içinde enerji taşıyan, dinamik, kişisel ve özel bir mekandır. Kinesferin merkezi, dansçının da merkezidir. Enerji bu merkezden, hareket ve odak sayesinde belirlenmiş yönlerde ortaya çıkar (Preston-Dunlop, 1998, s. 123). Hiyerarşik bir yapısı yoktur, her noktası eşdeğerdedir. Bütünseldir, parçalara ayrılamaz. Küreseldir, her yöne açılıp uzanabilir. Beden, kinesferin içinde hareket eder; kinesfer de bedenle birlikte hareket eder, bedenden ayrılamaz. Dansçının, kendi bedeninden oluşan mekanla ilişkisini tanımlayan kinestetik farkındalığı gelişkindir.

Mekanı değiştirebilmek, dönüştürebilmek, yeni imgesel mekanlar yaratabilmek dans sanatının temel etkinliklerindedir. Dans sanatında mekan; hareketleri koreografik olarak biçimlendirilmiş dansçı bedenleri ile bu bedenlerin içinde bulunduğu mekanın tasarlanmış nesnelere ve ışık gibi unsurların biraraya getirilerek sanat eserine dönüştürüldüğü olağandışı, benzersiz bir ortamdır. Mekanı böyle tasarlayabilmek ve biçimlendirebilmek için sanatsal yaratıcılık kadar koreografik süreç içinde mekansal araçları üretici unsur olarak kullanabilme becerisi de gerekmektedir. Mekanın iyi kullanılması, koreografik sürecin belki de en önemli üretici unsurudur. Örneğin, sahnede herhangi bir mekansal karışıklık veya düzensizlik, üzerinde çok çalışılmış en güzel, kusursuz hareketlerin bile gücünü ve anlamını zayıflatabilir. Mekanın nasıl kullanılacağı, nasıl tasarlanacağı hakkında bilgisi olan dansçı koreografik sürecin daha yetkin, daha heyecan verici ve daha verimli gerçekleşmesini sağlar. Koreografin yaratmak istediği mekan bakımından gerekli olan sanatsal imgeleri en iyi şekilde sunmak isteyen bir dansçının kullanabileceği yegane temel araç; kişiliğinden, bedeninden, kinesferinden çıkarıp ortaya koyacağı hareketler veya hareket cümleleridir. Koreografik süreç içinde, dans sanatının bilinen mevcut hareket sözlükleri ya da koreograflar ve dansçılar

tarafından yapılan hareket araştırmaları, doğaçlamalar sonucunda keşfedilen özgün hareketler üzerinde çalışılır. Böyle keşifleri gerçekleştirebilmesi ve koreografik çalışmalara katkıda bulunabilmesi için her dansçının hem sahne mekanı, hem de kinestetik farkındalığının gelişkin düzeyde olması büyük önem taşır.

Dans sanatında mekanı oluşturan unsurların kavramsal içeriklerini ve birbirleriyle olan ilişkilerini bilmek, bunların her durumda ayrıntılı çözümlmelerini yapabilmek, bu bilgilerden uygulamada yararlanabilmek, dansçılar için koreografik süreçte, hareket araştırmalarında ve doğaçlama pratiklerinde büyük imkanlar sağlar. Dansçılar yn, düzey, boyut, düzlem, konum, odak, perspektif, hareketlerin mekana yerleşme planı, beden şeklinin mekanda tasarlanması gibi kavramları bilir; bunların sağladığı imkanları kullanır ve seyircilerin mekanı algılama şemalarından maksimum düzeyde yararlanır. Böylelikle dansçılar, dans sanatı bakımından mekanı inceleme ve araştırma becerisini geliştirerek net, temiz ve anlamlı hareketler ve hareket cümleleri ortaya koyabilir. Her iyi dansçının bildiği gibi, dansettiğini hissetmek ile mekanı hissetmek aynı şey değildir. Aslında bir dansçı için mekânın farkında olmak onun imkanları ile neler yapılabileceğini bilmektir. Bundan dolayı dansçıların mekansal farkındalıklarını ve buna bağlı becerilerini sürekli geliştirmeleri gerekir. Ayrıca gündelik yaşamın akışı içinde, farklı mekanlarda ve zamanlarda, çeşitli insanların etkinliklerini, hareketlerini, mekanı nasıl kullandıklarını gözlemlemek, çözümlmek ve bunlar üzerinde çalışırken dans sanatının kuramsal mekân kavramlarını kullanmak, dansçıların koreografik süreci zenginleştiren ilginç ve umulmadık katkılarda bulunabilmelerini sağlar.

### 2.3.1 şekil (Shape)

Bir dansçının veya bir grup dansçının bedenlerinin mekanda oluşturduğu üç boyutlu görsel tasarım, dans kuramında, 'şekil' olarak tanımlanır Ancak şekil yalnızca hareketsiz (static) ve poza benzeyen bir tasarım olarak anlaşılmamalıdır. Dansta hareketlerin akışı sinemaya benzetilebilir. Sinema filminin şeridindeki kareler hareketsiz şekillerden oluşur. Tıpkı sinema filminin şeridindeki karelerde olduğu gibi, dansçının akış içinde algılanan hareketleri de aslında neredeyse sonsuz sayıda şekillerden oluşur. Dans hareketlerinin zaman içindeki akışı herhangi bir anında aniden durdurulursa, donmuş bir şekil elde edilir (Cheney, 1989, s.55). Dans yapıtlarındaki görsel etkisi güçlü olan sanatsal şekillerin bilinen örnekleri, genellikle performans sonrasında seyircilerin belleklerinde uzun süre kalan veya temsille ilgili fotoğraflarda yer alan görüntülerdir. Seçici farkındalık taşıyan bir bakış tarafından, günlük

yaşamdaki insanların ve nesnelerin akan hareketlerinin belirli anlarda algılanmasıyla pek çok şekil yakalanabilir. Seyirci için, dansçı bedeninin akış içindeki hareketlerinden oluşan sayısız şekilleri ayırt ederek algılayabilmek, mekan içinde hareketsiz duran tek bir şekli algılamaktan çok daha zordur. Dansçı ise, hareket yolu üzerinde sürekli değişen şekillerin, şekilden şekile geçişlerin kesinlikle farkındadır. Özellikle, koreografik süreç içinde dansçı, kendi bedeniyle yarattığı şeklin kinestetik duyumuna yoğunlaşır; bir başka şekle geçer, şekillerarası geçişleri değişik mekan, zaman, enerji kullanımları ile çeşitler, gerektiğinde başka nesnelere kullanarak şekiller oluşturabilir. Koreografik amaca uygun şekillerin araştırılması ve yaratıcı biçimde kullanılması yalnızca biçim değil, anlam üretimine de katkıda bulunabilir.

Dansta beden şeklinin tasarımsal çözümlenmesi; şeklin çizgileri, simetrisi ve mekanla ilişkisi bakımından üç başlık altında incelenebilir:

1- Beden şeklinin çizgileri; yuvarlak veya düz-köşeli olabilir. Yuvarlak şekiller ile düz ve köşeli şekiller, sahne üzerindeki dramatik etkileri bakımından zıt etkilere sahiptir. Yuvarlak şekiller; akış, süreklilik ve zamanda sonsuzluk hissi uyandırır. Zarif, esnek, yumuşak, kesintisiz, kıvrımlı ve canlı görünür. Düz ve köşeli şekiller ise durağan, sakin, kesintili, mekanı kesen, keskin ritimlere eğilimlidir. Keskin, katı, bükülmez, esnemez ve sert görünür.

2- Beden şeklinin simetrisi; simetrik veya asimetric olabilir. Simetrik tasarımda şeklin her iki tarafı da tamamen aynıdır. Bu şekiller sağlık, denge, güç, kontrol, otorite ve kendinden emin olma gibi ifadelerle yol açar. Asimetri ise, doğası gereği gerilim ve hareketliliği çağırır. Beden ağırlığının merkez dışına kaçma eğilimi harekete hazır olmayı, heyecanı, hatta tehlikeyi ve riski anımsatır. Modern ve çağdaş dansın dinamik hareketliliğine uygun olması bakımından asimetric şekiller koreografik süreçlerin hareket araştırmalarında daha fazla ilgi çekebilmektedir. Geleneksel sahne üzerindeki dansçının seyirci perspektifine simetrik görüntü sunabilmesi -insan bedeni yan taraflarından asimetric görüldüğünden- ancak önden veya arkadan mümkün olabilir. Ama birden çok dansçı söz konusu olduğunda; örneğin, iki dansçının yüz yüze veya sırt sırta, aynı şekli alarak seyirci perspektifine yanlarını dönmeleri halinde, yine simetrik bir tasarım elde edilir.

3- Beden şeklinin mekanla ilişkisi; aynı zamanda çevresindeki mekanın şekille olan ilişkisini de içeren ve seyirci algısıyla doğrudan ilgili bir konudur. Dansçı içinde bulunduğu mekanda bedeniyle bir hacim oluşturur. Dans kuramında, dansçının bedeniyle kapladığı bu hacim olumlu (positive) mekan olarak tanımlanır. Dansçı bedeninin oluşturduğu bu olumlu hacim, dansçının içinde bulunduğu mekanın, örneğin, sahne mekanının içinden -adeta oyarak- çıkartıldıktan sonra bu mekanın geriye kalan kısmı olumsuz (negative) mekan olarak

tanımlanır. Dansçının bedeniyle sınırlarını çizdiği hacimden oluşan bu olumlu mekan, içinde var olduğu ve hareket ettiği olumsuz mekan tarafından kuşatılmış görünür. Seyircilerin algılarında, genellikle, dansçılar olumlu mekanı, dansçılar arasındaki sahne alanı ise, olumsuz mekanı oluşturur. Dansçıların hareketleri sonucunda, bu iki mekan, sürekli olarak değişen karşılıklı ilişkiler içinde görünür. Bu iki mekana ilişkin seyirci algısı da kültürel farklılıklar gösterebilir. Örneğin, insanların estetik algıları, Batı kültüründe olumlu mekana daha çok ilgi duyarken, Uzakdoğu kültüründe ilgi olumsuz mekana eğilimlidir.

### 2.3.2 Düzey (Level)

Dansçının içinde bulunduğu mekanı bölen yatay eksenlere göre dansçının konumunu belirleyen düzey, koreografik biçimlendirmede kullanılan mekansal üretici unsurlardandır. Aşağı, orta ve yukarı olmak üzere üç temel düzey varsayılır. Kabaca, diz hizasına kadar 'aşağı', dizden başa kadar 'orta', başın üstü 'yukarı' düzeydir. Hangi düzeylerin nasıl kullanılacağı, nerede, nasıl, ne zaman değiştirileceği koreografin niyetine ve dansçıların yeteneklerine bağlıdır. Örneğin, koreografide en aşağıdan en yukarıya, en yukarıdan en aşağıya yapılacak aşırı düzey değişikliklerinin çok fazla yer alması, orta düzeyi kullanmaya alışkın olanlardan çok daha fazla güç harcayabilecek dansçılarla çalışmayı gerektirir. Ancak modern ve çağdaş dansa yere en yakın hareketlerden, en yüksek sıçrama ve zıplamalara kadar, dansçının ulaşabileceği her düzey çalışılabilir (Cheney, 1989, s. 59). Özellikle hareket araştırması ve doğaçlama çalışmalarında düzey sınırı bulunmamaktadır.

Aşağı düzey; yeryüzünü, yerin çekim gücünü en fazla hissettiren düzeydir. Sahne aşağı düzeyde yapılan bazı hareketler seyircide bir takım duygular uyandırabilir; örneğin, sürünme ağırlık hissini; hızla çırpınma bir şeyden kurtulamayı; yavaş hareketler kendinden geçerek esrimeyi; hareketsiz yatmak ölümü, uykuyu ve dinlenmeyi çağrıştırabilir veya bazı seyirciler bunları yalnızca dansçı bedenin aldığı şekiller ve yaptığı hareketler olarak algılayabilirler.

Orta düzey; çabuk yön değişimi ve hız açısından bedene en fazla hareket seçeneği sunan düzeydir (Schrader, 1996, s. 74). Gündelik yaşamdaki işlevselliği nedeniyle, insan bedeninin en sık ve yaygın kullandığı düzey olan orta düzeyin en önemli özelliği, yatay ve dikey yönlerde hareketliliğe çok elverişli olmasıdır. Aşağı ve yukarı düzeyler arasındaki geçişleri sağlayan orta düzey, diğer iki düzeyle de ilişki kurabilme imkanları verir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 32). Orta, her yönde ve her hızda harekete en elverişli olan düzeydir.

Yukarı düzey; dansçı bedene yükselme, uçma, yerden kurtulma imkanı veren düzeydir. Atlama ve sıçramalar ile yer çekiminden kaçmak, ona meydan okumak bu düzeyde gerçekleşir. Özellikle balede, yukarı düzeyde, yerçekiminden kurtulmuş gibi uçarcasına ifadeler yaratan hareketler yapılır.

Dansçı beden hareketleri, gerçekleştikleri düzeye göre beş farklı bakımdan değerlendirilebilir:

1-En aşağı: Yerde yüzükoyun, sırtüstü veya yan yatmak, dönmek, yuvarlanmak, sürünmek gibi yer düzlemi üzerinde yapılan tüm hareketleri içerir.

2-Aşağı: Oturmak, çömelmek, emeklemek, diz çökmek, ters, düz, yan köprü kurmak gibi yere yakın hareketler yapılır.

3-Orta: 'Demi plie'den 'releve'ye kadar olanlar, parmak ucuna çıkmak, ayakta durmak, yürümek, koşmak gibi ayakta yapılan tüm hareketler yer alır.

4-Yukarı: Atlamak, hoplamak, zıplamak, sıçramak gibi hareketler dansçı beden kendi enerjisi ile yerden yükselmesini sağlar.

5-En yukarı: Dansçı beden, yukarı yönde, kendi enerjisini aşan tüm hareketlerini (örneğin, bazı araçlar, teknikler veya yöntemler sayesinde, başkalarının üstüne çıkarak veya platform, merdiven, kanat, kablo, ip, askı, salıncak, tahterevallli türünden çeşitli mekanik araçların yardımıyla yükselmek gibi) kapsar. Ayrıca, optik yanılsamalar dahil, her çeşit görsel sahne hilelerine imkan veren elektronik cihazlar ya da film, tv, video, bilgisayar gibi teknikler kullanılarak dansçı yukarıya yükselmiş gösterilebilir.

### 2.3.3 Odak (Focus)

Her dansçının mekanla kurduğu ilişkide, kendi kinesferinin dışına taşıyabileceği iki unsur vardır; sesi ve bakışları. Odak, dansçının mekanda bakışlarını yönelttiği yerdir. Seyirci açısından dansçının nereye baktığı, bakışlarını nereye yönelttiği önemli bir anlamlandırma aracıdır. Odak, dansçının izleyicilerle, diğer dansçılarla, sahne mekanı ile ilişki kurmasında önemli bir unsurdur. Dansçı odaklanarak, seyircinin ilgisini, yaptığı harekete, bedeninin bir parçasına, sahne mekanının belli bir noktasına veya diğer bir dansçıya çekebilir. Odaklanmanın ne zaman güçlü olması, neyi vurgulaması veya neden etkisiz ve nötr olması gerektiğine karar vermek, yaratıcı süreç içinde koreografik biçimlendirme unsurudur. Aynı hareketlerin değişik odaklarla yapılması, o hareketlerin görünüşünü ve anlamını tamamen

değiştirebilir veya aynı odakla yapılan değişik hareketler farklı anlamlar kazanabilir. "Performansçılar odaklarını kullanarak dramatik ve duygusal etkiler yaratabilirler." (Morgenroth, 1987, s. 27). Odak kullanımında bakışların doğrultusu ve niteliği kadar yüzün yönlendirilmesi, gözlerin ve gözkapaklarının hareketleri ve durumları da istenilen etkinin yaratılmasına, verilmek istenen duygunun güçlendirilmesine katkıda bulunur. "Odak özellikle dramatik işlerde çok önem taşır." (Blom ve Chaplin, 1989 s. 43) Bakış biçimi tiyatro sanatında da önemli bir anlatım aracıdır. "Bir oyuncu için görmek yalnızca gözleri ile bakmak demek değildir; bedeninin bütününe kapsayan bir eylemdir." (Barba ve Savaresse, 1991, s.109) Bazı durumlarda, odak, oyuncunun veya dansçının kinesferini biçimlendirebilecek kadar güçlü bir rol oynayabilir.

### 2.3.4 Hareketlerin Mekana Yerleşme Planı (Floor Pattern)

Hareketlerin mekana yerleşme planı, dansçının hareket ederken mekanın zemininde çizdiği önceden planlanan yoldur. Dansetmek için kullanılacak mekanda (örneğin sahnede) dansçının veya dansçıların hareketlerinin izleyeceği yolların koreografik bakımdan tasarlanmasıdır. Hareketin mekansal tasarımı, grafik olarak da ifade edilebilir. Mekana yerleşme planında izlenecek yol, başladığı noktada bitebileceği gibi başka bir noktada veya sahnenin kararmasıyla belirsiz bir yerde bitebilir. Mekana yerleşme planının geometrisini, yaratmak istediği etkiye uyumlu, ilginç ve özgün kılmak koreografin yaratıcılığı ile ilgilidir. Mekana yerleşme planı, düz veya eğri çizgilerden ya da ikisinin farklı bileşimlerinden oluşabilir. Dansçının mekansal farkındalığının gelişkinliği, kendisine verilen mekana yerleşme planı üzerinde yaptığı hareketlerin başarısını belirler. Dansçının beden pozisyonu ve hareket niteliği ile mekana yerleşme planının çizgisel özelliği arasında zıt veya uyumlu ilişkiler kurulması, koreografin ifade etmek istediği anlamı ve seyircide bırakacağı etkiyi güçlendirebilir. Örneğin, dansçı düz çizgilerden oluşan bir mekana yerleşme planı üzerinde bükümlü hareketler yaparak zıtlık oluşturur. Farklı bileşimler koreografik biçimlendirme işleminde çeşitli seçenekler sunar. Sahne mekanının, aynı anda, birden çok dansçının izleyeceği mekana yerleşme planı ile kullanılması koreografik süreç içinde geometrik bir çalışmadır. Hareketlerin mekana yerleşme planı farklı sayıda dansçılarla farklı anlamlar kazanabilir. Örneğin, çember şeklinde bir mekana yerleşme planı kullanan tek bir dansçının yarattığı izlenim ile aynı yerleşme planı üzerinde aralarında eşit mesafe bulunan yirmi dansçının yarattığı izlenim, birbirinden farklı anlamlar taşır. Bir dansçının hareketlerini çember şeklinde mekana yerleşme planı boyunca algılayan seyircide yalnızlık ve sonsuzluk hissi

uyanır. Oysa çember şeklinde mekana yerleşen yirmi kişilik dansçı grubunun hareketleri enerjik ve ayinsel bir atmosfer yaratır.

### 2.3.5 Yön (Sahne Mekanı, Seyirci Algısı ve Kinestetik Duyumsallık Bakımından)

Asya ve Afrika kültürlerinde, geleneksel performans mekanı, seyircilerin çevrelediği bir alanın ortası veya onların arasındadır. Performans, etrafı tamamen seyirciler tarafından çevrelenmiş bir alanda, bazen seyircilerin aralarında ve bazı durumlarda onların katılımı ile gerçekleşir. Seyirci ile performansçı arasındaki farkın ortadan kalktığı rituelde, bazen performans mekanı en saf kullanım biçimine ve birliğine kavuşur. Mekanın değişik kullanımlarını içeren bu anlayışlar, farklı bir toplumsal yaşam kültürünün ve zihniyetinin yansımalarıdır. Batı kültüründe ise, yaygın olarak kullanılan performans mekanı, mimari geometrisi dikdörtgen prizması biçiminde olan ve izleyicinin dördüncü duvarı oluşturduğu 'İtalyan sahnesi'dir. Seyirci ile performansçıyı kesin bir sınır ile birbirinden ayıran bu geleneksel mimari yapı içinde, seyircinin perspektifi sabittir ve sahne mekanına bakış yönü tektir. Mekanın bu özelliğine göre yapılan koreografik çalışmalarda, dansçıların sahnede kullandıkları yönler görecedir, seyircinin algısal konumuna göre belirlenir.

Performans mekanının, yönler ve seyirci algısı bakımından araştırılması, genellikle geleneksel sahne mekanı bağlamında değerlendirilmekte ve onunla sınırlandırılmaktadır. Çünkü, mekan kullanımına, mekan-dansçı- seyirci ilişkilerine yeni açılımlar sağlayan deneysel ve alternatif postmodern çalışmalara karşın, geleneksel sahne mekanının yaygın kullanımı halen süregelmekte olan bir olgudur. Bu mekanın geometrik özelliklerinin belirlediği seyirci perspektifine göre, dansçı bedenlerin hem şekillerinde hem de hareketlerinde, yönlerin ustalıklı kullanılması, koreografik sürecin sahne büyüğü yaratabilen incelikli üretici unsurlarındandır.

İtalyan sahnesinde mekanın her alanının, seyirci algısı bakımından farklı özelliklere sahip olduğu, yaygın bir düşüncedir. Geleneksel sahne mekanı anlayışında, dansçılar mekanın algılanmasını etkilediği gibi, mekan da dansçıların algılanmasını belirleyen özelliklere sahiptir. Örneğin, Doris Humphrey'e göre, sahne mekanının resmi-mahrem, güçlü-zayıf gibi kendine has özellikleri olan yerleri vardır. Sahne mekanındaki dört köşeyi karşılıklı olarak birleştiren iki köşegen, dansçılara çok güçlü iki doğrultu sunar. Aslında sahne üzerindeki en güçlü yol, yukarı sağdan aşağı sol yönündeki köşegendir. Bu köşegenlerin kesiştiği merkez olan sahnenin ortası, dengeli ve güçlü bir alandır. Ancak merkezin aşırı kullanımı, onun

büyüsünü ve gücünü yitirmesine yol açar. En güçlü doğrultular, köşegenler ve merkeze inen yollardır. “Yanlar; girişler, çıkışlar ve herhangi bir hareket için çok zayıftır. Aslında köşeler ve merkezin arkası hariç her yer, girişler ve çıkışlar için zayıftır.” (Humphrey, 1997, s. 82) Ona göre sahne üzerinde altı zayıf, yedi güçlü alan vardır (Şekil 2.2).

2	4	2
	X	X
X	1	X
3	X	5
SEYİRCİ		

Şekil 2.2 Numaralar güçlü bölgelerin derecelendirilmesini, X ile işaretli yerler zayıf bölgeleri göstermektedir. (Humphrey, 1997, s. 82)

Özdemir Nutku, sahne mekanının algısal değer alanları (Şekil 2.3) için aşağıdaki bölümlenmeyi önerir:

- AO ; Aşağı orta; sert, yoğun, kırıcı, güçlü, ciddi ve sonuç verici  
 YO ; Yukarı orta; görkemli,soylu,yüksek,sağlam, kurumlu  
 ASO ; Aşağı sol; sıcak, yakın, içten  
 ASA ; Aşağı sağ; soğuk, uzak, ciddiyet, tekliflilik, iç gözlem  
 YS ; Yukarı sol; yumuşak, uzak, gerçekdışı  
 YSA ; Yukarı sağ; yumuşak, sonsuzluk, terkedilmişlik, yalnızlık (Nutku, 1989, s. 217).

YSA	YO	YS
ASA	AO	AS
SEYİRCİ		

Şekil 2.3 Sahne mekanın algısal değer alanları.

Sahne alanlarında aşağı-yukarı, sol-sağ gibi yönler, daima yatay düzlemde performansçıya ve onun seyirciye dönük durumuna göredir (Nutku, 1989, s. 93,94).



Geleneksel mekan anlayışında, sahne üzerindeki belli yerlerin özel değerlere sahip olduğunun düşünülmesine karşılık, çağdaş dans, mekan düşüncesi tamamen yeniden değerlendirilir. Örneğin, Cunningham'a göre, mekanın her yeri eşit değerdedir. Dansçıların mekandaki dağılımı ve odak kullanımı, bu anlayışa göre düzenlenir. Onun danslarında "Mekanın hiçbir bölümü bir diğerinden daha önemli değildir ve her dansçı kendisinin merkezidir." (Vaughan'dan aktaran Blom ve Chaplin, 1989, s. 179) Sahne mekanının algısal hiyerarşisini reddeden bu demokratik tavır, seyirciyi neye bakacağına, nereyi merkez olarak algılayacağına ve hangi hareketi güçlü göreceğine dair kendi seçimini yapmakta serbest bırakır.

Dansçı bedeninin, performans mekanındaki şekillerinin ve hareketlerinin yönlerinin belirlenmesi, koreografik sürecin önemli üretici unsurlarından biridir. Koreografik süreçte, belli bir anda performans mekanının belirli yerinde, belli bir şekil verilen dansçı beden, merkezinde bulunduğu tüm yatay ve dikey düzlemlerin her biri için, 360 derecelik yön tercihi olasılığı sunar. Bu 360 derecelik tercih skalasının, değişik açılarının şekillere ve hareketlere sağladığı yön olasılıklarının imkanlarının araştırılarak dansçı bedene verilen şeklin hangi yönünün seyirciye gösterileceğine ve bunu takip edecek olan hareketlerin hangi yöne doğru olacağına karar vermek, üretici bir koreografik işlemdir.

Geleneksel seyir mekanında, seyirci kendisine verilen perspektifi değiştirebilme olanağına sahip değildir. Bu nedenle, koreografin yönle ilgili kararlarında, mekan perspektifinin seyircide oluşturduğu algısal değerleri dikkate alması, yaratmaya çalıştığı imgenin oluşmasında önemli rol oynar. Örneğin, "Dansçı seyirciye doğru, ileri yönde hareket ettiğinde görünüşü perspektif gereği daha büyük, daha doğrudan, daha belirgin olur. Geri yönde hareket ederek seyirciden uzaklaştığında daha küçük, silik ve önemsiz görünür."(Ellfeldt, 1988, s. 12) Geleneksel sahne mekanında yönler göre belirlenen hareket değerleri, dans ve tiyatro sanatlarında büyük benzerliklere sahiptir. Örneğin, teatral bakımdan hareketin güçlü olması; ileri yönde seyirciye doğru yaklaşarak hareketin görsel alanının güçlendirilmesi, hareketin zayıf olması ise; geri yönde seyirciden uzaklaşarak hareketin görsel alanının zayıflatılmasıdır (Nutku, 1989, ss. 223,224,225). Koreografik süreçte, yönlerin özelliklerine uygun kullanılması, seyirci algısında yaratılmak istenilen imgelerin oluşmasına katkıda bulunur. Örneğin, ileri yönde otoriter, saldırgan, iddialı, coşkulu, yan yönlerde ise, korkak, sinsî, çekingen ve aldatıcı gibi imgeler elde edilebilir.

İnsanın yön duygusu, bedeninin üç boyutlu bir mekan oluşturması ve hareketlerini yerçekimi gücünün etkisi altında gerçekleştirebilmesi ile yakından ilgilidir. Dansçı beden, kinestetik bir mekan olarak, yönler açısından değerlendirildiğinde, insan bedeninin doğal biçimi göz önüne alınır. İnsan bedeninin iki yanı, önü ve arkası, onun dört ana yönünü oluşturur. Bedenin ön-arka görünümü simetrik, yanlardan görünümü ise asimetriktir. İnsan, bedenine hangi şekli verirse versin veya hangi hareketi yaparsa yapsın yer çekimi gücünün doğrultusu 'aşağı' ve 'yukarı' olarak onun diğer iki yönünü belirler. Dansçı bedenin kinestetik duyumsallığı bakımından; böğrünün yanları, kulakları, ayaklarının ikinci pozisyonda olduğu durumda dizleri, yan yönlerini; göğsü, yüzü, burnu ileri yönünü; ensesi, boynu, sırtı geri yönünü duyumsatır. Bedeninde ağırlık olarak hissettiği yerçekimi gücünün doğrultu yönü, 'aşağı'yı ve bu gücün doğrultusunun tam karşıtı olan yön, 'yukarı' yı belirler.

### 2.3.6 Işık ve Teatral Araçlar

İnsan gözünün tepki verdiği iki temel uyaran ışık ve harekettir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 195). Dans sanatındaki görselliğin gerçekleşmesini sağlayan bu uyaranlar, seyirci algısının ele geçirilmesinde öncelikli rolleri olan iki esaslı unsurdur. Teatral sahne unsurları arasında yer alan ışık, seyircinin mekanı algılaması bakımından her zaman birincil öncelik taşıyan çok önemli bir araçtır. Işık, insanın algısını biçimlendirebilen, doğrudan dikkatini çekebilen çok güçlü bir uyarandır. Işıktaki herhangi bir değişiklik, seyircinin gözünde derhal otomatik bir tepkiye neden olur. Hareketin bulunmadığı yerde, ışık olabilir ama ışığın olmadığı bir mekanda, hareketin görsel olarak algılanabilmesi kesinlikle imkansızdır. Işığın, sahne mekanının algılanması üzerindeki etkisi hareket kadar güçlü olduğundan, dansta kullanılacak ışık tasarımının belirlenmesi koreografik amacın gerçekleşmesinde özel bir önem taşıyan yaratıcı bir işlemdir. Işık tasarımı, koreografik sürecin temel üretici unsuru olarak mekanı hem yaratma hem de tanımlama gücüne sahiptir.

Dans, mekanın tasarlanması ve dönüştürülmesi ile de ilgili bir sanat dalı olduğundan ışık, dekor, kostüm ve makyaj gibi sahne mekanında yer alan tüm teatral unsurların, dansla bütünleşmesinin sağlanması koreografik sürecin sorunlarından. Dans sanatında, sahne üzerindeki her şey koreografik düzenlemenin unsurlarıdır.

### 2.3.7 Boyut ve Düzlem

Dans sanatında, hareketlerin nitelikleri ve ışıklandırma ile, mekansal üç boyutluluğun belirgin kılınması, genellikle, seyirci algısı açısından estetik önem taşır. Yükseklik, genişlik, ve derinlik olmak üzere üç boyuta sahip olan mekanda, bu unsur, performans mekanının boyutları, dansçı bedenin boyutları ve dansçı bedenin hareketlerinin boyutları olmak üzere üç bakımdan ele alınabilir. Geleneksel sahne mekanını kullanan dansçı bedeni için ileri-geri yönlerde hareketler derinlik boyutunu, sağ-sol yan yönlerde hareketler genişlik boyutunu, aşağı-yukarı yönlerde hareketler yükseklik boyutunu işaret eder. Performans mekanının, dansçıların hareketlerinin ve dansçı bedenlerin boyutları koreografik amacın belirlediği tercihlere göre seçim konusu olur.

İnsan hareketlerinin kinestetik yapısını, unsurlarını, şekillerini, niteliklerini çözümlen Laban, üç hareket düzlemi tanımlar. 'Horizontal' düzlem, bedeni bel hizasından ikiye böler; 'vertical' düzlem bedeni önü ve arkası olarak ayırır; 'sagittal' düzlem ise, bedenin sağ ve sol yanlarını ayırır (Davies, 2001, s. 59-60).

### 2.3.8 Mesafe ve Dansçılar Arasındaki Mekanın Algısal Değerleri

Dansçıların sahne mekanına yerleştirilmeleri, mekansal bir şekillendirme meydana getirir. Koreografik bakımdan, sahnede bulunan dansçılar arasında, yakın veya uzak bir mesafe bırakılır. Dansçılar arasındaki mesafelerin belirlenmesi koreografik bir seçimdir. Dansçıların birbirlerine yakınlık veya uzaklıkları, tıpkı sosyal yaşamda insan ilişkilerinde olduğu gibi bazı anlamlar taşıyabilir. Çoğu insan masada otururken karşısındaki ile mahrem bir konuşma yapacaksa öne doğru eğilir. Bir yabancıнын kendisine çok yaklaştığını fark eden kişi çoğunlukla ondan uzaklaşmaya çalışır (Morgenroth, 1987, ss. 24-25). İnsanların mekansal farkındalığı, kişiden kişiye, kültürden kültüre değişiklik gösterir. Sahne üzerindeki dansçı bedenleri arasındaki fiziksel mesafe ile bu mesafenin seyircide oluşturacağı olası algılama arasındaki ilişki koreografik biçimlendirmede önem kazanır. Bu değişik mesafelerin algısal değerleri batı kültüründe başlıca dört başlık altında tanımlanır (Schraeder, 1996, ss. 84-85-86).

1- Mahrem mesafe; bedenden bir karışa kadar olan mesafedir. Bedenler arasında fiziksel temas olasılığının yüksek olduğu çok yakın bir mesafedir. Temasa dayalı doğaçlama ( contact improvisation) genellikle bu mesafe içinde çalışılır. Örneğin, bu mesafeyi temasa

dönüştürmek veya aksine bu yakınlıkta dansçıları birbirlerine dokunmadan ve göz göze gelmeden çalıştırmak, olası koreografik seçimlerdir.

2- Kişisel mesafe; bir karıştan bir kol boyu uzunluğuna kadar olan mesafedir. Fiziksel temasın mümkün olduğu ancak olasılığının düşük olduğu bir mesafedir. Dansçılar bu mesafede karşılıklı olarak kinestetik, görsel, işitsel duyumlarını çalıştırabilirler.

3- Sosyal mesafe; bir kol uzunluğundan yaklaşık iki metreye kadar olan mesafedir. Bu uzaklık fiziksel bir temasın beklenmediği grup danslarında ve dans derslerinde olması gereken en az mesafedir.

4- Uzak mesafe; iki metreden fazla olan mesafedir. Uzak mesafe stüdyo gösterimlerinde önem kazanır. Seyircinin performans mekanını ve dansçıların bedenlerinin tümünü görebilmesi için bu alana en az üç metre mesafede bulunması gerekir. Bu mesafe sağlanamadığı takdirde koreografik düzenleme gerekli olabilir.

## 2.4 Zaman

Dans sanatında zaman; seyirci için şimdiki zamanın bilinen sürekliliğinin kırılması, onun yerine bilinmeyen, öngörülemeyen, farklı ve geçici bir zamansal sürekliliğin yerleştirilmesidir. Dansçı beden için, performans süresince hareketlerin kendi zamanları içindeki gerçekleştirmedir. Öte yandan zaman, koreograflar ve dansçılar için, hareketin temel üretici bileşenlerinden biridir. Danstaki hareketler veya hareketsizlikler, insanların tüm etkinliklerinde geçerli olan kurala uyar; zaman içinde meydana gelir. Dansçı beden, enerji kullanarak hareketlerini mekan ve zaman içinde gerçekleştirir. Fizik biliminde, evren kavramının temeli, dört-boyutlu bir mekan-zaman sürekliliğidir (Barnet, 1982, ss. 77). Mekan ve zaman birbirinden ayrılamaz (Barnet, 1982, s. 81). Zamanı tanımlanmamış mekansal koordinatlar, anlamsızdır (Einstein, 1976, s. 95). Zaman unsuru bilinmedikçe, bir dansçının belli bir referans mekanında örneğin, sahnede xyz koordinatlarında bulunması; fizik bilimi, koreografi ve seyirci açısından hiçbir anlam taşımaz. Zaman boyutu olmadan hiçbir koreografik işlem oluşamaz, hiçbir dans gerçekleşemez ve seyredilemez. Zaman, mekan gibi somut değildir, gözle görülemez; ancak nesnedir. Zaman, dansçı bedeninin hareketleri başta olmak üzere, dansa ilişkin birbirleriyle sürekli ilişki içinde olan tüm parametrelerin, anlaşılabilmesini, düzenlenmesini, öngörülebilmesini, koordinasyonunu sağlayan ve mekandan kopartılması mümkün olmayan temel bir örgütleyici unsurdur. Bir başlangıcı ve sonu olan her dans, zaman içinde gerçekleştiğinden ve bu gerçekleşme ölçülebildiğinden, belli bir süreye sahiptir. Kullanılan 365 gün ve 24 saat gibi zaman ölçüleri, aslında güneş ile

dünya gezegeninin hareketlerinin mekansal ilişkilerinin tanımlarına dayanmaktadır. Ancak zaman, bu unsurlardan soyutlanarak saf matematiksel ölçülere sahip olduğu varsayılarak kullanılır. Zamana ilişkin bu matematiksel ölçüler, dans sanatında zamansal sürekliliğin kurgulanmasında kullanılarak, koreografik sürecin temel üretici unsurları arasında yer alır. Özellikle müzik terminolojisinden alınan tempo ve ritim unsurları, koreografları ve dansçıları yakından ilgilendiren iki önemli kavramdır.

#### 2.4.1 Tempo

Dans sanatında tempo, hareketlerin hızına, zaman içinde ne kadar çabuk veya ne kadar yavaş yapıldığına işaret eder. "Hareketin hızı tempodur." (Schrader, 1996, s. 60). Sözcük anlamıyla tempo, nabzın veya vuruşun içinde gerçekleştiği zaman dilimine oranıdır; kısaca vuruşun hızıdır. Bir dans hareketi serisinin, dansçılar tarafından kendilerinden istenilen belirli bir sürede, zaman aralıkları düzenlenmiş periyodlar içinde tamamlanması, tempo ile ilgilidir. Bir dansın hızlı veya yavaş olduğu, o dansın süresi içerisinde ne kadar hareket yapıldığına bakılarak anlaşılabilir. Yalnızca önceden belirlenmiş bir süre içinde yapılan hareketler, yavaş veya hızlı olarak değerlendirilebilir. Örneğin beş dakika süren bir dans parçasının içinde on beş hareket varsa, yavaşlık hissi duyumsanır. Şayet aynı süre içinde beş yüz hareket yer alırsa dansın hızlı olduğu sonucuna varılır. Hareketlerin hızını belirlemek ve dansçıların kapasitelerine göre gerektiğinde en aşırı hız çeşitlemelerini kullanmak, koreografik biçimlendirme sürecinde yapılan tercihlere bağlıdır. Koreografik çalışmada hareketler, farklı tempolarla çalışılabilir, zamanlama üzerine çeşitlemeler yapılabilir, dansçıları ayrı ayrı veya topluca tempodan daha hızlı veya daha yavaş hareket ettirerek değişik zamanlama denemeleri gerçekleştirilebilir. Vurgu (accent) yönlendirmesi ile akan temponun hızının değiştirilmesi, dans tempo çeşitlemeleri gerçekleştirilmenin yollarından biridir. Örneğin; orta hızda yapılan dans belli bir süre sonra seyircinin ilgisi azalmaya başlar. Buna karşılık yavaş hareketler serisi içinde değişik vurgular kullanılabilir ve hareketlerde ani bir tempo değişikliği yapılabilir. Tempo çeşitlemeleri koreografik sürecin üretici unsurlarından biri olarak hem seyircilerin, hem de dansçıların bazı duyguları canlı bir paylaşım ile birlikte hissetmelerine yardımcı olmak için kullanılacak uygun bir araçtır.

Hız, dansçının hareket duygusunu ve kullandığı enerjiyi belirler. Genellikle hızlı tempo heyecan, hareketlilik, canlılık, taşkınlık, çılgınlık, yavaş tempo ise, zerafet, duygusal hazlar, hüznün, acı veya keder duygularını ifade etmeye daha yatkındır (Blom ve Chaplin, 1989, s.

59). Dansta tempo unsuru, koreografları ve dansçıları müzikle olan ilişkileri bakımından da önemle ilgilendiren bir konudur. İtalyancada zaman, süre, devre anlamlarına gelen tempo sözcüğü, dans sanatında kullanılan zamanla ilgili kavramların birçoğu gibi bu dilin hakim olduğu evrensel müzik sözlüğünden gelmiştir. Tempo ile ilgili müzik terimleri aşağıda sıralanmaktadır.

Grave;	çok ciddi derecede yavaş ve ağır
Largo;	aşırı yavaş ve geniş
Larghetto;	largodan daha az yavaş
Lento;	epeyce yavaş
Adagio;	ağır, sakin, yavaş, dikkatli
Andante;	gezinti yürüyüşü yavaşlığı
Andantino;	andanteden biraz daha hızlı
Moderato;	yürüyüş hızı ılımlı, ölçülü
Allegretto;	hafif, çevik, çabuk, tez canlı
Allegro;	hızlı, canlı, sevinçli, neşeli, parlak, ferah, dinç
Presto;	çok hızlı
Prestissimo;	çok aşırı hızlı

(Teck, 1994, s. 102)

#### 2.4.2 Tempoda Kademeli Değişimler

Accelerando ve ritardando, müzik terminolojisinden alınan İtalyanca sözcüklerdendir. Müzikte accelerando, temponun sürekli olarak derece derece hızlandırılması, ritardando ise temponun azar azar yavaşlatılması anlamına gelir (Teck, 1994, s. 102). Temponun kademeli olarak hızlandırılması veya yavaşlatılması, koreografik süreç içinde etkili olarak kullanılabilen bir zaman unsurudur. Örneğin, accelerando bir mücadelenin yoğunluğunun arttırılması, kovalamaca ya da çok kez tekrarlanan bir hareketin veya hareket cümlesinin hızlandırılması veya gösterişli bir son sahnelemek için başvurulabilecek bir araçtır. Ritardando ise, gittikçe hafifleyen, ağırlaşan, yavaşlayan, azalıp tükenerek yok olan bir son sahnelemek veya en önemli noktaya başlamadan önce bir zıtlık (contrast) yaratmak için kullanılabilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 59).

### 2.4.3 Vuruş

Koreografik çalışmada, dansçılara tempo verebilmek için - tıpkı insan bedeninin kan akışının düzenli olması için çarpan kalbinin damarlarına yansıyan vuruşu olan nabız atımına benzer şekilde- sürekli ve düzenli olarak kendini eşit zaman aralıklarında tekrarlayan ölçülebilir bir vuruşa ihtiyaç vardır. Dansçılar, vuruşlar arasında geçen süreyi, yaptıkları hareketler aracılığı ile kinestetik olarak hissederek tempoyu yakalayabilirler. Vuruş denilince akla genellikle işitsel bir duyum, örneğin davul sesi gelmektedir. Oysa dansçıların gerçekte ihtiyaç duydukları, vuruşları duyumsama hissidir. İşitilen vuruş ile hissedilen vuruş arasındaki fark, dansçılar için önemlidir (Schrader, 1996, s. 61).

### 2.4.4 Süre ve Zamanlama (Timing)

Süre; tempo ve hız ile yakından ilişkili bir kavramdır. Bir hareketin hızlı olması, görece kısa sürede yapılması, yavaş olması ise, görece uzun sürede yapılması demektir. Bir hareketin zaman bakımından uzunluğu, onu yaparken geçen süre kadardır (Blom ve Chaplin, 1989, s. 60). Bazı durumlarda, bir hareketin süresini, büyük ölçüde kinestetik zorunluluklar belirler. Örneğin, bir sıçramada dansçının havada kaldığı zamanı belli bir sürenin üzerine çıkarmanın imkansızlığı gibi. Hareketlerin veya hareket cümlelerinin süresi bakımından, zamanla ilgili yapılmak istenen yönlendirmeler, ayarlamalar ve değişiklikler koreografik süreç içinde koreografin tercihine, niyetine ve yapmak istediğine bağlı olarak belirlenir. Ancak, dans sanatının dünyadaki yaygın uygulamalarında bir temsilin süresi, genellikle birkaç dakika ile birkaç saat arasında değişmektedir.

### 2.4.5 Duraklama (Stillness)

Vuruşların durduğu, sessizliğin hakim olduğu duraklama anlarında, koreografik açıdan zamanın akışı durmuş gibidir. Böyle duraklama anlarında, dansçıların oluşturacakları şekil, bir heykel veya tablo gibi çalışılır. Duraklama, eylemsizlik değildir; içinde hem geçmişi hem de geleceği barındırır. Bir ima, gelecek vaadi, bir anı, fırtına öncesi sessizlik gibidir, bekleme veya bir yere gitmeme duygusuyla ilgilidir. Önemli bir an ele geçirildiğinde onu, bir nefes gibi tutup bırakmaktır (Blom ve Chaplin, 1989, s. 70). Dansın harekete dayalı olduğu varsayımından dolayı, duraklama, dansçılar ve koreograflar tarafından çok ender kullanılır. Duraklamanın ardından beklenmedik hareketlerin, sürpriz değişikliklilerin olması seyirci

üzerinde komik etki bırakabilir veya bir karakterin farklı bir yüzünün ortaya çıkması, durumun aniden değişmesi koreografik bakımdan dramatik amaçla kullanılabilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 71).

#### 2.4.6 Ritim

İnsanların geçmiş çağlardan bu yana çalışırken, tapınırken, oynarken tekrar tekrar yaptıkları bedensel hareketler ve çıkardıkları sesler, ritimlerin kökenini oluşturur. En geniş anlamıyla ritim, zamanın nasıl aktığına işaret eder; örneğin mevsimlerin ritminden söz edilebilir. Bu örnekte ritim, kalıplaşmış bir düzeni içermektedir. Müzikte ritim, belirli bir zaman dilimi içinde seslerin ve sessizliklerin orantılı uzunluklarda bölümlenerek düzenlendiği bir kalıptır. Zamanla ilgili kavramların çoğu gibi, müzik terminolojisinden alınmış olan ritim kavramı, dansa hem sanatsal hem de teknik bakımdan kullanılmaktadır. Dansın sanatsal ritmi, bir dans parçasının kesin olarak tanımlanmış bir düzen ve önceden belirlenen sıra içinde, aralarında geçişler bulunan, hareket cümlelerinin, sekanslarının, bölümlerinin ve bütünün zamansal yapılandırılmasıdır. Dansın sanatsal ritmi, kompozisyonun zamansal yapısını belirler ve koreografin kişisel üslubunu ve koreografik yaratıcılığını yansıtır. Dansa ritmin zamansal üretici unsur olarak kullanılmasında, müziğin ölçüleri ve ritim kalıpları, dansçıların doğal, organik ve iç ritimleri, mekanik ve elektronik ritimler temel kaynaklardır.

Dansa yapılan bazı hareketler doğaları gereği belirli ritim kalıplarını gerektirir; örneğin swing için genellikle 3/4 ölçüsü kullanılır. Dansçı, bedeninin farklı bölümlerini eşzamanlı olarak değişik ritimlerle hareket ettirebilir; örneğin kollarını 3/4' lük ritimle hareket ettirirken, ayaklarını 4/4' lük bir ritimle kullanabilir. Koreografik biçimlendirme sürecinde düzensiz ölçüler ve karmaşık ritimler üzerinde çalışılarak çeşitlemeler yapılabilir; bu ölçü ve ritimlerden yararlanarak geliştirilen hareketler ve hareket cümleleri örneğin, gerilim ve komedi etkisi yaratmak için kullanılabilir.

Aslında dansa ritim, müziğin dışında pek çok kaynaktan; doğadan, bedenden, insan ruhundan, makinalardan ve elektronik ortamlardan ortaya çıkabilir. Ancak, pek çok koreograf için müziğin hayalleri kışkırtan bir gücü vardır ve "koreograflar sık sık şöyle çalışırlar: Bir müzik parçası dansa dönüşebilecek bir öykü, bir ruh hali ya da bir hareket niteliği önerir."(Cavalli, 2001, s. 4) Çağdaş dans sanatında, ritimlerin müzikten alınması zorunlu değildir. 1900'lerin başlarında, Mery Wigman'ın ve Martha Graham'ın da içinde bulunduğu modern dans koreografları bazı eserlerini sessizlik içinde sahnelemeyi denemişlerdir. Merce



Cunningham ve John Cage dans ile müziğin birlikteliğinin bir zorunluluk olmadığını, birbirlerinden ayrı varlıklar olmaları gerektiğini savunmuşlardır. Burada önerilen içinde ritim olmayan bir dans değil, ritimlerin koreografik düzenleme ve dansçı bedenlerinin hareketi ile elde edildiği bir dansdır.

#### 2.4.7 Vurgu (Accent)

Ölçülü müzikte vurgu, iki dikey bar çizgisi arasındaki nota grubunun oluşturduğu temel birim olan mezur içinde yer alan, belirli bir düzen içinde tekrarlanan farklı ağırlıklı vuruşlardır. Kısaca vurgu, ölçülü müzikte her mezurda belirli bir sese ağırlık verilmesidir. Müzikte perdeyi, ton rengini, çalgıyı veya nota üzerindeki süreyi değiştirerek vurgu yapılabilir (Teck, 1994, s. 91). Vurgu sayesinde zamanlamada bir düzen sağlanır ve müziğin yapısı dansçıların ritmik hareketlerine destek olur. Özel bir aksan tipi olarak canlı vurgu (agogic accent) her mezurda belli bir notanın diğerlerinden farklı bir sürede çalınmasıdır. Bunun dansdaki karşılığı belirli bir pozu bir süre tutmak, bir hareketi geciktirmek veya hareketi açıkça vurgulamaktır (Teck, 1994, s. 9). Müzikte yapısal bir öge olan vurgu dansta çeşitlemeler yapmaya elverişli koreografik bir üretici unsurdur. Buna birkaç örnek verilebilir:

a-Hareket aksanı ile müzikteki aksan uyumsuz şekillerde kullanılabilir.

b-Özel bir ilgi çekmesi istenen hareketler için rasgele yeni aksanlar yerleştirilebilir.

c-Daha karmaşık ve ilginç hareketler için karmaşık aksanlı ritim kalıpları geliştirilebilir.

d-İkinci ses kullanılması aksanların yoğunlaşmasına, daha karmaşık ritim kalıplarının oluşmasına katkı sağlayabilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 67).

#### 2.4.8 Ölçülü (Metric) Ritimler

Müzikte ölçülü ritimler, belirli bir zamansal ölçü birimi içeren düzenli nota grupları içinde sürekli tekrarlanan düzenli vuruşları tanımlar. Dansa ölçü ise, dansçıya bir hareketin yapılmasında ne kadarlık bir süre içinde kaç vuruş olduğunu anlatır. Ölçü; ancak vurgu (accent), düzenli periyodik aralıklara yerleştirildikten ve vuruşlar ona göre kümelenildikten sonra gerçekleşir. Böylelikle, “zamanlamada sağlanan düzenlilik, hareketlerin oluşmasına destek olan, öngörülebilir bir yapı sunar....bazı hareketlerin kinestetik zamanlamaları belirli ölçüleri gerektirir; örneğin, swing hareketinde havada asılı kalma süresi düşüş süresinden iki kat daha uzundur. Dolayısıyla doğal olarak swing hareketi 3/4' lük ölçüde gerçekleşir”( Blom ve Chaplin, 1989, s. 65).

Koreografik biçimlendirme sürecinde hareketin oluşturulmasında ritim üretici bir zaman unsuru olarak kullanılır. Aslında dansçı bedeninin her hareketi kendi karakteristik ritim yapısına sahiptir (Cheney, 1989, s. 66). Ancak, hareketlerin ritim karakteristiklerinin, koreografik amaca göre belirlenen tercihler doğrultusunda bilinen, öngörülen kalıplardan sıyrılarak yeni, farklı düzensiz zaman kalıpları ile değiştirilmesi ile yapılan hareketlerde daha karmaşık ve etkileyici sonuçlar elde edilebilir. Bazı durumlarda ise koreografik çalışmada ölçülü zaman kullanılmayabilir; koreografin sezgileri, dansçıların deneyimleri ve duyarlılıkları hareketlere ölçüsüz ama daha güçlü bir kendiliğindenlik kazandırabilir.

Ölçülü ritimle çalışmanın pek çok yolları vardır; onunla senkron (synchronise), senkop (syncopate), kontrpuan (counterpoint) yapılabilir. Hareketin kendi ritmine dikkat etmek şartıyla karışık ölçülerle (mixed meter) veya çoklu ölçülerle (polymetric) çalışılabilir veya hareketler, müzikten tamamen bağımsız olarak çalışıldıktan sonra müzikle kurulacak ilişki araştırılabilir. Ölçülü müzikle çalışmak, hareketlerin sayıların canlandırılmasına indirgeneceği anlamına gelmez (Preston-Dunlop, 1998, s. 110).

"Her zaman müzikle çalışan, müziksiz çalışmaya alışkın olmayan dansçılar için bir tehlike vardır." (Preston-Dunlop, 1998, s. 110) Çalışmasını tamamen müzikal ölçülerin enerjisine, aksanına, akışına dayandıran dansçı, bunlara bağımlı hale gelerek, müziksiz çalışamaz ve kendi enerjisini, akışını, zamanlamasını bulmakta zorluk çekebilir (Preston-Dunlop, 1998, s. 111). Müzikle çalışılan koreografilerde, sessizlik içinde yapılan provalar dansın, müziğin ritmik ve melodik yapısına bağımlı olmasını önler. Böylece müzik, dansın belirleyicisi değil, partneri olur.

#### **2.4.9 Doğal ve Organik Ritimler**

İnsan bedeninin pek çok hareketi, ritmik kalıplar içinde gerçekleşir. Bunlardan bazıları, insanın isteminden bağımsız çalışır. Örneğin, nefes alıp verme ve kalp atımı, insanın otonom sinir sistemine bağlı, doğuştan gelen iki doğal temel ritim kalıbıdır. Bazıları ise yürüme, koşma, kürek çekme gibi insan istemine bağlı olarak yapılan, tekrara dayalı ritmik hareketlerdir.

Dansta organik ritim, her hareketin kendisinden bir sonraki hareketi hazırlaması ve hareketlerin en doğal görünen yollardan birbirlerine bağlanmasıyla oluşur.

#### 2.4.10 İç Ritim

Her insan, parmak izi gibi, yalnızca kendisine ait olan ruhsal-bedensel bir iç ritme sahiptir. Dikkatli bir gözlemlerle, bu iç ritmin insanların eylemlerini yönettiği ve onların yaşam tarzlarına hakim olduğu görülür (Nagrin, 2001, s. 221). Çoğu zaman birçok kişinin gündelik yaşamında açıkça görülen bu ritim, insanın kişilik özelliklerinden ve yaşam üslubundan kaynaklanır. Dansçının kendi benliğine, samimi bir doğallıkla yaklaşabilmesi, iç ritmini keşfetmesine yardımcı olur. Kendi iç ritminden yararlanmak, dansçının bedeniyle çalışmasını kolaylaştırır. Çağdaş korograflar, birlikte çalıştıkları dansçıların kişilik özelliklerini hareketlerine yansıtılmalarının yanısıra, iç ritimlerini bedensel çalışmalarının içine yerleştirebilme yeteneklerinden de yaratıcı biçimde yararlanırlar. İç ritmin, koreografik süreçte üretici bir unsur olarak katılmasıyla, çalışmanın verimliliği artar ve dansçı bedeninin sahnede daha sahici bir bütünsellik içinde görünmesi sağlanır.

#### 2.4.11 Düzenli (Regular) ve Düzensiz (Irregular) Ritimler

İnsanın ayaklarının koşarken, yürürken çıkardığı sesler düzenli ritimlere, sıçrarken zıplarken çıkardığı sesler ise düzensiz ritimlere iyi birer örnek oluşturur.

Düzenli bir ritim son derece monoton olabileceği gibi, destekleyici bir rahatlık da sağlayabilir. Özellikle, eşli veya grup halinde yapılan çalışmalarda dansçıların zamanlamalarının senkronize olmasında yardımcı bir işleve sahiptir. Düzenli ritimlerin uyandırdığı güven duygusunun aksine, düzensiz ritimler öngörmekte ve eşlik etmekte güçlükler yaratır. Ancak, düzensiz ritimler, koreografik biçimlendirmeye yeni açılımlar sağlar ve özellikle teatral danslar için ilginç fırsatlar sunar. Koreografik çalışmada sarsıcı, şaşırtıcı, rahatsız edici, komik etkiler yaratmak için düzensiz ritimler kompozisyon aracı olarak çeşitli yollardan kullanılabilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 63). Öte yandan dansa eşlik eden müziğin düzenli ritmik yapısına karşın, hareketlerin düzensiz ritimlerle yapılması ile zıtlık (contrast) yaratılır ve bu hareketlerin belirginleşmesi sağlanır. Batı'da, Stravinsky ve Bartok'dan bu yana düzensiz ölçülü müzik, dansın bir parçası olmuştur (Preston-Dunlop, 1998, s. 111). Batı'nın dans ritimlerinin karşısında, Asya ve Afrika toplumlarındaki dans ritimlerinin karmaşıklığı ve zenginliği, pek çok kaynaktan dile getirilmektedir (Preston-Dunlop, 1998, s. 112).

#### 2.4.12 Ritim Aracı Olarak Beden: Ses ve Söz

Müzikal olan veya olmayan seslerin yanısıra, sessizlik de, dansa işitsel bakımdan eşlik edebilecek unsurların arasında yer alır. Aslında sessizlik içinde yapılan dans, bedenin kendi iç müziğini açıkça ortaya koyabilir. Hareket eden beden, bir müzik enstrümanına benzer; dansçının bedeninde yer alan hareketin ritmi açıkça görülebilir. Koreografik süreç içinde sessizliğin yanısıra dansçının ağzıyla (vocal), bedeniyle çıkardığı sesler de kullanılabilir. Bunlar, dansçının ağzından çıkan sözlü veya sözsüz sesler ve bunun yanısıra, ayaklar, parmaklar, eller ve bedenin diğer bazı parçaları kullanılarak, ses kaynağını dansçıların hareketlerinin oluşturduğu beden perküsyonudur. Bedenin sesleri ve sözleri gerektiğinde bedenin hareketlerine göre çeşitlendirilebilir ve yönlendirilebilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 159).

#### 2.4.13 Dans Müzik İlişkisi

"Dans ile müzik arasında özel bir ilişki vardır. Müzik, nabızı ve ritmi ile dansa sürükleyici bir güç ve kapsamlı bir yapı sağlar "( Blom ve Chaplin, 1989, s. 162). Pek çok dansçı, koreografi yapmanın seçilen bir müziğin üzerine hareketleri yerleştirmekten ibaret olduğunu düşünür. (Blom ve Chaplin, 1989, s. 161). Oysa, dansın gerçek özü ve esası müzik değil harekettir. Öte yandan müzik, dansçının hareketlerini ve dansın imgelerini belirleyebilen bir güce sahiptir. Dans ile müzik arasında doğru ve uygun bir sentez yaratıldığında "Edward Villela'nın belirttiği gibi müzik 'dansçının üzerinde dansettiği bir zemin'e dönüşür.'" (Blom ve Chaplin, 1989, s. 162) "Başarılı bir iş iyi dansa, iyi müziğe ve ikisi arasında iyi çalışan bir ilişkiye sahiptir."( Blom ve Chaplin, 1989, s. 163).

Koreografik amacın gerçekleşmesi için müzik kullanılacak ise, dans ile müzik arasındaki ilişkiler genellikle aşağıda belirtilen biçimlerde gerçekleşir:

- 1- Koreograf ile besteci birlikte çalışarak dansı ve müziği paralel üretirler.
- 2- Tamamlanmış bir koreografiye beste yapılır.
- 3- Önceden bestelenmiş bir müzik, koreografik çalışmada kullanılır.
- 4- Koreografi ve beste çalışmaları, birbirinden tamamen bağımsız olarak yapıldıktan sonra, performanslar birlikte gerçekleştirilir.

- 5- Dans ve müziğe eşit ve karşılıklı önem verilerek, ikisi arasında bire bir ilişki kurulması halinde koreografik çalışma, müziğin harekete dönüştürülmesine dayandırılır.
- 6- Müzik; hareketlerin tempo, ritim, ölçü, zamanlama, süre, vurgu unsurlarının; başlama, durma, bitirme anlarının; dansın yapısal öğelerinin ve kompozisyon yapısının belirlenmesinde uyumlu veya zıt yönde kullanılarak işlev görebilir.
- 7- Koreografide yer alacak dansçı sayısı ile kullanılan müzik eserindeki enstrüman sayısı arasında bir denge gözetilir.
- 8- Koreografik amaca göre müzik arka plana alınarak, dans ön plana çıkarılır.
- 9- Müziğin ön planda olduğu opera ve müzikallerde dans genellikle arka planda kalır.
- 10- Dansın içeriği ile kullanılan müziğin üslubu (Klasik Türk Müziği, Halk müziği, folklorik, etnik, tarihi, Rönesans, Barok, Klasik, Romantik, Empresyonist, çağdaş, caz, pop, rock ve diğer tüm müzikler) arasında koreografik amaca uygun bir iç bağlantı bulunur.
- 11- İşitsel bakımdan yaygın olarak aşırı tüketilmiş, hemen herkesin hakkında birtakım imgelere ve duygulara sahip olduğu müziklerin kullanılmasında ortaya çıkabilecek olan seyirci algısının etkilenme riski yönlendirilir.
- 12- Bazı durumlarda dansa canlı müzik eşlik eder.
- 13- Setlenmiş bir dansa doğaçlama müzik yapılabilir.
- 14- Setlenmiş bir müziğe doğaçlama dans yapılabilir.
- 15- Dans ve müzik beraber doğaçlama yapılabilir.

## 2.5 Enerji

İçinde bulunduğumuz fizik evrende enerji, en geniş ifadesiyle, yapabilme gücü ve imkanı anlamına gelmektedir. Fizikte, her hareket, belli miktarda enerji kullanarak gerçekleşir. Belli bir enerji harcadığında ortaya çıkan kuvvet, zaman ve mekanda yayılarak hareket üretir. Enerji, insana kendi bedenini hareket ettirme imkanı sağlayan güçtür. Aslında, insan bedeninin hareket etmesi, belli bir gücün harcanmasını ve bu gücün belirli bir şekilde kullanılmasını gerektirir. Ne kadar küçük veya büyük olursa olsun, bedenin her türlü hareketi için, belli bir miktarda enerjiye ve bu enerjiyi kullanma biçimine gereksinim vardır. Bu bağlamda, dansçı bedenin hareketinin en önemli unsuru olan enerjinin, kullanım biçimleri ve nasıl harcanacağı sorunları, koreografik sürecin başlıca ilgi alanlarındandır. Dans sanatında enerji, dansçı bedenin imkanları, istekleri ve yetenekleri çerçevesinde hareketin başlatılmasını, yönetilmesini, değiştirilmesini, biçimlendirilmesini ve durdurulmasını gerçekleştiren gücün kullanılmasıdır. Ayrıca dansçı, bedenine pozisyon verirken veya

pozisyonunu değiştirirken, bedeninin bir bölümünden diğerine kaslarıyla enerji akışı sağlarken, aynı gücü kullanır. Ancak, dansta harcanan enerji, sadece dansçı bedeninin imkanlarının sağladığı güce dayanmaz, dansçının bu gücü kullanabilme yeteneğine ve onu harcama isteğine de bağlıdır.

Dansta yapılan hareketlerin geręekleşmesini sağlayan temel güç olan enerji, kendini dansta görünür kılar, dansçı bedeninin zihninden ve ruhunun itici güdülerinden kaynaklanan özellikleri hareket içinde ortaya koyar, hareketin niteliğini belirler ve onun özel olmasını sağlar. Enerji, hareketin diğer unsurları olan mekan ve zaman ile çok yakından ilişkilidir ve dans sanatında bu üç temel unsur birbirlerinden ayrılması mümkün olmayan bir bütünlük içinde bulunurlar. Örneğin, geniş bir mekanda kısa süre içinde hızlı hareket etmek, küçük bir mekanda daha uzun sürede yavaş hareket etmekten daha fazla enerji kullanılmasını gerektirir. Ne miktarda enerjinin, hangi niteliklerde, hangi yöntemlerle, hangi dansçı bedenler tarafından, hangi hareketlerde, hangi güdülerle, nasıl kullanılacağı koreografik sürecin amacına göre, zaman ve mekan unsurları da göz önüne alınarak belirlenir.

Dans sanatının terminolojisinde, ‘enerji’ kavramı ile ilgili olarak yer alan ‘güç’ (power), ‘kuvvet’(force), ‘efor’ (effort), ‘ağırlık’(weight), ‘dinamikler’(dynamics), ‘hareket niteliği’ (movement quality) gibi dans sanatçıları arasındaki iletişimde ve çeşitli kaynaklarda yaygın olan kullanılan kavramlar arasında, aynı anlamın farklı sözcüklerle ifade edilmesine veya aynı sözcüklerin farklı anlamlar taşımasına sıklıkla rastlanmaktadır. Dans sanatının üç temel unsurundan biri olan enerji kavramına, açılım sağlayan belli sözcüklerin belirsizliğe ve karışıklığa yol açan göndermelerine dikkat çeken Blom ve Chaplin’in (1989), özgül kavramlara doğru ve kesin içerik kazandırılması ve iletişimde açıklık sağlanması amacıyla, bu sözcüklere ilişkin yaptıkları öneriler aşığıda yer almaktadır:

“Enerji, kuvvet (force) imkanıdır; eyleme geçebilme ve bir direncin veya yerçekiminin üstesinden gelebilme kapasitesidir. Dansın bir unsuru olarak, aynen mekan ve zaman gibi başı başına bir varlıktır.

Kuvvet (Force), kullanılan, harcanan, serbest bırakılan enerjinin yoğunluğu ve büyüklüğü ile bağlantılıdır. Kuvvet, en güçlüden en zayıfına kadar sınıflandırılan bir dizi üzerinde varolur.

Laban, Efor/Şekil (Effort/Shape) de, 'kuvvet'e yaklaşık eşanlamli olarak, ağırlık (weight) kavramını kullanır.

Dinamikler, 'kuvvet'in, zamanla karşılıklı etkileşimidir-ikisi birlikte oynar. Bedenin eylemiyle sonuçlanır. Her hareket dinamiktir- zaman içinde varolur ve kuvvet kullanarak elde edilir.

Hareket Nitelikleri: Dinamikler tarafından meydana getirilen ve hareketin içinde açıkça ifade edilen ayrı ayrı gözlemlenebilen belli özellikler ve karakteristiklerdir." (Blom ve Chaplin, 1989, ss. 72,73)

### 2.5.1 Efor

Laban'a göre efor, "hareketin kaynaklandığı içsel dürtü"dür (Laban'dan aktaran Schrader, 1996, s.90). Bu tanımlamada, eforun, yalnızca insan bedeni tarafından kullanılan enerjiyi nitelediği anlaşılmaktadır. Doğada bulunan, örneğin, yerçekimi gibi kuvvetlerin kullandığı enerji ile insanın kullandığı enerji arasında niteliksel bir ayırım yapmak, dans sanatı bakımından oldukça önemlidir. Çünkü, yalnızca insan, enerjiyi önceden tasarlayarak amaçlı olarak kullanabilir. Bu nedenle, insanın kullandığı enerji olarak efor, fiziksel evrende yaratılan özel bir durumdur ve yalnızca insana özgü bir enerji kullanımınıdır. Buna karşılık, doğadaki fizik kuvvetler herhangi bir tasarlama söz konusu olmaksızın, amaçsız bir kendiliğindenlik içinde varolur. Dolayısıyla, insanın kullandığı enerji, doğanın kuvvetlerinin kullandığı enerjinin aksine tasarlanmış bir çabayı içkindir ve Türkçe'de 'gayret', 'zahmet' anlamına gelen 'efor' kavramı ile açıklanır. Öte yandan, dansçı beden, enerjisini kullanırken evrensel doğal kuvvetlerin fiziksel yasalarına zorunlu olarak bağımlıdır. Öyle ki, dansçı bedenin hareketlerinde kullandığı enerjinin ortaya koyduğu kuvvet ve ağırlık gibi fiziksel nicelikler, bilimsel olarak ölçülebilir. Ancak, onun kullandığı enerjinin doğadaki kuvvetlerin kullandığı enerjiden temel farkı, nicelik değil nitelik bakımındandır. Bu nitelik, onu harekete geçiren, enerji kullanmasına yol açan içsel dürtüleridir. Dans sanatçısı, koreografik sürecin gerçekleşmesinde kendi koyduğu kurallara göre araştırarak bulabileceği veya önceden tasarlayabileceği şekillere ve hareketlere göre bu enerjiyi nasıl kullanacağı konusunda tamamen özgürdür.

### 2.5.2 Kinetik ve Statik Enerji

İnsan bedeni, yerçekiminin gücüne karşı yukarı yönde sürekli enerji harcar. Dansçının zaman ve mekan içinde kullandığı enerji, kuvvete dönüşerek bedenin hareketini meydana getirir. Beden etken (active) durumdayken, hareket halinde kullandığı enerjiye 'kinetik efor' denir. Hareket esnasında uygulanan kuvvetin değişimleri, bedende kinestetik duyuma yol açar. Beden edilgen (passive) durumdayken, hareket etmeden belli pozisyonda dururken veya durduğu yerde bir başka bedeni veya nesneyi taşıırken, yerçekimi gücüne karşı harcadığı enerjiye 'statik efor' denir. Bedenin hareketinin yolu üzerinde karşıt yönde başka bedenler veya nesnelere bulunuyorsa, harcadığı enerji, bunların oluşturdukları dirence karşı efordur. Enerji potansiyelinin hareket için kullanıldığı etken durumda dansçı bedeni, yerçekimine, kendi bedeninin parçalarına, başka bedenlere ve nesnelere kuvvet uygular. Bu potansiyeli kullanmadığı, edilgen olduğu durumlarda ise beden, yerçekiminin ve eğer varsa, başka bedenlerin veya nesnelere onun üzerinde uyguladıkları kuvvetin etkisi altındadır ve bedenin enerji potansiyeli, kendi haline bırakılmış statik durumdadır. Yerçekimi, hiç kuşkusuz her durumda, her zaman varolan kuvvettir ve onu dikkate almadan hareket etmek, dans etmek imkansızdır.

### 2.5.3 Enerjinin Hareketi Nitelemesi

Hareketin oluşmasını sağlayan enerjinin dansçı beden tarafından nasıl kullanıldığı, bir başka deyişle, enerjinin kullanım biçimi, harekete özel niteliğini kazandıran unsurdur. Koreografik amaca uygun biçimde, doğru yönetilerek ve denetlenerek kullanılan enerjiyle gerçekleştirilen hareketin ortaya koyduğu ifade, amaca uygun olmayan denetimsiz, düşük veya aşırı enerji ile yapılandan çok farklıdır. Enerjinin kullanılma biçimi, harekete farklı nitelikler kazandırdığı gibi ona duygusal ve imgesel bir içerik de katabilir. Dansçı bedenin hareket ederken uyguladığı kuvvetin yoğunluk dereceleri, belli belirsiz hissedilen bir gerilimden en şiddetli enerji patlamasına kadar, çeşitli farklılıklar içeren bir skala oluşturur. Bir hareketin koreografik amaca uygun ve doğru olarak gerçekleşmesi için harcanması gereken enerji miktarı ve bu enerjinin kullanma biçimi, hareketlerin koreografik tasarımında önceden bellidir. Örneğin, hareketin gerektirdiği enerjiden fazlasının kullanıldığı durumda, uygun olmayan bir gerilim ortaya çıkar. Hareketin olması gerekenden fazla bir gerilimle gerçekleştirilmesi, hareketin yapılmasını zorlaştırabilir ve seyirci dikkatini, hareket yerine bu gerilimin üzerine çekebilir. Bir hareketin seyircide oluşturması istenen etki ile o hareket için



kullanılan enerjinin miktarı arasında doğru bir orantı olduğu şeklindeki yanlış inanç, deneyimsiz dansçılar arasında oldukça yaygındır. Halbuki, hareketin gerçekleşmesi için gerekli olan enerjiden fazlasının kullanılması, ancak koreografik bakımdan böyle özel bir ifadenin elde edilmesi amaçlandığında etkili bir sonuç verebilir. Genel olarak, hareketin büyük miktarda bir enerji harcanarak yapılması ivmeli, coşkulu, heyecanlı, etkileyici ifadelere yol açarken, az enerji ile yapılan hareketler, denetimli veya kısıtlanmış görünür. Bir hareket serisinin içinde farklı ve zıt enerji ile yapılan hareketler, vurgu yaratır. Vurgu, kesintisiz bir enerji ile yapılmakta olan hareket dizisinin içine, ani bir enerji dalgalanmasıyla ortaya çıkan farklı kuvvetteki hareketlerin yerleştirilmesi ile gerçekleştirilir.

#### 2.5.4 Hareket Nitelikleri

Dansçı beden hareketlerine nitelik kazandıran, enerjiyi kullanım biçimleridir. Dans sanatında farklı enerji kullanım biçimlerine göre belirlenen hareket niteliklerinin başlıcaları şunlardır:

1- Salınım (swinging) : Dansçı beden enerjisini, yerçekimi kuvveti ile karşılıklı uyumunu gözeterek kullanmasıdır; modern dansın tüm 'release teknikleri'nin enerji kullanımında dayandığı başlıca ilkelerden biri budur. Salınım hareketi, yerçekiminin ve momentumun etkisinden yararlanarak, dansçı beden enerjisinin, mekanda bir kavis çizecek şekilde kullanılmasıdır. Hareket, mekandaki kavisin en yukarıdaki ucundan, yerçekimi etkisinden yararlanarak denetimli bir şekilde aşağı yönde ilerler, kavisin dibine vardığında kazandığı momentum sayesinde yönünü yukarıya çevirir, yerçekimi kuvvetine karşı yükselerek kavisin yukarıdaki diğer ucuna kadar ulaşır, bu noktadan tekrar yerçekiminin etkisi ile yeni bir denetimli düşüşe geçer ve bu şekilde mekanda sonsuz çeşitliliğe sahip kavisler çizme imkanları bulur. Aslında, bu inişler ve çıkışlar, fizik güçlerle uyum içinde kalarak onlardan yararlanan dansçı beden enerjisi tarafından denetlenir. Ancak, bu hareketlerin başlangıç ivmesinde, beden daha etken iken, yerçekimi kuvvetinin ve momentumun etkisi ile aşağı salınım yönünde devam eden hareketlerinde daha edilgen konumdadır. Bu hareketlerde enerji kullanımı, bir sarkacın çalışmasına benzer. Dansçı beden enerjisi, yerçekimi kuvveti karşısında etken ve edilgen olduğu kutuplar arasında düzenli olarak gider gelir.

2-Vuruşlu (percussive) : Enerjinin, kesintili olarak keskin patlamalarla kullanılmasıdır. Kesik kesik kullanılan bu enerji ile yapılan hareketlerin, başlaması ve durması belirgin, ani ve serttir. Enerji akışında, süreklilik yoktur ve bu vuruşlu kullanımda, tekrar unsuru ile hareket dizisinde vurgular yaratılır.

3-Uzatılmış (sustained) : Hareketler, belirgin bir başlangıç ve son olmadan akışkan olarak ilerler. Sabit bir düzeyde kalarak, azalarak ya da çoğalarak dalgalanan enerjinin kesintisiz akışı ile yapılan hareketler, uzatılmış ve akıcı niteliktedir.

4-Titreşimli (vibratory) : Enerjinin, kesintili ritmik akışıdır. Vuruşlu hareketlerin kısa, sürekli ve düzenli tekrarlarından oluşur. Bu kalitede yapılan hareketlerin, hipnotik etkileri olabilir.

5-Asılma (suspended) : Hareketlerin, yerçekimi kuvvetine karşı, zıt yönde oluşturduğu direncin en fazla olduğu anlarda, yerçekimi kuvveti ile dengelendiği geçici momentlerde, anlık olarak ortaya çıkar. Örneğin, sıçramalarda havada asılı kalınan en yüksek yerinde gerçekleşir.

6- Düşüş (collapsing) : Dansçı bedeninin, yerçekimi kuvvetine karşı kullandığı enerji miktarını değişik derecelerde azaltması ile ortaya çıkan çeşitli hızlardaki düşme hareketleridir.

(Ellfeldt, 1988, ss.7,8)

### 2.5.5 Vuruşlu-Uzatılmış Nitelik Kombinasyonları

Blom ve Chaplin (1989) vuruşlu ve uzatılmış (percussive and sustained) hareket niteliklerinin, zaman unsurunun kategorileri olmadıklarına dikkat çekmektedirler. Bu nitelikler, hızlılık-yavaşlık veya tempo ile değil, hareketin nasıl yapıldığıyla ilgilidir. Hareketin hızı veya temposu, hareketin bu niteliklerini etkilememektedir. Ayrıca, bu iki nitelik arasındaki fark, kullanılan enerjinin niceliğiyle de ilgili değildir. Farkı oluşturan, enerjinin kullanma veya harcanma biçimidir. Az miktarda enerjiyle, vuruşlu hareket yapılabileceği gibi, yüksek bir enerjiyle, uzatılmış hareket ya da bunların tam tersi yapılabilir. Uzatılmış ve vuruşlu hareketler, bedenin farklı parçaları ile aynı anda yapılabilir. Klasik bale alıştırmalarından biri olan ayağın vuruşlu (staccato) 'petits battements battus' hareketi yapıldığı sırada, kolun uzatılmış (legato) 'port de bras' yapması bunun en iyi bilinen örneklerinden biridir.

Vuruşlu-uzatılmış hareketlerin hızlı - yavaş tempoda, yüksek - düşük enerjiyle yaptığı bütün kombinasyonları Blom ve Chaplin (1989) aşağıdaki sekiz kategoride toplamışlardır.

- 1- uzatılmış-hızlı-yüksek enerji
- 2- vuruşlu-hızlı-düşük enerji
- 3- vuruşlu-yavaş-düşük enerji
- 4- vuruşlu-yavaş-yüksek enerji
- 5- uzatılmış-yavaş-yüksek enerji
- 6- uzatılmış-yavaş-düşük enerji

- 7- uzatılmış-hızlı-düşük enerji
- 8- uzatılmış-hızlı-yüksek enerji

### 2.5.6 Laban'ın Efor/Şekil Çözümlemesi

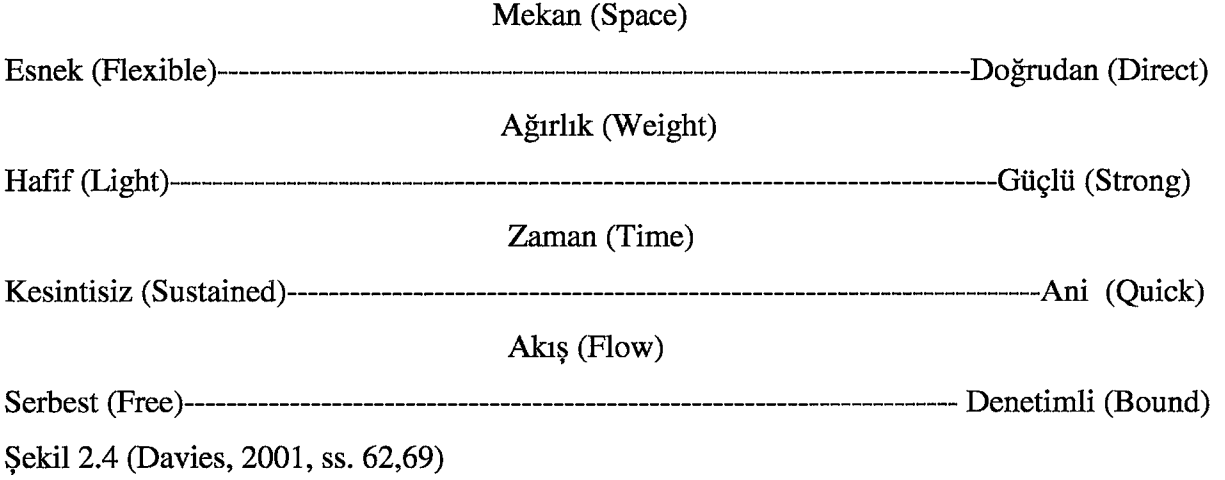
Laban, 'efor'u mekan, zaman, ağırlık ve akış unsurları bakımından inceler (Şekil 2.4). Dansçı bedeninin enerjisinin kullanılmasında, bu unsurların sunduğu çeşitli seçeneklerin bilinçli ve maksatlı olarak yönlendirilebilmesi, koreografik sürecin en önemli sorunlarından biridir. Şekil, dansçı bedenin tüm parçalarının birbirleriyle olan ilişkilerinin dikkate değer biçimlenişidir. Bu biçimlendirmenin oluşturduğu hareketin, mekan içinde nasıl yol aldığı, eforun mekansal niteliğini belirler. Eforun mekansal niteliğinin iki karşıt kutbu, esnek-dolaylı ve doğrudan-dolaysız olarak tanımlanır. Örneğin, dansçı bedenin hareketi mekanda serbest, dairesel, bükümlü şekiller yaptığında, eforun hareketi nitelemesi esnek-dolaylı iken, hareketin bir doğru üzerinde hedefine ilerlemesi halinde, dolaysız-doğrudan olur. Mekanı dolaysız kullanan hareketin, hedefine doğrudan en kısa yoldan varmasına karşılık, mekanı dolaylı, esnek kullanan hareketin, bir hedef belirlesin ya da belirlemesin olabildiğince fazla yol kat etmesi farklı efor gerektiren niteliklerdir.

Hareketin ağırlık-kuvvet niteliği, bir eylemin gerçekleşmesinde uygulanan kuvvetin miktarı ve yoğunluğu ile belirlenir. Bir hareketi gerçekleştiren kuvvetin yoğunluğu, en hafiften, en güçlüye kadar değişen çeşitli derecelerde dir. Örneğin, ayağın yere hafif vurulması ile sert şekilde vurulması için uygulanan kuvvetin miktarı ve yoğunluğu, farklı düzeydedir. Kuvvetin harekette farklı kullanımları, dansçı bedenin ifade şekillerini de doğrudan etkiler.

Hareketleri gerçekleştiren eforun, aniden veya uzatılmış bir şekilde ya da hızlanarak veya yavaşlayarak kullanılması, onun zamansal niteliğini içerir. Zamanı ani kullanan hareketler, hızlı tempo ile, zamanı uzatarak kullanan hareketler ise, yavaş tempo ile gerçekleşir.

Akış, bedenin bir bölümünden diğer bölümüne enerjinin aktarılma biçimidir. Bu hareket niteliği, dansçı bedene bir hareketin serbest yapılmasından, denetimli yapılmasına kadar geniş bir yelpaze içinde akış seçenekleri skalası sunar. Akış, aynı zamanda, kuvvet ve zaman unsurlarının karmaşık etkileşimiyle oluşan hareket dinamiğidir.

### Laban'ın Efor/Şekil Çözümlemesi



#### 2.5.7 Zihinsel ve Ruhsal Enerji

Hareketin mekan ve zaman özellikleri, beden mekaniğinin enerjiyle çalışması ve enerjinin farklı kullanımlarının harekete kazandırdığı nitelikler, açıkça gözlemlenebilir ve hatta bu unsurlardan bazıları ölçülebilir. Ancak, her insan gibi, dansçı beden de hareket için kullandığı fiziksel enerjinin bir bölümü, ruhsal ve zihinsel kökenlidir. Dansçının hareketlerinde kullandığı ruhsal enerjinin, dışarıdan bakıldığında sezilebilir, hissedilebilir ve algılanabilir olmasına karşın, niceliksel ölçüme dayanan bir bilimsel tanımlaması yapılamaz. Dansa ruh ve anlam kazandıran, dansçı beden yalnızca fiziksel enerjisini koreografik amaca uygun olarak kullanması değil, ruhsal ve zihinsel enerjisini de doğru kullanması, bir anlamda sahnede sahiden varolmasıdır.

Harekete geçmek için duyulan güçlü fiziksel, zihinsel ve ruhsal güdülenmelere eşlik eden coşkulu istenç, dansçı beden hareketlerine kendine özgü canlılığını ve sahibiliğini kazandıran unsurların başında gelir. Bu durum, dansçının tüm benliği ve enerjisi ile içinde bulunduğu anda ve yerde varolmasıdır. Dansçı, eğer, ruhsal olarak hareket ettiği anın dışında, o anın öncesinde veya sonrasında ise, gerçekleştirdiği harekete bu olumsuz durum fiziksel bakımdan doğrudan yansır. Ayrıca dansçı, zihinsel, duygusal ve fiziksel enerjisini dengeli bir uyum içinde kullanabildiği ölçüde sunduğu performansın güçlenmesini sağlayabilir. Dansçı

bedenin yaptığı hareketlerin tam ve dengeli olarak fiziksel, zihinsel ve ruhsal enerji ile doldurulabilmesi, hareketin niteliğinin ve dansın başarısının belirlenmesinde önemli bir etmendir. Dansçıların hem içsel farkındalıklarını, hem de içinde yaşadıkları dünyaya, çevrelerindeki insanlara, olaylara ve sorunlara karşı duyarlılıklarını, bilinçliliklerini, eleştirel bakışlarını geliştirmeleri; fiziksel ve ruhsal enerjilerini daha iyi tanıyabilmelerine ve bunu hassas bir biçimde kullanarak danslarına yansıtılabilmelerine katkıda bulunur.

## 2.6 Biçimlendirme

Çağdaş dans sanatında koreografik biçimlendirme, dansçı bedenin hareketlerinin ve eylemlerinin mekan, zaman ve enerji unsurlarının sanatsal amaca yönelik kullanılması ile özgün bir bütün halinde yapılandırılmasıdır. Koreografik çalışma, üretici ve yaratıcı bir sanatsal biçimlendirme sürecidir. Bu sürecin sonucunda ortaya çıkan yapının bütünlüğü, onu oluşturan unsurların toplamından fazla bir şeyi içeren, farklı bir biçimi ve yapıyı ifade eder. Dansın temelinde sanatsal ifade aracı olan dansçı bedenin hareketleri, koreografik süreç içinde tasarlanır, şekillendirilir ve belirli bir düzen içinde yapılandırılır. Bu süreç, dansı uyarıcı unsurların algılanması sonucunda alınan kararlarla belirlenen bir koreografik amaç doğrultusunda başlar. Hareket araştırması, doğaçlama, motif geliştirme ve kompozisyon gibi belli gelişim aşamaları ile biçimlendirmenin tamamlanması ve ortaya çıkan yapının temsiliyle de sonlanır. Çağdaş dans sanatında koreografik sürecin temel kategorik unsurları; dansçı bedenlerin nitelikleri ve imkanları, dansçı bedenin hareketlerinin zaman mekan enerji ve akış özellikleri, hareketin biçimlendireceği mekan, dansçı bedenin diğer özneler ve nesnelere ile kurduğu ilişkilerdir (Smith-Autard, 1988, s.32).

Koreografi süreci, içerikle ilgili verilen karar sonucunda belirlenen bir amaç doğrultusunda başlayan bir etkinliktir. Biçimlendirme süreci, belirlenen içeriğe uygun hareket malzemesinin araştırılması ile başlar. Koreografik biçimlendirme sürecinin ilk aşamasını, bu malzemenin belirlenmesi ve işlenerek hareket motiflerinin elde edilmesi oluşturur. Hareket malzemesi ve motifleri, araştırma ve doğaçlama yöntemleri ile bulunur. Hareket araştırmasında, çeşitli hareket sözlükleri, dans teknikleri, jestler, gündelik hareketler ve eylemler gibi kaynaklardan yararlanır. Elde edilen hareketler, Laban çözümlenmesi ve kuramsal dans araçları kullanılarak değiştirilir, başka hareketler ile karıştırılır, dönüştürülür ve geliştirilir. Hareket malzemesinin araştırılmasında, imgeler, duygular, düşünceler, kinestetik duyumlar gibi içsel kaynakların yönlendirmesinden de yararlanır.

### 2.6.1 Doğaçlama

Dansın temel güdülendiricileri olan hareket motifleri, çoğunlukla, çağdaş dans sanatının yaygın uygulaması olan doğaçlama yöntemi ile bulunan hareketlerin damıtılmasıyla elde edilir. Doğaçlamanın koreografik biçimlendirme süreci içinde yaratıcılık bakımından önemli bir yeri olması, çağdaş dans sanatının ayırt edici özelliklerinden birisidir. Doğaçlama, 1960'lı yıllardan bu yana dans sanatının en yaygın pratiği haline gelmiştir. Buna karşılık, doğaçlama hakkında çok az sayıda kaynak bulunmaktadır. Çünkü dansa doğaçlama geçici, uçucu, sürekli değişen, ele geçirilmesi, anlaşılması ve dile getirilmesi kolay olmayan bir süreçtir. Doğaçlama önceden biçimlendirilmemiş, sabitlenmemiş, kendiliğindenliği ön planda tutulan bir yaratım sürecidir. Doğaçlamada, bilmek ile değil hissetmek ile başlayan hareketler sezgisel, içgüdüsel olarak gelişir. Bu süreç içinde çalışmanın amacına uygun malzemeyi oluşturacak olan hareketler, koreograf tarafından hissedilerek sezgisel olarak seçilir.

Doğaçlama hareket araştırması yönteminden daha içsel, kendiliğinden, akıcı bir süreçtir. Hareketin doğaçlama yöntemi ile keşfedilmesi sürecinde, koreograf ya da dansçı, çalışmanın amacına yoğunlaşarak kendisini, kendiliğinden oluşacak hareket akışına bırakır. Dansçı kinestetik, görsel, işitsel, dokunsal, kavramsal, imgesel bir uyarının etkisi ile imgelemine ve oyun gücünü kullanarak serbest hareket eder.

Doğaçlama sürecinde bilinç ve bilinç dışı aynı anda çalışır. Aşırı düşünmek, bedeninin enerji akışını engelleyeceğinden bu süreçte bilinç, müdahale etmeden gözlemci konumunda kalır. Ancak bilinç, yapılanın farkındadır ve hareketleri belleğe kaydeder. Dansçı hem serbest hareket eder, hem de çalışmanın içeriğine odaklanır. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki karşılıklı ilişkinin denetiminde dengeli olmayı gerektiren bu süreçte dansçı içerden gelen güdülere duyarlılığını korurken, doğaçlamada ortaya çıkan hareketleri görmeye ve hatırlamaya çalışır (Minton, 1997, s.11). Doğaçlama, dansçılar için, gelişmiş kinestetik farkındalık ve bilinçli zihinsel etkinlik gerektiren fiziksel bir süreçtir.

Hareketi yaratma sürecinde, zihni özgür bırakmak büyük önem taşır. Bu süreçte yargılayıcı, bilici yaklaşımlardan kaçınarak hiç düşünmeden hata yapmayı göze almak, riske girmek hareketin keşfedilmesini kolaylaştırabilir. Bu nedenle doğaçlamada liderliğin nitelikleri ve dansçılara güven veren bir ortamın sağlanabilmesi önemlidir. Doğaçlama liderliği, yapısal

esneklik, hassas bir nesnellik ve bilinçli sabırlılık içinde yapılan engelleyici olmayan bir rehberliktir (Blom ve Chaplin, 2000, ss.49,50,51). Ayrıca, liderin kişiliğinde mizah duygusu içeren yaratıcı ve ilerletici özellikler bulunur. Doğaçlama sürecinde, dansçılara, ön yargısız, eşitlikçi, saygılı ve güven veren bir özgürlük ortamı sağlanır. Genellikle koreograf, dansçıları yönlendirir, gerektiğinde liderlik eder veya bir başka dansçı liderliği üstlenir. Doğaçlama çalışmasını yönetmenin bazı yolları Blom ve Chaplin (2000, ss. 101,102) tarafından aşağıdaki gibi saptanmıştır:

- ayrıntıları ve farklılıkları kullanmak
- geri dönüp tekrarlamak
- somut imgeleri kullanmak
- bakış açısını değiştirmek
- zıtlık yaratan niteliği kademeli değiştirmek
- terimleri tanımlamak
- sınırlar ve koşullar koymak

Doğaçlamada yaygın olarak kullanılan dört çeşit formatı Blom ve Chaplin (2000, ss. 85,86,87,88) aşağıdaki başlıklar altında belirtmişlerdir.

- lider doğaçlama süreci boyunca yönlendirme yapar,
- lider yönlendirmeyi doğaçlama sürecinin başında yapar,
- yönlendirme, sürecin başında grubun yaptığı beyin fırtınasından çıkar,
- doğaçlama, serbest amaçlı ve ucu açık yapılır.

Doğaçlama, içsel olarak motive edilmiş bütünsel bir deneyimdir (Minton,1997, s. 10). Bu yöntemde, koreografin yaratıcı motivasyonları ve kullandığı yönlendirici uyaranlarla doğaçlama süreci başlatılır. Doğaçlamayı başlatan bu uyaran, genellikle koreografik çalışmanın arkasındaki itici gücü oluşturur. Çoğunlukla, birçok uyaran topluca çalışmayı etkiler. Örneğin, doğaçlamanın başlatılabilmesi için görsel, işitsel, temasa dayalı, kinestetik uyarıcılar veya çeşitli nesnelere ve hayaller yönlendirici olarak kullanılabilir ve doğaçlamaya eşlik eden müzik, dansın uyaranlarından biri olur. Uyaran, dansçı bedeni hareket etmeye yönelten güdüdür. “Aslında herşey doğaçlamaya başarıyla uyarlanır veya uyarlanabilir.” (Blom ve Chaplin, 2000, s.97) Yapılan, görülen, anımsanan, imgelenen tüm hareketler, her çeşit görsel ve işitsel duyumlar ve imgeler dansı güdüleyen temel uyaranlardır. Bu uyaranların oluşturduğu imgeler, duygular, düşünceler dansçı bedende gerçekleşmek için dansçıyı güdüler, zorlar, kıskırtır.

Doğaçlama çalışmaları tamamlandıktan sonra, dansçıların yarattıkları hareketlerden ya da hareket cümlelerinden hangilerinin dansa dahil edileceğine karar verilir. Koreografik süreç içinde geliştirilen hareket malzemesinden, biçimlendirmenin üretici araçları kullanılarak aşamalar halinde hareket cümleleri, sekanslar, bölümler elde edilir. Bu parçalar, koreografin kompozisyon anlayışı doğrultusunda biraraya getirilerek koreografik bütünün biçimlendirilmesi tamamlanır.

## **2.6.2 Koreografik biçimlendirme araçları**

Dans sanatında kullanılan başlıca koreografik biçimlendirme araçları, motif yönlendirme ve geliştirme, çarpıcı vurgu, birlik, çeşitlilik, zıtlık, minimal hareket, çeşitli kanonlar ve Laban efor/şekil kuramı ( bkz. 2.5.6 s.50 ) dır.

### **2.6.2.1 Motif yönlendirme ve geliştirme**

Dans sanatında motif; biçimsel ve mantıksal bakımdan bir gelişmeye temel olabilme imkanı taşıyan, bir anlam içeren yalın bir hareket kalıbı, sözcüğü veya cümlesidir. Koreografik biçimlendirme süreci, doğaçlama ve araştırma yöntemleri kullanılarak hareket motiflerinin keşfedilmesi ile başlar. Hareket motifleri, koreografik süreç içinde zaman, mekan, enerji unsurlarının farklı kullanılmasıyla yönlendirilerek (manipulation) işlenir ve geliştirilir. Motif, çeşitli kaynaklardan; mevcut hareket sözlüklerinden, insanların yaşam içinde yer alan çeşitli davranışlarından, jestlerinden ya da koreografin yaratıcı imgeleminden gelen dışsal veya içsel bir uyarı ile başlatılan bir doğaçlamadan veya hareket araştırmasından ortaya çıkar. Hareket motiflerinin yönlendirilerek geliştirilmesi, koreografik süreç içinde üretici unsurların verimli kullanılmasının yöntemlerinden biridir. Dansın malzemesi, hareket motifinin yönlendirilmesiyle geliştirilir. Böylelikle zenginleşen bu malzeme ile hareket dizileri, hareket cümleleri ve sekanslar oluşturulur. Hareket malzemesi, geliştirilmesinin her aşamasında, motif yönlendirilmesinin çeşitli yolları kullanılarak daha karmaşık bir zenginliğe ulaşır. Bu süreç boyunca elde edilen hareket cümleleri, sekanslar ve bölümler içinde birleştirilerek dansın yapılandırılmasında kullanılır. Yönlendirerek geliştirilen motif, özgün bir biçimdir ve dansın tüm özünü içinde barındırabilir. Hareket motifinin koreografik süreç içinde üretici araç olarak yönlendirilmesinin ve geliştirilmesinin başlıca yolları, bazı yazarların çalışmaları



(Blom ve Chaplin, 2000, s.206-208 - Smith-Autard, 1992, s. 33-41) ışığında aşağıda belirtilmektedir.

- Tekrar (repetition): Hareket motifi, aynen tekrarlanır.
- Geriye sarmak (retrograde): Hareket motifi, geriye doğru yapılır. Motife sonundan başlanır ve başladığı yerde bitirilir.
- Tersine çevirmek (inversion): Hareket motifi, başaşağı veya sağdan sola ya da soldan sağa yapılır.
- Boyut (size): Hareket motifi, en küçüğünden en büyüğüne kadar farklı boyutlarda yapılır.
- Tempo: Hareket motifi, mekan unsurları değiştirilmeden en çabuktan en yavaşa kadar değişik hızlarda yapılır ya da hızlanarak veya yavaşlayarak ve farklı duraklama anları ile denir.
- Ritim: Hareket motifinin temposu sabit tutulurken, ritmi değiştirilir. Vuruşların çeşidi ve ritim kalıbı değiştirilir; ancak hareketlerin hızı ve gerçekleştikleri zaman süresi aynı kalır.
- Hareket niteliği (quality): Zıt veya farklı enerjilerle yapılarak, hareket motifinin niteliği değiştirilir. Vuruşlu-uzatılmış nitelikler, tempo ile enerji düzeyinin zıt ve farklı nitelikleriyle kombinasyonlar oluşturularak denir.
- Araçsallaştırma (instrumentation): Aynı hareket motifi, bedenin farklı parçalarına veya başka bir dansçıya ya da dansçılara yaptırılır.
- Kuvvet (force): Hareket motifinin yapılmasında kullanılan kuvvetin büyüklüğü ve yoğunluğu, en hafifinden en fazlasına kadar çeşitli derecelerde değiştirilir.
- Dinamikler: Farklı kuvvetler uygulanması ile süre, tempo, ritim gibi farklı zaman unsurları arasında karşılıklı oluşturulan kombinasyonlarla çeşitli hareket dinamikleri denir.
- Arkaplan (background): Hareket motifine bedenin yalnızca bazı parçaları katılıyorsa, bedenin diğer parçaları için değişik tasarımlar ve farklı hareketler denir. Hareket motifi yapılırken arka planda yer alan diğer dansçılar ve sahne tasarımı, ışık, nesnelere, kostüm gibi unsurlar için çeşitli kullanımlar denir.
- Sahneleme (staging): Hareket motifi gerçekleştirilirken dansçının odak kullanımı, sahnedeki yeri ve yönü değiştirilir. Bu değişikliklerin imkan verdiği olasılıklar denir.
- Süsleme (embellishment): Hareket motifinin kendisi, bedenin harekete katılan bir parçası veya hareketin mekanda izlediği yol süslenir.
- Düzlem ve düzeyleri değiştirmek: Hareket motifi, horizontal, vertical ya da sagittal farklı düzlemlerde ve mekanın farklı düzeylerinde gerçekleştirilir.

- Ekleme/Birleştirme (additive/incorporative): Ekleme yaparken hareket motifine zıplama, dönme ya da mekanda yer değiştirme hareketi eklenir. Birleştirmede ise özgün motif zıplama, dönüş veya mekanda yer değiştirme hareketine dönüştürülür.
- Bölümlere ayırmak (fragmentation): Hareket motifini oluşturan hareketlerden herhangi biri veya birkaçı motifin bütününden ayrılarak bağımsız kullanılır.
- Mekana yerleşme (floor pattern): Aynı hareket motifinin mekana yerleşme planı değiştirilir; farklı yerleşme planları denenir ve farklı hareket yolları izlenir.
- Ruhsal enerji: Hareket motifi, farklı içsel güdülerle ve duygularla yapılır .
- Şekil: Hareket motifi yapılırken beden şeklinin yuvarlak-köşeli ya da simetrik-asimetrik çeşitlemeleri denenir.
- Sıralama: Motifi oluşturan hareketlerin sıralaması değiştirilir, farklı olasılıklar gerçekleştirilir.
- Akış: Hareket motifi, denetimli-sınırlı ya da serbest gibi farklı enerji akışları denenerek yapılır.
- Kombinasyon: Hareket motifini yönlendirme yolları kendi aralarında kombine edilir. Teknik üstünlük sergilemek ve hareketi ilginç kılmak için birbiriyle zıt (hızlı - büyük) ya da ilgili (hızlı - küçük) yönlendirmeler aynı anda yapılır. Bölümlere ayırmak, diğer yönlendirme yolları ile birleştirildiğinde daha etkili olur. Birçok yönlendirmenin aynı anda yapılması ile hareket motiflerinin çeşitliliği ve karmaşıklığı artar.

### 2.6.2.2 Çarpıcı vurgu (Highlighting)

Dans yapıtlarının içinde yer alan hareketlerden ve eylemlerden bazıları, daha çok dikkat çeker ve beğenilir. Bunlar, genellikle seyircinin belleğinden uzun süre çıkmayan, unutulmaz imgeler oluşturur. Aslında, seyircinin bu hareketlerden ve eylemlerden etkilenmesi, çarpıcı vurgunun koreografik araç olarak kullanılmasının başarılı olduğunun işaretidir. Dans yapıtlarında çarpıcı vurgular yaratarak seyircilerin üzerinde şaşırtıcı, beklenmedik ve olağanüstü etkilere yol açmak ve onların zihinlerinde kalıcı imgeler yaratmak isteği birçok koreograf için doğal bir eğilimdir. Bunu gerçekleştirebilmek için o bölümler, yapıtın bütünü içinde farklılaştırılarak ayrılır. Bazı koreografik araçlar ile bu bölümün altı çizilir ve daha fazla göze çarpması sağlanır. Vurgulama; mekan, zaman ve enerji unsurlarının duraklama, tekrar, efor, nitelik, zıtlık gibi özelliklerinden bazılarının farklılaştırılarak ve kendi aralarında birleştirilerek kullanılmasıyla gerçekleştirilir (Blom-Chaplin, 1989, s107).

### 2.6.2.3 Birlik, çeşitlilik, zıtlık

Dans yapıtını oluşturan hareket cümleleri, sekanslar ve bölümler, aralarındaki ilişkiler ve bağlantılar çerçevesinde koreografik olarak birlik oluşturacak şekilde bütünleştirilirler. Ancak birlik, yalnızca bu parçaların biraraya getirilmesi değildir. Birlik, birbirinden ayrı parçaların koreografik amaç doğrultusunda bir bağlam içinde yapılandırılması ile oluşturulur. Bu bağlam, bölümleri birarada tutan genel, ortak birleştirici unsurdur ve yapıtın anlamına, çalışmanın ardındaki temel düşünceye işaret eder. Birlik, koreografik başarının önemli ölçütlerinden biridir. Yapıtın, onu oluşturan parçaların ötesinde bir anlam ve değer taşıyarak bağımsız bir varlık olmasını sağlar.

Çeşitleme, dansa kullanılan malzemenin farklı yönlerinin vurgulanarak tekrar ele alınmasıdır. Çeşitlemenin birlik içinde gerçekleştirilmesi, koreografik başarının bir diğer önemli ölçütüdür. Asıl temanın çeşitlenerek tekrarlanan açılımları, dansın mantıksal gelişimine imkan sağlayan anlamlar üretir. Birlik bağlamı içinde çeşitlilik, koreografik sürecin üretici unsurları ve yaratıcı yönü bakımından temel bir kavramdır.

Zıtlık, dansın merkezindeki temaya karşıtlık oluşturmaktır. En büyüğünden en küçüğüne kadar farklı bakış açılarının, alternatiflerin ve esaslı farklılıkların ortaya konulması ve bu karşıtlıklarla kırılmalar yaratılmasıdır. Zıtlık, temanın veya hareket motiflerinin karakterinde yapılan değişikliklerle yaratılır. Ancak karşıtlıklar birliği bozmaz ve tüm zıtlıklar koreografik amacın dışına çıkmadan dansın birleştirici temasının bağlamı içinde yer alır.

### 2.6.2.4 Minimal hareket

“Dansa öncelikli önem taşıyan, küçük ve yalıtılmış bir hareket veya beden parçasının kullanımı olan minimal hareket genellikle ihmale uğramış bir araçtır.” (Blom ve Chaplin, 1989, ss.110,111). Dans, video, sinema ve multimedya dallarının biraraya gelmeleri ile disiplinlerarası çalışmalar gerçekleştirilmektedir. Böylece koreografik süreç içinde minimal hareketlerin kullanılmasına yeni imkanlar sunulması, bu hareketlerin dans sanatında önem kazanmasına yol açmıştır. Geleneksel temsil mekanlarında seyirci, dansçı bedeninin, en küçük hareketlerini çıplak gözle algılayamaz. Üstelik, büyük hareketin küçük harekete baskın olma eğilimi, seyirci algısını da etkiler. Olağan geleneksel temsilde, seyircilerin çoğunluğu, minimal hareketleri algılamakta güçlük çeker. Oysa çağdaş dans sanatında disiplinlerarası

yaklaşım ile yapılan bazı çalışmalarda, gelişmiş teknolojik araçların kullanılması, minimal hareketlere algısal büyüklük sağlanmasına ve dolayısıyla sahnede görünür kılınmasına imkan vermektedir.

### 2.6.2.5 Kanon

Dansta kanon, aynı hareket cümlesinin veya hareket serisinin birden çok dansçı tarafından farklı zamanlamalarla ve/veya farklı hareket sıralaması ile yapılmasıdır. Kanon, birlik ve çeşitlilik unsurlarını içinde barındıran bir biçimdir. Müzikte bir kompozisyon yapısı olmasına karşın, dans sanatında yapıtın bütününe veya bir bölümünün biçimlendirilmesinde kullanılması çok enderdir. Koreografik araç olarak, dansın malzemesini karmaşıklarıtararak zenginleştirmek için kullanılır. Ayrıca dansın mekansal olduğu kadar zamansal bir sanat olduğu göz önüne alındığında kanon, akıp giden temsil süresi içinde kaybolan anların ele geçirilmesinde işlevi olan koreografik araçlardan biridir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 112).

Blom ve Chaplin (1989, s. 112) dans sanatında koreografik araç olarak farklı şekillerde kullanılan kanon için aşağıdaki sınıflamayı yapmışlardır.

#### I. Kurallı (strict) kanon

##### A. Dönüşümlü (reverting) kanon

1. Üst üste çakışan (overlapping) kanon
2. Üste üste çakışmayan (nonoverlapping) kanon

##### B. Eşzamanlı (simultaneous) kanon

##### C. Birikimli (cumulative) kanon

#### II. Serbest (loose) kanon

Dönüşümlü-üst üste çakışan kanonlarda, bir dansçı, hareket cümlesini başlatır ve yapmayı sürdürürken, belli bir aşamada bir başka dansçı aynı hareket cümlesine başlar. Aynı hareket cümlesine farklı zamanlarda başladıklarından, dansçıların hareketleri üst üste çakışır, sonra bunun aynısını bir diğeri dansçı yapar. Dans cümlesini bitiren dansçı durur veya çıkar. Dönüşümlü-üst üste çakışmayan kanonlarda, her dansçı aynı hareket cümlesini tamamlar; ancak, başlama ve bitirme anları birbirlerinden farklıdır. Her dansçı sıra ile aynı hareket cümlesini yapar, dansçıların hareketleri üst üste çakışmaz, biri bitince diğeri başlar.

Eşzamanlı kanonlarda, aynı anda, her dansçı hareket cümlesinin farklı bir aşamasından başlar. Her biri, aynı anda, bir başka aşamayı yapar. Dans cümlesi doğrusal değil, sonunun tekrar başlangıcına bağlandığı bir çemberdir. Her dansçı, hareket cümlesi çemberinin farklı noktasından başlamasına karşın, onun tamamını yapar ve diğer dansçılarla aynı anda bitirir.

Birikimli kanonlarda bir dansçı tarafından başlatılan dans cümlesinin ilerleyen her aşamasında yeni bir dansçının daha katılmasıyla, aynı anda, aynı hareketler yapılır ve son aşamasında dansçıların hepsi tarafından aynı anda bitirilir.

Serbest kanonlarda, kanon kuralları bir veya birkaç dansçı için gevşetilir ve ayrıca zaman, mekan ve enerji unsurlarında yapılan değişiklikler ile çeşitlemeler yapılır.

### 2.6.2.6 Olasılık (Chance)

Olasılık yöntemleri, dans çalışmasının içeriğinin ve örgütlenmesinin belirlenmesinde, hareket yönlendirmesinde ve geliştirmesinde bazı çağdaş koreograflar tarafından üretici araç olarak kullanılır (Minton, 1997, ss. 61,62). Hareketlerin ve eylemlerin oluşturulmasında, bunların sıralanmasında ve düzenlenmesinde hiçbir ön kural bulunmaz. Bu bakımdan, geleneksel koreografi yöntemlerine kökten karşıdır. Dansta olasılık yöntemlerinin kullanılması, 20. yüzyılın ilk yarısında fizik ve istatistik bilimlerindeki gelişmelerin çağdaş sanatsal yaklaşımları etkileyen sonuçları arasındadır. Fizikteki kuantum kuramının belirsizlik ilkesine göre bazı fiziksel olaylar arasında nedensellik değil, olasılık bağının olduğunun anlaşılması ve istatistik biliminin olasılık ve olasılık dağılımı hesaplarının farklı alanlarda kullanımının yaygınlık kazanması, birçok çağdaş sanatçının bakışını ve anlayışını etkilemiştir. Besteci John Cage, olasılık düşüncesini sanata uygulamanın öncüsü olmuştur. Dans sanatında olasılık yöntemleri yaklaşımını ilk kez uygulayan koreograf ise Merce Cunningham'dır ve yöntemlerinden esinlendiği John Cage ile uzun yıllar işbirliği içinde çalışmıştır. Cunningham'ın anlayışına göre, koreografik biçimlendirmenin temel üretici ilkesi, olasılıktır. Koreografik karar alma sürecine, koreografin yanısıra dansçılar da katılır ve koreografik kararlar, çoğunlukla olasılıklar arasından yapılan rastlantısal ve şansa dayalı seçimlerin sonuçlarına bırakılır. Bunu yapmak için çeşitli yöntemler bulunur. Biçim, içerik, sıralama, dansçılar arasındaki ilişkiler gibi koreografik sürecin temel sorunlarının çözümü için karar verme işleminde, şans oyunlarının sonuçları kullanılır. Bu gibi yöntemler performans gerçekleştirilirken de uygulanır. Olasılıklar yelpazesi arasından seçim yapma kararı belli bir ölçüde dansçılara, müzisyenlere ve ışıkçılara bırakılır. Dans sanatında mekan ve zamanı tüm unsurlarıyla kullanmanın, dansçıların sayısını ve aralarındaki ilişkileri belirlemenin

geleneksel yollarının yerini, bu unsurların yarattığı tüm olasılıklar arasından, çoğunlukla rastlantılara dayalı yöntemlerle yapılan seçimler alır.

### **2.6.3 Kompozisyon**

Dans sanatında koreografik biçimlendirmenin gelişim yolu, tüm yapısal birimleri birbirine bağlayan geçişleri içerecek şekilde, en mikro düzeyde yapılan hareketlerden başlar. Hareketlerden hareket cümlelerini, hareket cümlelerinden sekansları, sekanslardan bölümleri ve bölümlerden eserin bütününe elde etmeye yönelir.

#### **2.6.3.1 Kompozisyonun Yapısal Unsurları**

Koreografik biçimlendirmenin temel birimleri; hareket, hareket cümlesi, geçiş, sekans, bölüm ve yapıtın bütünüdür. Bu unsurlardan hareket, bölüm ve yapıtın bütünü kavramlarına bu araştırmanın değişik kısımlarında değinilmiştir. Bu nedenle temel yapısal unsurlardan yalnızca hareket cümlesi, geçişler ve sekans oluşturma ele alınmaktadır.

##### **2.6.3.1.1 Hareket Cümlesi (Phrase)**

Hareket cümlesi, koreografide sanatsal biçimlendirmenin en küçük ve en yalın birimidir. Kesinlikle, ne teknik bir hareket kombinasyonu, ne de ard arda sıralanmış basit bir hareket yığını ya da doğaçlama hareketler değildir. Hareket cümlesi, ortak bir amaç etrafında ilişkilendirilerek gruplandırılan ve kinestetik mantık taşıyan hareketlerden oluşturulan, koreografik bir seridir. Hem biçimi hem de içeriği olan hareket cümlesi, ne kadar kısa ya da küçük olursa olsun, belli bir yapıya sahiptir. Başlangıcı, ortası ve sonu olan, bütünlenmiş, tamamlanmış bir birim olarak, dans sanatında koreografik sürecin temel yapı taşıdır. Hareket cümlesinin kendi başına bir anlamı ve kimliği vardır. Seyirciye iletmediği duyguları, imgeleri, düşünceleri, simgeleri, öyküsü veya görsel tasarımıyla tamamen koreografik bir içerik taşır (Blom ve Chaplin, 1989,s.23).

##### **2.6.3.1.2 Geçişler (Transitions)**

Geçiş, koreografik biçimlendirmede hareketleri, hareket cümlelerini ve sekansları birbirlerine bağlama işlevi gördüğünden, dans yapıtının bütünlüğünün elde edilmesinde önemli unsurlardan biridir. Koreografik biçimlendirmede geçiş unsuru, dansın bütünlüğünün

sağlanmasına, birliğine katkıda bulunur. Hareket cümleleri ve sekanslar birbirlerine bağlanırken, bu bağlantıları kuran geçişler ile bağlantı kurulan birimler arasındaki ilişki, koreografik bakımdan organik bir niteliktedir. Ne kadar karmaşık ve uzun olurlarsa olsunlar, geçişler koreografik bütünün parçalarıdır. Geçişlerin, seyirci tarafından, yapıtın akış içindeki bütünlüğünün doğal parçaları olarak algılanması, koreografik bakımdan genellikle istenilen bir durumdur. Büyük ölçüde fiziksel gereklilikler tarafından belirlense de hareketler arasındaki geçişler, doğal bir akışkanlık içinde yapılır. Hareket cümleleri arasındaki geçişler, bir adım ekleyerek ya da yön veya odak değiştirerek gerçekleştirilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 87). Sekanslar arasındaki geçişleri belirleyen ise, dansın bir bütün olarak biçimi ve koreografik amacıdır.

### **2.6.3.1.3 Sekans**

Hareket cümleleri, hareketlerin birbirlerine bağlanmasıyla oluşturulur. Sekans ise, bu hareket cümlelerinin birbirlerini izleyen bir sıra içinde, geçişlerle birleştirilmesidir. Sekans oluşturma (sequensing), koreografi sürecinde yaratılan çeşitli hareket cümlelerinin, koreografik amacı en iyi şekilde ifade edecek bir düzen içine sokularak estetik ve fiziksel bakımdan en uygun geçişlerle ard arda birbirlerine bağlanıp dansın daha büyük birimlerinin elde edilmesi işlemidir. Oluşturulan bu sekanslarla, dans eserinin bölümleri yapılandırılır. Sonunda, bu bölümlerin bitirilip sıralanmasıyla, dans yapıtının bütünü oluşturulmuş olur. Hareket cümlelerinde olduğu gibi sekansların, başlangıcı, ortası, sonu, biçimi ve içeriği olan bir yapısı vardır. Hareket cümlelerinin kombinasyonu, sekans içinde tepe noktası (climax) oluşturmaya yönelik yapılandırılabilir (Blom ve Chaplin, 1989, s. 90).

### **2.6.3.2 Kompozisyon Yapıları**

Dans sanatında koreografik biçimlendirme sürecinin iki ayrı işlevi vardır: Birincisi, koreografik araçlarla dansın malzemesinin geliştirilmesi, ikincisi ise, kompozisyon yapıları ile dansın bütünü yapılandırılmasıdır (Blom ve Chaplin, 1989, s. 85). Kompozisyon yapıları, dansla ilgili bütün parçaları biraraya getirerek koreografiye genel bir biçim verir. Dansın biçimlendirmenin nasıl yapılandırılacağı, koreografik amacın gereklerine ve koreografin sanatsal yaratıcılığına bağlıdır. Dansın bütünsel biçimi, onun nasıl yapılandırıldığıyla ilgilidir. Ancak, sanatsal ifadesi ne kadar karmaşık olursa olsun, biçimlendirilmesi tamamlanmış bir dans yapıtı, kendine ait zaman akışı, belli bir gelişim çizgisi ile başlangıç, gelişme ve son

içeren koreografik bütünlüğe sahiptir. Aslında, her dans yapıtının ardında, onun bütünlüğünü sağlayan, yalın bir biçimlendirme ilkesi yer alır. Bu araştırmada, koreografi anlayışları ele alınan Merce Cunningham ve Pina Bausch'un kompozisyon yaklaşımları incelendiğinde, eserlerinin yapılandırılmasında Cunningham'ın olasılık, Bausch'un ise kolaj kavramını çoğunlukla temel ilke olarak benimsedikleri görülür.

Geleneksel kompozisyon yapılarından olan ikili, üçlü, rondo, tema ve çeşitlemeler ile yenilikçi kompozisyon yaklaşımlarındaki olasılık kavramları müzik sanatından gelmektedir. Görsel sanatlardan dans sanatına aktarılmış bir kavram olan kolaj ise, diğer yenilikçi kompozisyon yaklaşımlarındandır. Bunlar, dans sanatının bilinen başlıca kompozisyon yapılarıdır. 20. yüzyılın ikinci yarısında dans sanatında, pek çok alternatif ve deneysel koreografik çalışmalar yapılmıştır. Bunların sonucunda, kompozisyon ve koreografi anlayışlarında çeşitli yenilikçi yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşımların tümünün çözümlenmesi ve değerlendirilmesi ayrıca birçok araştırma konusunu oluşturabilecek genişliktedir; bu nedenle çalışmamızda yer verilmemiştir. Ancak, yenilikçi yaklaşımların simgeleşen isimlerinden Cunningham'ın ve Bausch'un koreografi anlayışları ve çeşitli yapıtlarında kullandıkları kompozisyon yapıları, bu çalışmanın ilgili bölümlerinde ele alınmıştır.

#### 2.6.3.2.1 İkili

İkili (AB): AB, dans sanatında yaygın olarak kullanılan en yalın, geleneksel kompozisyon biçimlerinden biridir. Bir tema (A) ortaya konur ve zıt bir tema (B) onu takip eder. A ve B temaları arasında belirgin bir zıtlık olmasına rağmen, onları birbirine bağlayarak aralarında birlik oluşturan ve kompozisyonun bütünlüğünü sağlayan ortak bir temel bulunur. AB biçiminin temel ilkesi, birlik içinde zıtlıktır. Örneğin, temalar arasındaki karşıtlığın ortak unsurda buluşması, aynı hareket kalıplarının farklı dinamiklerle veya farklı hareket kalıplarının aynı hareket stili içinde yapılmasıyla sağlanabilir. A ve B temalarını birbirine bağlayan geçişler ise, ani ve sert ya da kademeli ve yumuşak da olabilir.

#### 2.6.3.2.2 Üçlü

Üçlü, (ABA): “En derin içgüdüsel estetik biçim ABA'dır: Başlangıç, gelişme ve sonuç. Bu yaşamın kendisinin evrensel kalıbıdır: Doğarız, yaşarız ve bilinmeze döneriz.” (Horst ve



Russell, 1987, s. 24) AB' de olduğu gibi, ilkin A teması sonra buna karşıt B teması sunulur ve yönlendirilir. Son bölümde ilk tema olan A'ya dönülür ve bu tema, aynen ya da genellikle birkaç unsurunun yönlendirilmiş çeşitlemesiyle tekrarlanır. ABA biçimi, dans sanatında kullanımı yaygın olan ve başlangıcına dönerek kendi üzerine kapandığı için seyircisinde tatminkar duygular uyandırabilen, geleneksel bir biçimdir.

### 2.6.3.2.3 Rondo

Rondo, (ABACADAF...): Bu biçimin temel teması, A'dır. Bu temanın sunulmasından sonra, onu AB de olduğu gibi karşıt bir tema izler. Ancak, A temasını takip eden zıt temalar, her seferinde değişir. Çeşitlendirilmiş B,C,D,F gibi farklı karşıt temaların herbirinin ardından, A teması aynen veya farklılaştırılmış haliyle tekrar edilir. Geleneksel bir biçim olan Rondo, A temasının dönüşümlü tekrarları ile seyircinin yapıta yaklaşmasını kolaylaştırır.

### 2.6.3.2.4 Tema ve Çeşitlemeler

Tema ve Çeşitlemeler, (A, A1, A2, A3, A4, A5,...): Bir ana tema ve onu takip eden çeşitlemelerinden oluşan, daha serbest ve asimetrik bir kompozisyon biçimidir. Dansın temel yapısal birimi olan tema (A), kendi içindeki hareketler arasında tekrar unsuru içermeyen bir hareket serisinden veya bir hareket cümlesinden ya da birden çok hareket cümlesinden elde edilen bir sekansdan oluşur. Ana temayı bu tema üzerine yapılan farklı çeşitlemeler izler. Her çeşitleme, ana temanın zamanlamasına ve hareket sıralamasına sadık kalmasına rağmen, hem ana temadan hem de ana temanın diğer çeşitlemelerinden farklı niteliktedir (Blom ve Chaplin, 1989, s.100). Dansçıların sayısının, düzey, yön, boyut gibi mekansal özelliklerin veya hareket nitelikleri ve dinamikleri gibi enerji unsurlarının yönlendirilmesi ile ana tema çeşitlemeye dönüştürülür. Yine aynı unsurların yönlendirilmesi ile çeşitlemenin çeşitlemesi elde edilir ve koreografik amacın gereklerine göre çeşitlemelerin üretimi bu şekilde sürdürülerek başlangıç temasından çok farklı bir bitiş çeşitlemesi ile dans sonlandırılır.

### 2.6.3.2.5 Anlatımcı

Anlatımcı ya da öykücü, (ABCDEFG...): Dansın zamansal akışı yönünde bir öykünün ya da düşüncenin, her bölümde ilerleyerek açılımına dayanan bir kompozisyon biçimidir (Smith-Autard,1986,s.64). Bu kompozisyon yapısının biçimini, anlatılmak istenen öykü ya da

iletilmek istenen düşünce belirler. Amacın belirli bir düşüncenin imgeler yaratarak iletilmesine yönelik olduğu bu koreografik çalışmada, her bölüm bir diğerine mantıksal bakımdan bağlanarak sıralanır. Dansın iletisi bir öykünün anlatılmasına dayandırılıyorsa, kurgusal yapı içinde olaylar ve durumlar arasındaki bağlantıları anlatının gereklerine göre kuran bölümler, bu gelişim doğrultusunda birbirlerine sıkıca bağlanır. Bir öykü iletilmesine dayanan ve dans-drama olarak da adlandırılan bu yapı, modern dansın 20. yüzyılın ilk yarısındaki döneminde sıkça kullanılmıştır.

#### 2.6.3.2.6 Kolaj

Dans sanatına görsel sanatlardan gelen bir kavram olan kolaj, birbirinden ilgisiz hareketlerin veya farklı biçimlerle oluşturulan bölümlerin, biraraya getirilerek bir bütün yaratılmasıdır. Kolaj, büyük parçalardan değil, küçük parçacıkların karışımından oluşur. Birleştirilen farklı parçalar bir bütün olarak kavrandığında gerçeküstü, aykırı ve saçma bir etki yaratabilir. Ancak bu parçalar rastgele değil, çalışmanın özgül amacı doğrultusunda bilinçli bir bütünleştirme etkinliği sonucunda biraraya getirilir. Küçük hareketlerin ve dans parçacıklarının belirli bir amaçla kaynaştırıldığı kolaj, doğası gereği karmaşıktır. Kolajın başarılı olması, çeşitli parçaların birlikteliğinden oluşan bütünün, parçaların tek başlarına taşıdıkları anlamı aşan yeni, farklı ve daha güçlü bir anlam ifade etmesine bağlıdır. Bu anlam, farklı unsurları biraraya getiren amaç ve onların nasıl biraraya getirildiği ile kendini gösterir. Dans hem mekana, hem de zamana dayalı bir sanat olduğundan, kolaj mekansal sanatlardaki kullanımından farklı işlevler de kazanır. Kolaj, yapının bütünlüğü içinde mekanda ve zamanda çok merkezliliğe yol açar. Böylelikle hareketler eşzamanlı ya da ardışık olarak gerçekleşebilir. Dolayısıyla aynı anda yapılan hareketler farklı, karşıt veya anlık gerçekleşebileceği gibi birbirlerine yakın olarak sıralanmış ve üst üste çakışmış da olabilir. Dansta kolaj yapısal bir unsur olarak kullanıldığında, birbirlerinden bağımsız bölümler belli bir amaç doğrultusunda biraraya getirilerek dansın yapılandırılması sağlanır (Blom ve Chaplin, 1989, ss. 97,98). Örneğin, Merce Cunningham, gündelik yaşamın işlevsel hareketleri ve jestleri ile dansın teknik hareketlerini biraraya getirir. Pina Bausch, yapının bütünü dans bakımından birbirleri ile biçimsel ve nedensel ilgileri olmayan fragmanlardan oluşturur.

### 3. KOREOGRAFİ SÜRECİNİN YARATICI YÖNÜ

#### 3.1 Sanatsal Etkinlik Kavramının Tarihsel Gelişimi

Sanatsal etkinliğe dayalı yaratıcılık, 18. yüzyılda sanatı inceleme konusu yapan Avrupa felsefesinde, öznenin sanat nesnesi yaratma etkinliğinin ve sanatsal üretim sürecinin öznelliğinin araştırılması üzerine geliştirilen düşüncelerle ilintili olarak kullanılmaya başlanan bir kavramdır. İnsanlık tarihinde sanat ve yaratıcılık arasında anlamlı bir kavramsal bağın kurulması, ancak modern çağda gerçekleşmiştir. Çünkü sanat, modern çağ öncesi çağlarda toplumsal işbölümünde yer alan özerk bir etkinlik kategorisini tanımlayan bir kavram olarak mevcut değildi. Geçmiş çağlarda yaratıcılık kavramı dinsel, tanrısal, mitolojik ve doğal imalar taşımaktaydı. Günümüzdeki sanat kavramının eski Yunancadaki en yakın karşılığı olan “Tekhne” sözcüğü geniş anlamda zanaatkarlığa karşılık geliyordu. Bu sözcük, amaçlı bir süreç içinde, belirli bir malzemedен tasarlanmış, belli bir biçim üreten bütün insan etkinliklerine uygulanan, her türlü yaratıcı yetenek ve becerileri kastedirdi. Aristoteles’e göre tekhnē ürünleri, işlevi göz önünde bulunduran amaçlı bir edimdir (Jusdanis, 1998, s.136). Bu anlayış içinde ‘güzel’ vardır; ama ‘estetik nesne’ yoktur. Bu anlayışı sürdüren Ortaçağ zihniyeti de, sanatsal yaratıcılık düşüncesine tamamen yabancıdır ve sanatı özerk bir insan etkinliği olarak görmez. ‘Artista’ her türlü zanaatkar demektir (Jusdanis, 1998, s.137). Sanat anlamına gelen “Ars” sözcüğü, yapılacak şeylerin doğru bilgisi olarak tanımlanır, Sanatçı Tanrı’nın ve Doğa’nın yaratıcı gücüyle boy ölçüşemez ve ‘doğanın önceliği karşısında belirli bir ontolojik alçakgönüllülüğe razı olmak zorundadır.’ (Eco, 1999, s.153) Sanat kavramı 16. yüzyılda Rönesans sonrasında resim, heykel ve mimarlık gibi görsel sanatlar nispi bir özerklik kazanmaya başladıktan sonra, yalnızca ‘güzel sanatlar’ bağlamında ve ender olarak çağımızdakine yaklaşan bir anlamda kullanılmaya başlanır. Ancak, 18. yüzyıldan itibaren, sanatın özerk bir etkinlik alanı olarak kabul görmeye başlaması ve felsefenin sanatı inceleyen yeni dalı olan ‘estetik’in ortaya çıkması ile sanat kavramının özerk bir kategori olarak kabul görmesi gerçekleşebilmiştir (Jusdanis, 1998, s.138). Sanat kavramı “yalnızca modern çağda ortaya çıkmış bir eleştirel yönelimi, söylemi ve değerler sistemini” öngörür (Jusdanis, 1998, s.135). Dolayısıyla sanatsal etkinlik bağlamında yaratıcılık kavramının yeni bir anlam ve içerikle ele alınması, modern çağın düşüncesidir. 18. ve 19. yüzyıllarda sanatsal yaratıcılık, tanrısal yetenekle, olağanüstü güçlerle veya estetiğin ele aldığı şekilde ‘deha’ kavramıyla açıklanmaya çalışılır. Ancak 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren

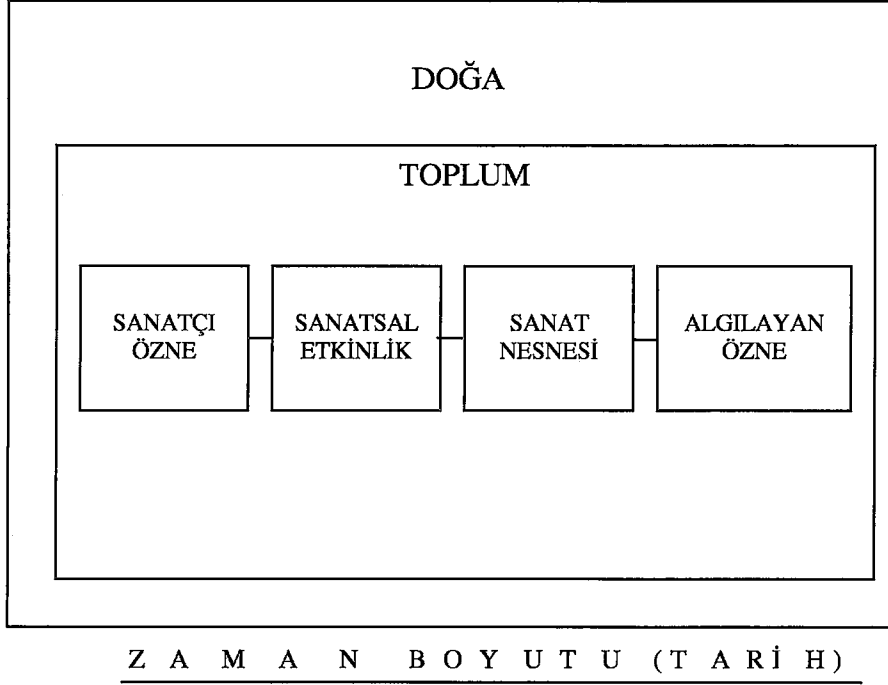
yaratıcılık kavramının, felsefede ilgi alanı bulması giderek zorlaşır. İdealist akımlara karşı pozitivist ve materyalist felsefe akımlarının güçlenmesi ve felsefi bakışın sanat-nesnesine odaklanması, sanatçı-öznenin yaratıcı etkinliğinin ilgi alanından tamamen çıkmasının nedenlerinden bazılarıdır. Bir diğer önemli neden ise, psikolojinin, 20. yüzyılın başlarından itibaren, insanın tüm öznel etkinlikleri ile birlikte, sanatsal etkinliği de bilimsel araştırma ve inceleme konusu haline getirmiş olmasıdır. Yaratıcılık sorununun estetiğin ilgi alanı dışına çıkmasında etkisi olan bir diğer öge de, psikolojinin 20. yüzyılda göstermiş olduğu olağanüstü yaygın gelişme ile sanatsal etkinlik dahil her çeşit öznel sürecin araştırılmasını ve incelenmesini kendi çalışma alanına taşımış olmasıdır.

### 3.2 Sanatsal Etkinliğe Felsefi Bakışlar

Felsefenin sanatsal etkinliğin yaratıcılığı konusuna yaklaşımı, estetik kuramları ve sanat felsefesi aracılığıyla. Sanat, modern düşünce öncesinde felsefenin etik ve metafizik dallarının araştırma konusudur. 18. yüzyıldan bu yana felsefenin estetik dalında pek çok kuram geliştirilmiştir. Bunların her biri estetik sorunsalını kendilerinin veya dönemlerinin felsefi akım ve eğilimlerinin oluşturduğu bakışla ele almışlardır. Felsefi bir disiplin olarak estetik, sanata ilişkin özünde birbirinden ayrılamaz olan bazı temel sorunsallar içerir:

Bunlar;

- sanatçı öznenin yarattığı sanat nesnesi,
- sanat nesnesini yaratan sanatçı özne,
- sanat nesnesini alımlayan, değerlendiren ve yargılayan özne,
- sanatçı öznenin sanat nesnesini yaratım süreci,
- öznenin sanat nesnesini değerlendirme ve yargılama süreci,
- bu unsurların içinde buldukları doğal ve toplumsal ortamla ilişkileri ve zaman boyutu içindeki tarihsel belirlenmişlikleridir (Şekil 3.1).



Şekil 3.1 Sanatsal Etkinliğin Unsurları

Klasik estetik kuramlar, genellikle öznenin sanatsal etkinlik sonucunda ortaya koyduğu sanat nesnesiyle ilişkisi içinde yer alan yaratıcılığın felsefi ve bilimsel inceleme konusu olamayacağını ve bu sorunun karanlık bir bilmece olduğunu düşünme eğiliminde olmuştur. Sanatsal etkinliğin yaratıcılığı konusuna sistematik ve doyurucu bir açıklama getirmenin aşilamaz görünen zorlukları karşısında felsefi ilgi, bu soruna odaklanmaktan kaçınmış gibidir. Kant ve Hegel başta olmak üzere, ‘idealist’ estetik kuramcılar ‘deha’ kavramını kullanarak sanatsal yaratıcılık konusunu açıklamaya çalışmışlardır. Buna karşılık, fenomenolojik, ontolojik, strüktüralist, semiolojik, hermeneutik, materyalist ve marksist felsefi yaklaşımlar estetik sanat nesnesini ve estetik değeri merkezi inceleme konusu yaparak, sanat nesnesinin yaratılması, sanatçı öznenin yaratıcılığı, öznel yaratıcı süreçler, sanat nesnesiyle yaratıcı sanatçı arasındaki ilişkiler gibi konuları ilgi alanlarının tamamen dışında bırakmışlardır.

Avrupa felsefesinin, Aydınlanma Çağından itibaren estetik sorunlara büyük bir ayrıcalık ve öncelik verdiği görülür. Bu alanda öncü sayılan Baumgarten’in 1750 yılında yayınladığı “Estetik” (Aesthetica)’ inden sonra, estetik teorinin kurulmasına temel olabilecek ilk sistematik düşünceler Kant’ın 1790’da yayınladığı “Yargıgücünün Eleştirisi” (Kritik der Urteilskraft)’nde yer alır. Doğa ile insan arasında felsefi bir bütünlük oluşturma çabasında

olan Kant, sanatsal yaratıcılığı tinsel bakımdan “Deha” kategorisi kapsamında açıklar. Sanatçının tinsel yaratıcılığı imgesel olanı yapıta dönüştürür. Sanatsal yaratım, aklın ve imgelemin dolaysız haz veren bir oyunu olarak kendisi dışında bir amaç taşımayan tamamen özgür bir üretim sürecidir (Altuğ, 1989, s. 124). Sanatçının yaratıcı etkinliği, teknik anlamda sanat etkinliğinden kökten farklıdır. Teknik anlamda sanatsal üretim, öğrenilebilir ve tekrarlanabilir. Sanat insanın amaçlı etkinliğidir; ancak hakiki sanat yapıtının amacı dışardan gelmez, bizzat kendisidir, amaçlılığı amaçsızdır ve varlık nedenini kendinde taşır. Sanatçının imgelemi yaratıcı süreci dışsal bir amaç taşımaksızın özgürce yönetir. “Özgürlük ‘bir duruma kendiliğinden başlama’ gücü olarak tanımlanır.” (Deleuze, 1995, s. 69). “Yaratım bir defalıktır ve eser biricik’tir, o kendi kendisinin nedenidir... Sanat yaratımı öğrenilebilir bir şey olmadığı gibi tekrarlanabilir bir şey de değildir.” (Altuğ, 1989, s. 125) Sanatsal yaratıcı etkinlik son tahlilde bir yapıt üretme eğilimindedir; ancak bu yapıt duyumsal veya kavramsal bir dolayımı olmayan özgür bir beğenin, hoşlanmanın nesnesi olmalıdır. Aksi takdirde salt duyumsal hoşlanma nesnesi olduğunda hoş sanat, salt kavramsal hoşlanma nesnesi olduğunda ise mekanik sanat olur (Altuğ, 1989). Hakiki sanat yapıtı tikeldir ve genelin altına yerleştirilemez, tümelden çıkarsanamaz. “Eğer yalnız tikel olan verilmişse ve yargı gücü genel olanı bulmak zorunda ise, o zaman yargı gücü tam olarak reflektiftir“ (düşünücüdür) (Kant, 1984, s.118). Düşünücü yargı gücü bir nesnenin biçiminin tasarımından hoşlanma aracılığıyla yargıda bulunabilen beğeni yetisiyle birleştiğinde estetik olur ve tamamen özerk olan bu estetik, yargı gücü yetisinin uygulanma alanı sanattır (Kant, 1984, s.135,136). Estetik sanat düşünücü yargı gücüne sahip sanattır. Ancak sanatçının yaratıcı etkinliği başıboş bir düzensizlik içinde oluşmaz, yapıtın içsel yapılanmasını sağlayan kurallara göre meydana gelir (Kant, 1984, s.127). Yaratıcı süreç içinde uygulanan bu kurallar tamamen özerk biçimde oluşur. Sanat yapıtının amaçsız amaçlılığından dolayı önceden belirlenmiş değildir; sanatçının kendi öznelliğinden, ruhundan kaynaklanarak dışsallaşır ve yapıtın orijinalliğini ve biricikliğini sağlar (Kant, 1984, s.128). Sanatçının yaratım süreci sonucunda ortaya koyduğu yapıt bir amaç taşımaktadır; ama bu amaç sanat nesnesinin tasarım düzeninin özerkliğinden dolayı ancak yapıtla ilişkiye geçen öznde uyandırdığı hoşlanma duygusu bağlamında yargılanarak değerlendirilebilir. “Beğeni yargısı... nesnenin tasarımına bağlanmalıdır.” (Kant, 1984, s.129). Beğeni yetisi estetik yargı gücünü etkin kılarak nesnenin estetik olmasını sağlar. Öte yandan Kant aşkın (transcendental) bir ilke olarak “deha” kavramını geliştirir. “Deha, sanata kuralını veren yetidir.” (Kant’tan aktaran Altuğ, 1989, s.129) “Deha beğeniye ruh verir ‘sanatta beğeniye canlandırır. Beğeni bakımından mükemmel olan, fakat ruhtan yoksun, yani dehadan yoksun eserler vardır” (Deleuze, 1995, s.99). Özgün bir yapıtın amacı

bulgulanamaz, tasarım kuralları önceden bilinemez; bu yapıtın içkin kuralları yaratıcı sanatçının yaratıcı doğa'sından (natura naturans), onun iç dünyasından kaynaklanır. Deha; orijinal, biricik ve tekrarlanamaz yapıtı üretme gücüdür. Deha ürünü sanat yapıtı kavramlaştırılması, dile getirilmesi imkansız olanı içerir (Altuğ, 1989, s.129). Belki de sanatta yaratıcılığın açıklanması hiçbir zaman tam anlamıyla yapılamayacak ve anlaşılmasında nüfuz edilemeyen gizemini koruyacaktır. Kant (1984) "Yargıgücünün Eleştirisi"nin önsözünde, anlaşılmasındaki ve çözümlenmesindeki büyük güçlüklerden dolayı estetik yargı gücü olarak beğeni sorununun bazı yerlerinin karanlıkta kalmasının kaçınılmaz olduğunu belirtir. Dışarıdan bakışa saydam olmayan, alacakaranlık yaratım sürecinde önceden belirlenmiş kurallar yoktur, kuralları belirleyen deha sahibi sanatçıdır (Altuğ, 1989, s. 131). Ancak deha sahibi sanatçı yaratım sürecinin nasıl oluştuğunu, hangi kurallardan türediğini kendisi de bilemez, açıklayamaz ve başkalarına öğretemez. Dehanın yaratıcılığının nüfuz edilemez ve öğretilemez yanı olan tasarım ve biçimlendirme kurallarının gizemi, aynı zamanda onun yapıtını orijinal kılmaktadır (Altuğ, 1989, s.133). Orijinal olma deha'nın temel karakteristiğidir (Altuğ, 1989, s.134). Deha sahibi bir sanatçının, bir başka dehadan etkilenmesi ancak kendi amacını ve biçim kurallarını belirlemekte özgür olmayı ve böylelikle orijinal eser üretmeyi örnek almasıyla oluşabilir. Deha'nın yaratıcı süreci özünde, mutlak bir özgürlük içinde gerçekleşmesine rağmen, sanatsal malzemesinin işlenmesi öğrenilebilen, eğitimle kazanılabilen teknik beceriyi de gerektirir. "Bir nesnenin formu..üzerindeki refleksiyonda ...bu... nesnenin tasarımındaki bir hoşlanmanın nedeni olarak benimsenirse...bir hoşlanmanın onun kendi tasarımına zorunlu olarak bağlı bulunduğu yargısına varılır, ...bu tür bir hoşlanma aracılığıyla yargıda bulunma yetisine beğeni denir." (Kant,1984, s.129). İşte sanatçının hayalgücü ve anlama yetisinin özgür oyunu olan sınırsız yaratıcılığını, yapıtının amacına hizmet edecek şekilde düzenleyen unsur, beğeni'dir. "Beğeni dehanın etkinliğini sınırlandırır, onu düzenli ve incelikli bir hale getirir ve amaçlılık karakterini koruyabilmesi için deha'ya kılavuzluk eder." (Kant'tan aktaran Altuğ, 1989, s.136). Aslında eleştirel bir yeti olan beğeni, deha'nın özgür üretici yetisi olan yaratıcılığını kısıtlar; ama bu karşıtlık beğeni'nin mükemmel ilerlemesine imkan verir (Altuğ, 1989, s.138). Akıl ile, zihin yetilerinden olan imgelem arasındaki özgür oyun, sanat yapıtının amacını ve kurallarını biçimlendirir. Böylelikle sanat yapıtı, kendi ayırt edici özelliği olan tinsel bir karaktere sahip olur (Altuğ, 1989, s. 121,122). Zaten deha, asıl yaratıcı olan Tin'in (Geist) belirtisidir. Tin, sanatçının zihin etkinliklerini özgür oyun içine sokan, yapıtı hayat veren özel bir güçtür. Tin yaratıcı etkinliğinde, imgeleme çalışarak sanatsal malzemeyi deneysel (ampirik) kullanımından özgürleştirir ve yeniden şekillendirir (Altuğ, 1989, s.139). İmgelemin özgür

oyunundan yaratılan bu açılanamaz (inexponible) tasarımlara, Kant estetik ideler adını verir (Altuğ, 1989, s.140). Somut ve duyumsal olan bu tasarımlar, kendilerine karşılık oluşturabilecek hiçbir kavrama, hiçbir deneyime indirgenemezler, yalnızca kavramların veya sözcüklerin ötesinde bir düşünme yoluna işaret ederler (Altuğ, 1989, s. 142). “Sanat eseri, duyusal bir varlık tarzına bağlı olmakla birlikte, duyusal olanı aşar. Deha, estetik ideler yetisidir; yani dile getirilemez olanı görüsel olarak işleme yetisidir. “Bu yüzden deha'nın ürünü,...özünde aşkındır...uzlaşmaz olan iki şeyi, doğa ve özgürlüğü çevrelemekte ve karşıtları oyun içinde bir birliğe sokmaktadır.” (Altuğ, 1989, s. 145,146).

Baumgarten'in “Estetik”i ve Kant'ın “Yargıgücünün Eleştirisi”nden sonra bu yeni felsefi disiplin, “Sanat Felsefesi” adlandırmasıyla Hegel'in 1835 yılında yayınlanan “Estetik”inde “sanatın ne olduğunu felsefi olarak bilmek için” girilen bir “entellektüel irdeleme” olarak etraflıca ele alınır (Hegel, 1994, s.12). Ona göre, “sanat, kendi gerçek onaylanışını ancak felsefede kazanır.”( Hegel, 1994, s.14). Hegel Tin'in (Geist), varolan herşeyin özü olduğunu öne süren sistematik ve kapsamlı düşüncesini estetik alanına uygular. Sanat yapıtı da Tin'den doğar ve bunun için sanatçı öznenin iç bilincinin üretici etkinliği gereklidir. Yaratıcı süreç öznedir ve sanatçının yapıtı tasarlama, yapma yeteneği ve becerisiyle ilgilidir (Hegel, 1994, s.279). Sanatçının yaratıcı etkinliği; “sanatsal deha ve esinlenme...yaratıcı etkinliğin nesneliliği...hakiki originalitenin karakteri” başlıkları altında ele alınır (Hegel, 1994, s.280). Deha, sanat dışında birçok alanı kapsayan genel bir ifade olduğundan bunun yanı sıra düşgücü, hayalgücü, düşünüm, yetenek, ve esinlenme kavramlarının açılımına gerek vardır. En belirgin sanatsal yetenek, sanatsal üretim yeterliğini sağlayan düşgücü (Phantasie)' nün özgür yaratıcı etkinliğidir (Hegel, 1994, s.280). Bu yaratıcı etkinlik her türlü kural ve düzenlilik engelinden kaçınma eğiliminde olan bir biçimlendirme özgürlüğüdür. Yaratıcı imgelemin (Einbildungskraft) özgür etkinliğinden ortaya çıkan ürünler, bilimsel tartışma ve düşünce konusu yapılarak eksiksiz biçimde tümelleştirilemez, yasalaştırılamaz (Hegel, 1994, s. 6). Öte yandan sanat yapıtı salt imgelemin ürettiklerine indirgenemez. Yaratıcı etkinlik varolanın dikkatle duyumsanmasını ve gerçekliğin çeşitli şekillenmelerini kavrama yeteneğini de içerir ve “sanatçı soyut genellemelerin zenginliğinden değil, hayatın zenginliğinden çıkıp yaratımda bulunmalıdır” (Hegel, 1994, s.280). Sanatçı için felsefi tarzda düşünmek, içsel gerçekliğini genel önermeler ve ideler biçiminde sunmak sanatın tam karşıtı olan bir bilgi biçimidir (Hegel, 1994, s.281). Ancak sanatçının bilincinin, duygularının ve eylemlerinin yaratıcı amacına yönelik tek tek her davranışında gerçekleşen somut şekillenmeleri içinde ortaya çıkabilmesi için kendi içinde var olanı zihnine getirecek



düşünüm gereklidir. Sanatçı konusuna hakim olabilmek için hem coşkusunu yoğunlaştırmalı, hem de malzemesi üzerinde çok yönlü, derin ve yeterli eleştirel, zihinsel etkinlikte bulunarak aklını ve yüreğini birlikte yardıma çağırmalıdır (Hegel, 1994, s.282) Sanatçı malzemeye verdiği dışsal biçimle artık benliğine yabancılaşmış olan yapıtıyla ancak duygu aracılığıyla öznel birlik oluşturabilir. Deha ve yetenek düşgücünün üretici etkinliğidir. “Deha, bir sanat eserini ince ince işleme ve tamamlama gücü olduğu kadar, onun hakiki üretimi için genel yeterlidir de. Ama böyle olsa bile, bu yeterlik ve güç yalnızca öznel olarak mevcuttur; çünkü tinsel üretim, ancak böyle bir yaratımı kendi amacı kılan bir öz-bilinçli özne için olanaklıdır” (Hegel, 1994, s.282). Yetenek çeşitli sanat dallarının kendi içinde gerekli kıldığı farklı, özgül tikel yetilerdir. “Yetenek...yalnızca dehanın verdiği esinlenmeye gerek duyar.” (Hegel, 1994, s.283). Dehanın bir karakteristiği de, içsel tasarım üretimi ile dışsal teknik beceriyi aynı anda içermesidir.

“Kuşkusuz her sanat, uzun uzadıya inceleme, aralıksız bir çaba, pek çok biçimde geliştirilmiş bir beceri gerektirir; ama...halis sanatçı, duyumsadığı ve imgelediği her şeye derhal biçim verme yönünde doğal bir içtepiye ve dolayumsuz bir gereksinime sahiptir. Bu biçimlendirme süreci, sanatçının duyumsama ve görme tarzıdır ve sanatçı kendisine özgü ve kendisine uygun araç olarak, onu zahmetsizce kendisinde bulur...Bu biçimlendirme vergisine de sanatçı, sırf teorik tasarımlama, hayalgücü ve duyumsama olarak değil; ama aynı zamanda dolayumsuz biçimde pratik duygu olarak, yani bir edimsel uygulama yeteneği olarak sahip olur. Halis sanatçıda bunların her ikisi de birbirine bağlanmıştır...Sanatçı, kendi içinde bu şekilde dolayumsuz olarak bulunan şey üzerinde, eksiksiz yeterliğe ulaşmaya dek çalışmak zorundadır; ama yine de dolayumsuz uygulama olanağı sanatçıda doğal bir vergi olarak bulunmalıdır; yoksa tamamen öğrenilmiş bir yeterlik asla canlı bir sanat eseri üretmez. Her iki yan, yani hem iç üretim hem de bunun dışsal gerçekleşimi, sanatın özsel doğasına göre el ele yürür.” (Hegel, 1994, s.285)

Sanatsal yaratıcılığın bir diğer temel koşulu; özgül bir malzeme veya tema ile bağlantıya geçen düşgücünün kendiliğinden yaratıcı etkinliği olan esinlenmedir (Begeisterung). (Hegel, 1994, s.285) Hakiki esinlenme ne dışsal “duyusal uyarımlar aracılığıyla” ne de içsel “tinsel bir üretme niyetiyle” ortaya çıkabilir (Hegel, 1994, s.286). Sanatsal dürtü doğru olmazsa, düşgücü hakiki bir ilgiye tutunamaz. “...sanatçı konusunu tamamıyla kendisine ait bir şey haline dönüştürürken, öte yandan da, kendi kişiliğini ve bunun ilineksel tikel karakteristiklerini unutabilmeli ve ...tamamıyla malzemesine dalmalıdır; öyle ki özne olarak,

kendisini sınımsız yakalayan temanın biçimlendirilmesi için uygun olan tek biçim, adeta sanatçının kendisi olsun.” (Hegel, 1994, s.287,288) Sanat yapıtının hakiki nesneliliği; duygunun ve tutkunun görünür olmasında, tümel ruhun ve tözün biçime nüfuz etmesinde, konunun özünün hiçbir şey gizlenmeden açığa çıkmasında, temanın eksiksiz açılımında ve ince ince işlenerek biçimlendirilmesinde ortaya çıkar. (Hegel, 1994, s.288,289) Sanat yapıtı sanatçının hakikatidir. Sanatçının yapıtının hakiki nesneliliği ile sanatçının dehası olarak üretici ve yaratıcı öznel etkinliğinin birliği sanatsal originalite'nin özüdür. (Hegel, 1994, s.290)

Heidegger'in 1936'da yazdığı “Sanat Eserinin Kökeni”ninde, estetik düşüncesinin merkezine sanatçının yaratıcı özneliliğini değil, varlık'ı yerleştirir. Ama bu ‘varlık’ öznedenden tamamen ayrı bir ‘nesnel varlık’ değildir. “Heidegger için insan varoluğu, en temel yapılarında ‘estetik’ dir. (Eagleton, 1998, s.302) “sanat, şeyleri kendi özsel hakikatlerine ulaştırır ve bu nedenle Varlık'ın hareketiyle özdeştir....Heidegger sanatın, varlıkların temel oluğu olarak, otantik yaratıcı hareket olarak kavranması gerektiğini söyler” (Eagleton, 1998, s.324). Klasik estetiğin yaratıcı özneye dayalı deha kavramına, başvurmaktan kaçınarak sanat yapıtının ontolojik yapısını anlama gayreti içinde olan Heidegger, ilgisini yapıt üzerinde yoğunlaştırır. “Heidegger’e göre sanatsal yaratma, hakikatın eserde ortaya çıkmasıdır, öncesi olmayan, sonradan olamayacak olan bir varlığın yani hakikatın eserde ortaya çıkışıdır. Heidegger yaratmayı, ortaya çıkmış bir şeyin içerisinde ortaya çıkış olarak görür, eserin eser oluğu hakikatın gerçekleşmesi ve olmasının bir biçimidir.” (Tepebaşılı, 2003, s.97).

Heidegger’e göre bir ‘bilmece’ olan sahici sanatın özüne ilişkin soruların yanıtlarını ontolojik açıdan sanat nesnesinde aramak gerekir ve bunların açıklanması sanat eserlerinin karşılaştırılmasından önce kavramlardan yapılan çıkarımlarla elde edilebilir (Heidegger, 2003, s.8) Sanat nesnesi, salt nesne olmanın ötesinde kendisini oluşturan malzemenin biçimlendirilmesiyle bir başkayı ima ederek açıkladığından allegoriktir ve başkaya gönderme yaparak onunla buluğuğundan simgedir. Allegori ve simge sanat eserinin çerçeve tasarımıdır.(Heidegger, 2003, s.9) Sanatsal bir tasarımın kavramsal mekaniğinde akla ait biçim ve akıl dışı malzeme kavramlarıyla özne nesne ilişkisi bir araya gelir (Heidegger, 2003, s.17). Bir başka deyişle sanat eseri, özne nesne ilişkisi içinde amacı kendinde içkin olmak üzere, sanatsal olarak biçimlendirilmiş malzemedir. “Eserin yaratılmışlık varlığı, yalnızca yaratma sürecinden kavranabilir.”(Heidegger,2003, s.47) Sanat eserinin kökenine ulaşabilmek için sanatçının etkinliğine baş vurulabilir. Yaratma, ortaya çıkarma olarak düşünülebilir;

ancak üretim de ortaya çıkarmadır. Yaratma olarak ortaya koymayı, üretim biçimindeki ortaya koymadan ayırabilmek, her iki tarzı kendi özellikleri içinde takip edebilmek çok güçtür. Çünkü eser yaratmak da insandan belirli bir beceri yeteneği ve bu becerinin en ince ayrıntısına kadar uzanan bir özen ister. (Heidegger, 2003, s.48) “Eserin üretilmiş varlığı ve eserin yaratılmış olmak varlığı, ortaya çıkarılan bir varlığı oluşturmaları noktasında birleşirler. Diğer bütün ortaya koymaların aksine, eserin yaratılmış olma varlığının ayırıcı yönü, bunun kendisi de yaratılmışlığın içerisine katılmış olmasıdır.”(Heidegger, 2003, s.53) Bu nedenle öne çıkarılması gereken sanatçı ve onun yaratım süreci değil sanat eserinin kendisi olmalıdır (Heidegger, 2003, s.54). Heidegger’in ontolojik estetiğinin yaratıcılığa bakışında sanat yapıtının yaratıcısının öznelliğinden bağımsız olarak Varlık bağlamında anlaşılması gerekliliği öne sürülmektedir.

Estetik nesnenin ontolojik çözümlemesinde merkezi sorun, bir varlık olarak sanat yapıtının kendisi olduğundan yaratıcı süreç ilgi alanının dışında bırakılır. “Estetik varlık, ilkin bir yaratma olayı ile ilgilidir. Yaratıcı olan süje, sanatçıdır. Sanatçı, nasıl olduğu bilinmeyen, gizemli bir olgu içinde sanat yapıtını meydana getirir. Buna göre, yaratma olayı ile sanatçı, bir eleman olarak estetik varlığa katılır. Öte yandan, yaratılan şey, yaratıcısından ve onun süjesinden bağımsız bir varlık alanı olarak ortaya çıkar. Bu yaratılan şey, sanat yapıtıdır.”(Tunalı, 1989, s. 50).

Materyalist felsefe yaratıcılığı ürün-alıcı bağlamına yerleştiren bir yaklaşım geliştirirken üreticinin yaratıcılığını ilgisi dışında bırakır: ”ürün salt doğal nesnelere aksine, sadece tüketimde ürün olduğunu kanıtlar...tüketim ürünlerin bir ürün olarak varolmasını sağlayan bir özne koyarak üretimi dolaylıdır. Ürün ancak tüketimle tamamlanır.” “Sanat nesnesi – herhangi bir başka ürün gibi – sanatsal beğenisi olan ve güzelliğın zevkini duyan bir çevre yaratır. Demek ki, üretim, özne için nesne yaratmakla kalmaz, nesne için bir özne de yaratır.” (Marx, 1979, ss.153,154).

Sanat yapıtını, onu duyumsayacak olan özne ile birlikte ele alan, yaratıcı sürecin alımlayıcıyla yapıt arasında gerçekleştiğini varsayan yapısalcı estetik, sanatsal yaratıcılığı ilgi alanı dışında tutan estetik kuramlara bir diğer örnektir. “Üretimi yapan sanatçı...bir alıcı için çalışmakta olduğunu bilmezlikten gelemez.” (Eco, 1992, s.9) Açık Yapıt adlı eserinde “açık ve hareketli yapıt...bir tek gösterende birlikte varolan bir gösterilenler çokluğudur.” tanımını yapan Umberto Eco’ya göre ”yapıt...tamamlanmış olsa bile, yorumcusundan kişisel ve yaratıcı bir

yanıt bekler. Yorumlamak yapıtı yeniden yaratmak demektir.” ve sanat yapıtının öznel seyri “bir yaratı ilkesidir” (Eco, 1992, ss. 7, 14) Marcel Duchamp 1954 yılında verdiği Houston konferansında ‘Yaratıcı Süreç’ (Le Processus Créatif) hakkında öne sürdüğü düşüncelerde alımlayıcının, seyreden kişinin sanat yapıtının eş-yaratıcısı olduğunu, yaratının gizinin sanatçının tasarladığıyla yaptığı arasındaki farkda bulunduğunu belirtir. (Bourriaud, 2005, s.160)

Adorno, “Estetik Kuram”ında tarihsel materyalizmin bakış açısıyla diyalektik yöntemi kullanır. “Diyalektik düşünce, mantığın zorbalığından yine onun kendi araçlarını kullanarak kurtulma çabasıdır.” (Adorno, 1998, s.156). Diyalektik ”aşırılıklar aracılığıyla ...düşünceyi...kendi karşıtına dönüştüğü uç noktaya kadar götürmekle ilerler.”(Adorno,1998,s. 88) Hakikat olanca karmaşıklığı içinde anlaşılmaya çalışılan bir bütündür ve yapılan tanımlar, nitelermeler bütünle olan bağlarını korumalıdır. Adorno esas olarak sanat nesnesi üzerine yoğunlaşır. Her sanat yapıtında “tarihsel tortu” içkindir. Sanatçının kendisinin ve yaratıcı çalışma sürecinin tarihsel ve toplumsal belirlenmişliği sanat yapıtının içindedir. Sanatçının kim olduğu, yaratıcı süreç içindeki niyeti ve amacı önemli değildir. “ Sanat çalışması...bir totalite olarak...kendi bireysel niyetleri aracılığıyla değil, bütün dolayımamlarıyla ele alındığında” yaratıcı sürece nüfuz ederek yeterliğini ya da yetersizliğini belirleyen unsurlar anlaşılabilir (Adorno,1985, s.257). Sanatçının kimliği yapıtının önüne geçemez. “Yapıtın sanatçıya ‘ait’ kısmının ne kadar küçük olduğunu, sanatsal üretim sürecinin ve dolayısıyla yapıtta içerilen hakikatın açılıp gelişmesinin aslında konunun kendisinden çekip çıkarılmış sıkı bir kurallılığı bulunduğunu ve bunun karşısında o çok sözü edilen sanatçının yaratıcı özgürlüğünün pek önemsiz kaldığını” öne sürer. (Adorno, 2004, s.145). Sanat çalışmasının zorunlu bir koşulu olan öznellik sanat yapıtının içinde kendine tamamen yabancılaşmış gizlenebildiği takdirde nesnelleşerek estetik nitelik kazanabilir. (Adorno, 1999, s.169) Sanat nesnesinin yaratım süreci salt öznel bir süreç değildir. Yaratım sürecinde en önemli güç tarih ve doğadır. “Sanatçının imgelemi yoktan varedilmiş (ex nihilo) değildir; bunun böyle olabileceği, yalnızca, sanat meraklılarında ve estetlerde rastlanabilecek yanlış bir görüştür....Ne denli gizemsel aktarımlarla ortaya çıkmış olursa olsun, kendisi kendi üretim sürecinden ne denli habersiz olursa olsun, sanatsal yaratımın tek bir materyal içeriği, tek bir biçimsel kategorisi yoktur ki kendisini özgür kılmak için çabaladığı, çırpındığı ampirik realitenin içinde oluşmamış bulunsun.” (Adorno, 1985, s.292). “Sanat çalışması hem kendisini kuşatıp içine almış olan, hem de sanat çalışması tarafından kuşatılıp sanat çalışmasının içine alınmış bulunan ampirik realiteye tezat oluşturacak biçimde muhaliftir.”

(Adorno, 1985, s.256) Adorno, sanatsal yaratıcılığın ampirik realite olan diyalektik ilişkisi ile ilgili ironik bir öykü aktarır: “Fransa’daki işgalci Nazi kuvvetlerinden bir subay, Picasso’nun stüdyosunu ziyaret eder ve Guernica’yı göstererek, sorar: ‘Bunu siz mi yaptınız?’ Picasso’nun yanıtı şöyle olur: ‘Hayır, siz yaptınız.’” (Adorno,1985, s.291). Sanatçının yaratıcılığı da, çok karmaşık bir toplumsal ve tarihsel yaratımdır, yapıtı yapan ve algılayan tarihsel öznedir. Sanat nesnesi, sanatçı öznenin yaratım sürecindeki kişisel etkinliğinden çok daha fazla bir şeydir. Bu ‘fazla’ sanat yapıtını diğer insan yapıntularından ve doğal varlıklardan aşkın (transcendent) kılan özelliğidir. Sanat nesnesinin ve onun estetik deneyiminin barındırdığı hakikat içeriği onu üreten sanatçı öznenin bilişsel amacından çıkarsanamaz. Sanat yapıtının hakikat içeriği yapıtın içindeki zihinsel unsurdan ibaret değildir (Adorno,1985, s.298). Düşünceler, sanatsal yaratıcı sürecin malzemelerinden yalnızca biridir (Adorno,1985, s.278). Sanat yapıtının kavramlarla ilişki kurması sanatçının iradesi dışındadır. Yapıtın hakikatle, toplumsal gerçeklikle ilişkisini ve eleştirel içeriğini ortaya koyan sanat üzerine düşünme etkinliğinde bulunan akıldır.

Günümüzde sanatı düşünmenin felsefenin işi olmadığını öne süren görüşler vardır. Alain Badiou’ya göre, felsefeye düşen sanatı düşünmek, ona kendi hakikatini söylemek değildir. Çünkü, “Sanatın kendisi bir hakikat sürecidir.” (Badiou, 2003, ss. 8,9) Felsefe, sanat hakkında hakikati söylemek yerine, sanatın hakikatlerini kavramaya, uygun kategoriler aracılığıyla onları sergilemeye çalışmalıdır. Felsefe ile sanat arasındaki ilişki, estetiğe aykırıdır. Kendi başına bir hakikat üreticisi olan sanat, hiçbir şekilde bir felsefe nesnesi oluşturmaz.

İlişkisel Estetik’in yazarı Nicolas Bourriaud, “Sanat yapıtlarını, betimledikleri, ürettikleri ya da kaynaklık ettikleri insanlararası ilişkilere dayanarak yargılamayı ifade eden estetik kuramı” (2005,s.175) öne sürer. Ona göre, sanatsal yaratıcılık, sanatçının bireysel öznelliğinin sınırlarından ve içinde yer aldığı karmaşık ilişkiler sisteminden ayrı düşünülemez. Yazar, estetik paradigmasını geniş ölçüde Felix Guattari’nin görüşlerine dayandırır. “Belki de öznenen bahsetmek yerine herbirinin kendi hesabına çalışan öznelşelliğin bileşkelerinden bahsetmek daha yerinde olur. ...Bu öznelşellik vektörleri zorunlu olarak, bireyden geçmemektedir. Birey, aslında, insan gruplarını, sosyo-ekonomik bütünlükleri, bilgisayarıcı verili makineleri vb. içeren süreçlere göre ‘varış’ noktasında bulunmaktadır.” (Guattari, 1990, s.16) “Guattari öznelliği, estetiğe işlemsel bir paradigma sağlar” (Bourriaud, 2005, s.148) “Önemli olan tek şey ‘Work in progress’tir.” (Bourriaud, 2005, s.154) Bourriaud’a göre Guattari’nin tezleri romantik deha kavramını reddederek sanatçıyı bir duygu operatörü gibi

tanımlasa da yapısalcıların ‘yaratıcının ölümü’ düşüncesiyle de uyuşmaz (Bourriaud, 2005, s.149). Sanatsal yaratıcılığın kaynaklandığı bireysel özneliği tartışan yazara göre, “Öznellik ...özerk bir biçimde varolamaz,...öznenin varoluşunun temelinde yer alamaz.” (Bourriaud, 2005, s.146) Özneliğin üretim süreçleri yeniden tanımlanmalıdır. Eğer birey kendi özneliğini elinde tutamıyorsa, ‘yaratıcı’ modelin ne olduğu veya ‘yaratıcı’nın yok olup olmadığı tartışması önemsizdir (Bourriaud, 2005, s.150). Sanatsal yaratıcılıktan söz edebilmek için sanatçının farklı, tekil biçimleri kendi özgün evreninden varetmiş olması gerekir. “Sanatsal praxis’in kökeni, özneliğin üretiminde yatar.” (Bourriaud, 2005, s.164) Oysa özneliği oluşturan bileşenler öznenin bağımsız çalışıyorsa ve öznenin dışındaki güçler tarafından homojen ve standart biçimlere sokuluyorsa özneliğin merkezi, öznenin dışına kaymış demektir. Bu durumda sanatçının kendi evreninin özgünlüğü tartışılacağından, sanatsal yaratıcılığı sanatçının bireysel özneliği ile açıklayabilmek ve “yaratıcı öznenin, yaratıcıdan ve yeteneğinden” söz edebilmek güçleşir (Bourriaud, 2005, s.152) “Kimse ...yalnız başına yaratmaz. Ama, öyleymiş gibi davranmak gerekir.” (Bourriaud, 2005, s.132)

Jean Baudrillard’ın ‘imge’ ve ‘çağdaş sanat’ kavramları üzerine görüşlerinin de yer aldığı “Şeytana Satılan Ruh Ya Da Kötülüğün Egemenliği” (2005) adlı çalışmasında yaratıcının ve alımlayıcının yalnızca kendilerini referans almalarını suç ortaklığına benzetir. (Baudrillard, 2005, s.103) “Sanatın demokratikleştirilmesi denilen hareket, paradoksal bir şekilde ‘sanat için sanat’ denilen totolojik düşüncüyü güçlendirmekten başka bir işe yaramamıştır.” (Baudrillard, 2005, s.106). Sanatın bütün gerçekliğe el koymasıyla varılacak en uç noktada, sanatın soruları ve estetiğin yanıtları, hepsi sahte olacaktır (Baudrillard, 2005, s.106). Bireyin özerkliğini yitirmesi gibi, gerçek ve imge, sanat ve gerçeklik artık farklı kutuplar olmaktan çıkmıştır. (Baudrillard, 2005, s.109) İmge, hakikatle ya da gerçeklikle ilgisi olmadan tek başına özgünlüğünü yitirmeden var olamamaktadır (Baudrillard, 2005, s. 90,91). Çağdaş sanat sadece biçimi olan, özden yoksun, hiçbir anlamı olmayan “yalnızca göstergelerden ibaret gerçekte var olmayan bir sanat”tır. (Baudrillard, 2005, s.105) Kendi kendisinin çağdaşı olan “çağdaş sanat sunduğu anlamsızlıkla bizi anlamın egemenliğinden kurtarmaktadır” (Baudrillard, 2005, s.111) Bu sanatsal “üretim içinde ne bir insani çehre, ne bir insani bakış, ne insana ait bir figür ne de beden vardır.” (Baudrillard, 2005, s.106) “Bu dünyada ‘yaratıcı eylem’ bir yaratıcı eylem göstergesinden başka bir şeye benzememektedir” (Baudrillard, 2005, s.105)

### 3.3 Yaratıcı Etkinlikle İlgili Yaklaşımlar

Yaratıcılık; en geniş anlamıyla ele alındığında yoktan varetme veya varolanı bilinen biçimleri dışında kullanma, sorunları saptayarak çözümler üretme, özgün buluş veya yenilik yapma ve bunların oluşma süreci anlamlarına gelmektedir. Yaratıcılık kavramının batı dillerindeki kaynağı; yaratmak, meydana getirmek, doğurmak anlamlarına gelen Latince 'creare' sözcüğüdür. TDK Ruhbilim Terimleri Sözlüğü (1980, s.172) İnsanın yaratıcı etkinliğini (creative activity) "yeni ilgilerin belirmesine ya da düşünme ve öğrenmede yeni bağlantıların anlaşılıp kavranmasına yardım eden etkinlikler" olarak tanımlamaktadır.

Yaratıcılık ile ilgili ruhbilimsel çalışmalarda, sanatsal etkinliği, genel anlamda yaratıcılık kapsamına indirgeyerek ele alma eğilimi görülmektedir. Sanatsal etkinliklerin içerdiği yaratma sürecinin doğasına ilişkin bazı ortak bulgulara ulaşılsa da, estetik ürünleri ele alabilecek ölçütlerinin bulunmayışı ve sanatsal yapıtların niteliklerini değerlendirememesi nedeniyle ruhbilimin sanat ürünlerini incelenmesi en azından metodolojik bakımdan imkansızdır. (Rouquette, 1994, s. 107, 108) Koreograf Mark Morris kendisi ile yapılan bir söyleşide yaratıcılığın en yaygın biçiminin sorun çözmek olduğunu, oysa yaratıcılık ile sanatsal etkinliği birbirinden ayırmanın çok önemli olduğunu belirtir.(Coutu, 2001, s.9)

#### 3.3.1 Antropolojik Yaklaşım

Yaratıcı etkinlikte bulunmak, insan türünün (homo sapiens) belirgin bir özelliğidir. Biyolojik zorunluluklar, insanı sonsuz çeşitlilikte eylemlere zorlar. Yaratıcı insan için düşgücünü çalıştırmak, yeni yapılar yaratmak bir eylem biçimidir. Ancak "imgelem bugüne dek insanlar tarafından pek az kullanılmıştır; çünkü...yerleşik toplumsal düzeni allak bullak edecek yeni önerilerde bulunabilir." (Laborit, 1996, s.123) İnsan türünün zaman içinde dünya gezegeni üzerindeki etkinliklerinin olumlu ya da olumsuz tüm nesnel sonuçları, onun yaratıcılığını açıkça kanıtlamaktadır. İnsanlık tarihinde yeni olan, insan yaratıcılığının nesnel varlığı değil, yaratıcılık hakkındaki bilincidir. Toplumun kültürel dizgeleri ile insanın yaratıcı etkinliği arasındaki karşılıklı diyalektik ilişki, onun türsel evrimini ve tarihsel gelişimini ilerletici bir rol oynar. Toplumun varlığı, aşırı karmaşık bir kültürün varlığına bağlıdır; çünkü kültür, toplumun yeniden üretilmesini, sürekliliğini sağlayan bir sistemdir. Bunun sağlanabilmesi için kültür, her kuşakta yeniden üretilmeli her yeni doğan bireye aktarılmalı ve öğretilmelidir. Ancak kültür, her yeni bireye aynı şekilde aktarılamaz, yeniden üretilirken kaçınılmaz olarak

çeşitlemeler, farklılıklar, değişiklikler, yenilikler, ilerlemeler, gerilemeler ve hatalar ortaya çıkar (Morin, 1985, s.59). Kültürün yeniden üretim sürecinin bu özelliği, bir yandan sistemin aşırı karmaşıklığını arttırırken, diğer yandan bireyi bu uyum sürecinde yaratıcı etkinlikte bulunmaya zorlar ve böylelikle insanın beyinsel gelişimine imkan verir. İnsan türünün biyolojik evriminde “beynin yeni imkanları genetik miras içinde yer almaktadır.” (Morin, 1985, s.68). İnsan beyninin bu evrimi, içgüdülerin yerini daha çok bilişsel ve iletişimsel bilinç unsurlarının almasına, “aynı zamanda uygulamalı olarak da mantıksal ve yaratıcı olan ustalıkların oluşmasına tekabül etmektedir... Fakat, bunların işlevsel hale gelmeleri ancak kültür tarafından karmaşılaştırılmış bir toplumsal ortamda ve toplumsal-kültürel bir eğitimden hareketle mümkündür” (Morin, 1985, s.68). Yaratıcılığını ortaya çıkarması için, kültürün imkanlar sağladığı birey, doğal yetenekleriyle kültürün yeniden üretilmesine katkıda bulunur; toplum, bu sarmal gelişimle ilerler. Böylelikle insan beyninin gelişimi hızlanır; dil gelişir, öznel - nesnel varoluş ayrımı, imgeler, simgeler, düşünceler ortaya çıkar. Ancak bu gelişme insan zihni ile dış çevresi arasında ikircikliklerle dolu bir kararsızlık alanı oluşmasına da yol açar. İnsan yetenek ve becerilerini kullanmak, sorun çözmek, bilmek, beğenmek, seçmek ve karar vermek zorunda olduğu bir çevre ile karşı karşıyadır. Yaratıcılığa ve esnekliğe izin veren bu durum hata ve düzensizlik riskleri de taşımaktadır (Morin, 1985, s.84). İnsan, hayatın çok karmaşık şekilde ve sürekli olarak yeniden örgütlenmesi zorunluluğuyla karşı karşıya kalmaktadır. Bu durumda, insanın davranışlarındaki hata ve düzensizliklerin başarısızlıklara ve felakete götüren olumsuz bir yönü olduğu gibi, esnek ve özgür davranmaya imkan vererek yenilikçi ve yaratıcı etkinliğe yol açabilen olumlu bir yönü de bulunmaktadır. Raslantısal olayların serbest birleşmelerinden oluşan sürekli bir düzensizliğin içindeki insan, durmadan düşler ve hayaller üretir. “Yaratıcı imgelem belki bir şey yaratmaz; yalnız, insanın o güne dek bilincine varmadığı ilişkileri bulgulamakla yetinir.” (Laborit, 1996, s. 27) Düşler ve hayaller ışık çakması gibidirler ve hemen elden kaçırıldıklarından tek başlarına gerçek beyinsel icatları oluşturamazlar; fakat mantıksal ve örgütlü düşünceyle, ‘logos’ ile beyinsel yaratıcılığın ürünlerine dönüştürülebilirler. (Morin, 1985, s. 98)

“İnsan beyninde yaratıcılık sürekli...’madem ki rüya görmeye devam ediyoruz, yaratıcılık sona ermemiştir’ (R.Bastide, 1972, s.47)” (Morin, 1985, s.98). “Düşsel imgeyi yaratıcı hayal gücünden; imgesel insanı, hayal kuran insandan (Laborit, 1970) ayırmak değil, onları birleştirmek gerekmektedir. ‘Evin delisi’ hayal gücü, aynı zamanda evin perisidir de. Hayalden fikre, duygusallıktan praxis’e ve bunların ters hareketlerinden insanlığı



zenginleştiren her düzeyden yenilikler kaynaklanmıştır.” (Morin, 1985, s. 100) “Sapiens dehası, imgesel ile gerçek; mantıksal ile duygusal; spekülâtif ile varlıksal; bilinçsiz ile bilinçli; özne ile nesne arasındaki iç iletişimde gizlidir... Sapiens deliliği, denetimlerin yetersizliği ve kopukluğudur, fakat sapiens dehası aynı zamanda, ne denetimlerin, ne ‘gerçeğin’ (çevre), ne mantığın (yeni-corteks), ne genetik şifrenin, ne kültürün ve toplumun tam anlamıyla esiri olmamasında ve denetimlerin birini diğeriyle denetleyebilmesindedir....Sapiens’in aşırı bilinçliliği, delilikle omuz omuzadır ve onun içine dalıp çıkmaktadır. Delilik bilgeliğin fidesidir. Bu anlamda, Lacan’ın şu sözüne katılıyoruz: ‘İnsanın varlığı, delilik olmaksızın yalnızca anlaşılabilir olmakla kalmaz, ama eğer deliliği özgürlüğünün sınırı olarak kendinde taşımazsa, insanın varlığı olmaktan da çıkar’ (Lacan, 1972)”(Morin, 1985, s. 106).

### 3.3.2 Ruhbilimsel Yaklaşım

Ruhbilimsel kaynaklarda yaratıcılık, tanımlanması çok güç ve karmaşık bir kavram olarak ele alınmaktadır. Konunun incelenmesinde, kişilik, zeka, imgelem, düşgücü, bilinç-dışı, bellek, algı, duygu, duyum, zihin gibi yaratıcılıkla bağlantılı birçok ruhbilimsel kavram kullanılmaktadır. Yaratıcılığın birbirinden farklı çeşitli tanımları ve bu tanımlarda kullanılan bağlantılı kavramlar, konunun ele alınışına, amacına, bağlamına, disiplinine, ilgi alanına ve bakış açısına göre farklılıklar göstermektedir. Örneğin, Ken Robinson’a göre yaratıcılık yalnızca zihinsel anlamda yaratıcı bir süreçten ibaret değildir, özgünlüğe ve değere sahip nesnel sonuçları olan bir eylemdir (Robinson, 2003, s.157, 136). Yavuzer’e (1994, s. 42) göre, “yaratıcılık yeteneği evrenseldir, başka bir deyişle herkesde bu yetenek az çok bulunmaktadır; bu yetenek, eğitimle artırılabilmesi gibi okullarda da bu tür eğitimi sağlamak ‘meşru’ işlevlerden biridir.” Üstündağ’ın (2003, ss. 1,2) aktardığı tanımlar arasında “tüm duygusal ve zihinsel etkinliklerde, her türlü çalışma ve uğraşın içinde varolan, insan yaşamının ve gelişiminin tüm yönlerinin temelini meydana getiren bir yeti (San 1979, 177) , hiç kimsenin görmediklerini görme, hiç kimsenin duymadıklarını duyma, hiç kimsenin düşünmediklerini düşünme ve hiç kimsenin cesaret edemediklerini yapma (Sylvan,1997)” bulunmaktadır. İnsanlar arasındaki farklılıkların yaşamdaki yansımalarından biri olarak görülen yaratıcılık olgusunun ya da işleminin ruhbilim tarafından kesin tanımlanmasının yapılamadığı görülmektedir. Yaratıcılık kavramı, ruhbilimsel açıklamaların yetersizliğine karşın iş idaresi, eğitim gibi pek çok farklı dalda yaygın olarak kullanılmaktadır. Ruhbilimsel araştırmalara göre, yaşamda karşılaşılan her çeşit olay, durum ve sorun karşısında, insanlar

arasındaki her türden ilişkilerde yaratıcılık gerekmektedir ve yaratıcılık yalnızca seçkin kişilerin, dahi denilen insanların izledikleri yol değildir. Yaşamda karşılaşılan sorunların çözümü için, her insanın başvurması gereken bir davranıştır. İnsanın yaratıcı etkinliğindeki ruhsal işleyişin özelliklerini, oluşum aşamalarını araştırma ve inceleme konusu yapan ruhsal çalışmalara göre “Yaratıcılık yalnız sanatçıların değil herkesin işidir.” (Yavuzer, 1994, s.37)

### 3.3.3 Çağrışım Yaklaşımı

Bu kuram, yaratıcılığı çağrışım yoluyla açıklar. Yaratıcı bireylerin içe bakışla kendi yaratıcı süreçleriyle ilgili saptamalarında birçok ortak nokta bulunmaktadır. “Mednick, gözlemlerine dayanarak yaratıcı süreci şöyle tanımlamıştır: ‘belirli bir işe yarayan ya da belirli koşulları yerine getiren bazı çağrışım öğelerini birbirine yaklaştırarak yeni bileşimler oluşturma..., ayrıca yeni bileşim elemanları birbirinden ne kadar uzaksa, çözüm ya da süreç o kadar yaratıcıdır.’” (Yavuzer, 1994, s. 78) Yaratıcı çözüme ulaşabilme olasılığının yükselmesi, çağrışım sayısının yükselmesi ile doğru orantılıdır. Çağrışım ile biraraya gelen yeni bileşim öğeleri, birbirlerinden ne kadar uzaksa süreç o kadar yaratıcıdır. Uyarının çağrışım potansiyeli ne kadar güçlü ise yaratıcı sürece katkısı o kadar fazla olur. Yaratıcı çözümde gerekli çağrışım elemanlarını, birbirlerine en uygun konuma getirebilmek için, üç yöntem önerilmektedir:

**Olumlu Rastlantı;** çağrışım unsuru olan uyaranlar, rastlantısal olarak biraraya gelerek yaratıcı süreci oluştururlar.

**Benzerlik;** Uyaranların benzerliklerinin sağladığı çağrışım unsurlarının bileşimi ile yaratıcı süreç ilerler.

**Aracılık;** çağrışım öğeleri, ortak yönlerinin aracılığı ile birbirlerini çağırarak yaratıcı bileşimi sağlarlar. (Yavuzer, 1994, ss. 78-80)

### 3.3.4 Süreç Yaklaşımı

Yenilik yapmak, eldeki malzemenin ve bilginin farklı bir bileşimi ile yeni unsurlar içeren ürünler oluşturmak, yaratıcılık olarak tanımlanır. Yenilik unsuru, yaratıcılığın temeli olmakla beraber tek bir olayla meydana gelmez; bir süreç içinde ortaya çıkar. Yaratıcılık, insanın hem kişilik ve psikolojik özelliklerinden, hem de içinde bulunduğu ortamda diğer insanlar ve nesnelere kurduğu ilişkilerden kaynaklanmaktadır (Yavuzer, 1994, s.19). Robinson’a göre

yaratıcılık bir olgu ya da olay değildir, bir işlemdir (2003, s.150); çünkü “Tek bir hareketle bitmiş bir ürün ortaya koymak olanaksızdır.” (Robinson, 2003, s.158) Bir süreç olması yaratıcılığın kilit noktasıdır. Yaratıcı sürecin sonucunda ortaya çıkarılan ürün özgün niteliktedir. Bu özgünlük ürünün kendi özelliğinde veya bilinen unsurların yeni bileşiminde bulunur.

Zihinsel ve duygusal esneklik yaratıcı süreci geliştirir. İmgelemi katı bir şekilde denetleyen zihin ilk anda anlamsız, saçma görünen bir imgenin aslında yararlı olabileceği yere ulaşmasını engeller. Eğer zihin, imgelem üzerinde sıkı denetim uygulamak yerine, imgeleri tüm karmaşıklığına ve hızına rağmen biriktirebilirse, bunlar üzerinde sonradan bir değerlendirme yaparak yaratıcı bağlantılar kurabilir. Yaratıcı bireyin varsayımlarında rastlantısallık ve düzensizlik görünümünün yarattığı karmaşa, süreç içinde çözüme yaklaştıkça yerini mantıksal sistematiğe bırakır. Süreç ilerledikçe, yaratıcı kişi bulduğu çözümleri, kendisi eleştirir. En geçerli bulduğu ve beğendiği çözümü uygulaması ile ortaya yenilik içeren bir ürün çıkar. Burada yaratılan ürünün sunumunun aldığı tepkiler, otorite sahipleri tarafından belirtilen beğeni ve onay çok önemlidir. Toplumsal değerlerin yeniliğe ve değişikliklere karşı gösterdiği hoşgörü derecesi, yaratıcılığın geliştirilmesi ya da baskılanmasının ölçütlerinden biridir (Yavuzer,1994, s.20,21).

“Yaratıcılık, geçerli, yararlı veya doyurucu yeni bir yapıt ortaya çıkaran bir süreçtir.”(Stein’den aktaran Yavuzer. 1994, s.11) Bu süreci inceleyen araştırmacılar, bunun aşamalar halinde gerçekleştiğini öne sürerler. Harmon’a göre, yaratıcı süreç; bir sorunun çözümlenmesine katkıda bulunmak amacıyla düşünce, nesne, biçim, yapıt ya da eski unsurların farklı bir kombinasyonu ile ortaya yeni bir şey çıkartmaktır. Harris, yaratıcılık için altı aşamalı bir süreç öngörür. Bunlar, ihtiyacı belirleme, bilgi toplama, konunun her yönünü düşünme, çözümler imgeleme, gerçekliğini saptama ve düşünceleri işleme çevirme aşamalarıdır (Harmon ve Harris’ten aktaran Yavuzer, 1994, s.11). Bunlardan en yaygın olanı “yeni beliren bir düşünceyi; hazırlık, tasarım/kuluçka, düşünce geliştirilmesi, aydınlanması ve gerçeklik denetimi evrelerine ayırmıştır.” (Yavuzer, 1994, s.10) Hazırlık döneminde sorun ya da gerçekleştirilmek istenen şey saptanır. Çözüm için malzeme toplanır ve çözümün geçerliliği ölçülür. Kuluçka aşamasında, zihnin ve bilinçdışının kendiliğinden sorunu ve olası çözümleri incelemesine izin verilir. Aydınlanma aşamasında, anlık bir içgörü patlamasıyla çözüm zihinde belirir. Gerçekleme-doğrulama aşamasında ise, aydınlanma ile ortaya çıkan

unsurun, sorunu çözmesi ya da gerçekleştirilmek istenen şeyi karşılaması doğrudur (Üstündağ, 2003, s.10).

### 3.3.5 Varoluşçu Yaklaşım

Rollo May, yaratıcılığı inceleme konusu yapan Yaratma Cesareti (1988) adlı yapıtında, varoluşçu psikolojinin yaratıcılık sürecine bakışını yansıtır. Yazarın görüşlerine dansla ilgili yayınlarda sıklıkla rastlanmaktadır. Yazara göre yaratıcı cesaret, yeni biçimlerin, yeni simgelerin, yeni modellerin bulunmasıdır Otantik yaratıcılık zordur ve cesaret gerektirir (May, 1998, ss.48-53). “Yaratıcılığı tanımlarken bir yandan sahte biçimleri ile – yani, yüzeysel bir estetizm olan yaratıcılıkla- arasındaki ayrımı ortaya çıkartmamız gerekir, diğer yandan da yaratıcılığın otantik biçimini – yani, yeni bir şeye varlık kazandırma sürecini. Canalcı ayırım, yapmacıklı... sanat ile has sanat arasındaki ayırım” dır (May,1998, s.62). Yaratıcı sürecin doğası incelendiğinde, yaratıcı edimin en önemli ögesi, sanatçının nesnel gerçekliğin belli uyarınları ile istemli veya bilinçdışı ya da rastlantısal bir karşılaşma (encounter) içinde olmasıdır (May,1998, s.63). May’ın yaratıcı edimde vurguladığı canalcı kavram olan ‘karşılaşma’, iki kutbun, sanatçı ile dünyanın karşılaşmasıdır. “Yaratıcılık bir karşılaşma edimi içinde ortaya çıkar ve karşılaşma, merkez olarak alınır anlaşılabilir.” (May,1998, s.92) Sanatçı herhangi bir ‘şey’le karşılaşır, onu farklı bir açıdan gözlemler, adeta onun içine gömülür. O ‘şey’in üzerinde bilinçde ya da bilinçdışında yoğunlaşan farkındalıkla, belirgin bir nitelikte bağlanma (engagement) gerçekleşir. (May,1998, s.64-67) Sanatçının yeteneği sadece bir imkandır; yaratıcılığı ise ancak onun yaptıklarında görülebilir (May,1998, s.66). Yaratıcılık, sanatçının yaşadığı karşılaşmada yoğunlaşması, “kendini malzemesinin içine tümüyle fırlatması” ve ifade etmek istediği şey için büyük bir mücadeleye girmesi demektir. Sahici yaratıcılık, farkındalığın yoğunlaşması ve bilinçliliğin artması ile nitelenir (May, 1998, s.66). Farkındalığın yoğunlaşması her zaman, bilinçli veya istemli olmayabilir. Dalgınlık anlarında, düşlerde, beklenmedik anlarda bilinç dışından ortaya çıkabilir. “Biçimlendirme, kurma, yapma süreçleri, o anda bilincinde olunmasa da sürüp gider.” (May,1998, s.67) Bilincin ve iradenin denetimi dışında da kendiliğinden sürebilen farkındalığın yoğunlaşması, sanatçının kendini bu sürece bırakmasıyla, adamasıyla bağlantılıdır (May,1998, s.68). İnsan yaşantısının bilinçli olmayan tüm boyutları sanatsal yaratıcılık için potansiyel esin kaynağıdır. Gündelik yaşamda pek çok kişi tarafından kullanılan kafasında aniden şimşek çaktığı, birden bire içine doğduğu gibi ifadeler aslında bilinçdışının önemini gösterir. Bilinçdışı, sanatsal edimlerde özgür yaratıcılığın kaynağıdır.

“Bilinçdışı fenomenlerin keşfedilip açılmasının yaratıcılıkla çarpıcı bir ilişkisi” olduğu açıktır (May,1998, s.75). Sanatsal biçimlendirmenin içini dolduran yaratıcılık yetisi, imgelemin etkinliklerindedir.

“İmgelem; zihnin uzanışıdır. İmgelem; bireyin, bilinçli zihninin önbilinç eşliğinde doğup gelen fikirler itkiler, imgeler ve her çeşitten diğer psikik olguya topa tutuluşunu kabullenebilme yetisidir. “Düş düşünme ve görü görme”, birbirinden farklı olanakları değerlendirme ve bu olanakları elinde tutmanın yarattığı gerilime dayanma yetisidir...Yaratıcı girişimlerde imgelem biçimle yan yana çalışır. Bu girişimler başarılı olduğunda, bu başarı, imgelemin biçime kendi vitalitesini aşılmasıyla olur.” (May,1998, s.126 )

### 3.4 Koreografi Sürecinin Yaratıcı Yönünün İncelemesinde Karşılaşılan Sorunlar

Koreografi sürecinin yaratıcı yönü, bilimsel bakımdan gözlemlenmesi, incelenmesi ve açıklanması çok güç olan, karmaşık bir süreçtir. Koreografik süreç, dansçı beden hareketlerine ve eylemlerine belli aşamalardan geçerek, yeni biçimler verilmesi, içsel ve dışsal süreçlerin belirlediği sanatsal bir amacın somutlaştırılmasıdır. Koreografik süreçte yaratıcılık, dans sanatının üretici unsurları ile ilgili öngörülmemiş ilişkileri, soyutlamaları, kavramları, biçimleri tasarlamak, imgelemek, bunları araştırma ve doğaçlama yöntemleriyle hareketlere, eylemlere yansıtmak, hareket malzemesinde ve kompozisyonda yenilikler gerçekleştirmektir. Koreografik sürecin yaratıcı yönünün irdelenmesi, koreografların ve dansçıların sanatsal etkinliklerinde yaratıcı çalışmanın nasıl gerçekleştiğinin incelenmesini gerektirir. Bu nedenle koreografik çalışma sürecinde sanatsal etkinliğe eşlik eden yaratıcı ruhsal süreçlerin koreografin kişiliğinde, öznelliğinde nasıl işlediği, ele alınır.

Yaratıcı deneyim içsel bakımdan, duyumsal, algısal, bilişsel, düşünsel, bilinç dışı, düşünme, imgelem etkinliklerinin yer aldığı çok karmaşık bir süreçtir. Her insan gibi, koreograf da dış ve iç çevresinden aldığı sayısız uyaranla her an karşı karşıyadır. Bunlar, duyu organlarının işlevsel etkinliği ile duyumsanarak, çevredeki olaylar ve nesnelere hakkında yalın bir bilinç durumu oluşturur. Algılama denilen bu zihinsel etkinlik sayesinde, duyular beyin tarafından örgütlenerek anlamlı bir biçime kavuşturulur. Algılama, duyuları kaotik bir yığın olmaktan kurtararak onlara anlam kazandırır. Böylelikle yaşamın tanıdık bir dünyada sürdürülmesi, çevrede neler olup bittiğinin ve nelerin var olduğunun bilinmesi sağlanır. Algılama işlemi esnasında duyular, zihin tarafından zaman ve mekan unsurlarının ilişkilerine göre önceden yapılandırılan kalıplar aracılığı ile örgütlenir. Zihin, bunu yaparken duyuları, algıları, bilgileri, yaşantı deneyimlerini ve anıları saklayan bellekten yararlanır. Algıları belirli kurgulamalar çerçevesinde biçim-fon, karşıtlık-benzerlik gibi kalıpları kullanarak seçer, ayırır

ve sınıflandırır. Böylelikle her varlığı onu oluşturan ayrıntıların toplamı olarak değil değişmez özelliklerinden oluşan bütünlüğü içinde algılamak mümkün olur. Algılamada zihinsel kalıplar, içinde bulunulan ortam, geçmiş yaşantılar, duygular, güdüler, ilgiler ve tavırlar belirleyici rol oynar. Algılamanın bu özellikleri, koreografik sürecin yaratıcı yönü bakımından oldukça önemlidir. Zihinde yeni algıların biçimlendirilmesi ya da önceden bilinen algıların değiştirilmesi, yaratıcı sürecin önemli aşamalarından birini oluşturur. Yaratıcı süreç içinde, algılamanın örgütlenmesindeki benzerlik, yakınlık, süreklilik ve bütünleme eğilimleri ve önceden bilinen mevcut algı kalıpları kırılır. Duyumlar aracılığı ile algılama sürecinde belirli nesne, özne ya da olaylar, yaratıcı bireyi etkileyerek belleğinde bazı izlenimler uyandırır, iç dünyasında duyguların oluşmasına yol açar. Bu duyguların farkına varılarak seçilmesi, üzerinde düşünülmesi ve yargıya varılması, bazen doğrudan akıl yürütme olmaksızın, sezgisel düzeyde gerçekleşir. Görsel, işitsel veya düşsel bir uyarının duygulanıma yol açması, genellikle, belli bir arayış olmaksızın, amaçsız bir yaşantı içinde karşılaşılan bir duyumun ansızın algılanması ya da kapsamlı farkındalık içinde odaklanmanın yoğunlaşmasıyla uyarının bilincine varılması sonucunda olur. Ancak, bu dolaysız algının gerçekleşebilmesi için koreograf ya da dansçının bilgisinin, becerisinin ve deneyimlerinin ilgi alanına giren 'şeyler' üzerinde dikkatini toplama, enerjisini yoğunlaştırma eğilimi içinde olması gerekir. Yaratıcı koreograf genellikle içinde bulunduğu doğal, toplumsal ortama ve kendi iç dünyasına özel bir ilgi ve merakla yönelir. Belirli şeyler üzerinde dikkat yoğunlaşması sağlayan bu ilgi ve merak sonucu, algıda seçicilik sağlanır ve dış dünyadan duyumsanarak algılanan şeyin, seçilerek bilinçte yansıtılması ile imgeler oluşturulur. Bu imgeler, zihnin eski algılarının bilince çıkartılabildiği bellek bölümünde tutulur. Yaratıcı içsel sürecin bu aşamasında, dışsal uyarılar olmaksızın, bilinç dışından, düşlerden gelerek bilinçte beliren imgeler de işin içine katılarak bellekte bulunan algıların oluşturduğu imgeler arasında çağrışım yolu ile yeni bağlar kurulur. Bu süreçte, duyumsamanın ve algılamanın iç dünyaya dönük çalışmasında imgelem önemli bir rol üstlenir. Belleğin yapısal özelliklerinin yanısıra duyumları, algıları biriktirmesi ve işlemesiyle ilgili süreçler, bilimsel anlamda tam olarak bilinmemektedir. Düş gücünün imgelerle serbestçe oynadığı içsel yaratıcı süreç içinde bir yandan imgelerle özgürce düşünen zihin, diğer yandan onlarla çalışmanın kurallarını belirler. İmgelemin dış dünyadan ya da bilinç dışından elde ettiği imgelerle yaratıcı çalışması ancak aklın bilinçli müdahalesi ve denetimi altında etkinlik kazanabilir. Koreografik etkinlikte, aklın ve sezgilerin yönetimi altında, imgelerin ve duyguların uyarılarıyla beslenen dansçı beden hareketleri belirlenir, seçilir, düzenlenir, değiştirilir, onlardan yeni sentezler üretilir, simgeler ve metaforlar

oluşturulur, yeni anlamlara, biçimlere ve kavramlara sahip yapısal bütünlüğü olan bir dans yaratılır.

Dans sanatında, yaratıcılık sürecinin bilimsel incelenmesi çok hassas, kararsız ve nazik bir sorundur. Çünkü yaratıcı süreci, gerçekleştiği anda, olduğu gibi, kendi yerinde, doğrudan ve kendi bütünselliği içinde gözlem nesnesi olarak ele alıp, bilimsel anlamda sistematik incelemesini yapabilmenin karşısında, ciddi engeller bulunmaktadır. Yaratıcı süreç hakkında, dışardan yapılan doğrudan doğal gözlemler sonucunda, bilimsel bakımdan bir ölçüde bilgi edinilebilirse de, yalnızca doğal gözlemlerle bu sürecin iç işleyişinde yer alan duyumsal, imgesel, duygusal, sezgisel, zihinsel unsurların birbirleriyle etkileşim içinde oluşturdukları karmaşık etkinlikler hakkında derinlemesine bilimsel bilgi edinilemez. Ancak yaratıcı sürecin dışsal yönünü oluşturan doğaçlamalarda ve hareket araştırmalarında, video kamera gibi görsel kayıt cihazlarının kullanılması, gözlem yapabilme ve değerlendirme imkanları sağlaması bakımından çok önemlidir. Aslında incelenecek gözlem nesnesinin, sahnelenen yapının koreografisi ile sınırlandırılması, bilimsel nesnellik bakımından daha uygundur. Ortaya konulan yapının incelenmesi ve eleştirilmesi, dans sanatı bakımından koreografik yaratıcılık içeren özelliklerin çözümlenmesine imkan sağlar. Ancak, yapının değerlendirilmesi, yaratıcı sürecin nasıl çalıştığı hakkında ancak belli belirsiz ipuçları verebilir. Koreografik sürecin yaratıcı doğasında yer alan içsel deneyimleri, ruhsal işlemleri ve evreleri ortaya çıkartabilmek için yalnızca dans yapıtını gözlemlemek, incelemek, çözümlenmek ve eleştirmek yeterli değildir. Sonuç olarak, seyirciye sunulan bir dans yapıtının içerdiği koreografinin veya bu yapıtın koreografik yaratım sürecinin doğal gözlem yöntemiyle incelenmesi, sürecin içsel yapısı ve işleyişi bağlamında ciddi sınırlamalar içermektedir. Her iki durumda da koreografların ve dansçıların ruhsal etkinlikleri ile oluşan yaratıcı sürecin içsel boyutları, gözlem dışında kaldığından, bu konuda edinilen bilgi bilimsel bakımdan yetersiz kalmaktadır. Bundan dolayı, koreografin ve dansçıların etkin katılımlı gözlemciler olarak yaratıcı süreçle ilgili doğrudan deneyimlerini iç gözlem yöntemiyle ele almaları, çalışmalarının her aşamasından sonra bu verileri kaydetmeleri ve yapılacak bilimsel sorgulamalarda sürece dair iç gözlemlerini dilsel yoldan aktarmaları koreografik sürecin yaratıcı yönünün incelenmesinde, bilimsel bilgiye ulaşmanın en önemli ve yararlı yoludur. Böylelikle, yaratıcı etkinliğin içinde yer alan koreografların ve dansçıların, bu sürece ilişkin deneyimlerinden, içsel gözlemlerinden, koreografik sürecin yaratıcı yönünün incelenmesine temel olabilecek bilimsel veri kaynakları olarak yararlanılabilir. Bu bilgiler, koreografik sürecin içinde etkin olarak yer alan öznelerin kinestetik farkındalıkla içe bakış gözlemlerini, belli bir bilinçlilik

içinde doğrudan dilsel araçlarla ifadelerinden elde edilebilir. Ancak, her sanatçı için geçerli olduğu gibi, koreografin ve dansçının da kendi yaratıcı etkinliğine dönük gözlem yapabilmesinin, deneyiminin içsel yönünü dilsel araçlarla aktarabilmesinin karşısında başka güçlükler ve bunların neden olduğu sorunlar da bulunmaktadır. Bunların başında, yaratma sürecinde içe bakışla doğrudan doğal gözlem yapmanın zorlukları ve yaratma ile gözlem eylemlerinin bütün süreç boyunca aynı anda gerçekleştirilmesinin olanaksızlığı gelmektedir. Örneğin; bilimsel bakımdan geçerli gözlem zamanının ‘şimdi’ ye dayanmasına karşılık, yaratıcı süreç ile içe dönük gözlem sürecinin eşzamanlı olmasının yarattığı çelişki sonucunda, yapılan gözlemi gerçek zamanlı ‘şimdi’ yerine zorunlu olarak ‘bellekteki şimdi’ye dayandırmak gözlemin bilimsel değerini zayıflatır. Sürece etken olarak katılan koreograf ve dansçıların gözlemci özneler olarak sürece ilişkin gözlemleri saptırabilmeleri riski vardır. Kendisinin deneyimlediği sürece ilişkin değerlendirme yapan koreografin veya dansçının kendi öznelliğinin önüne çıkardığı engelleri aşabilmesi güçtür. Katılımcı gözleme dayanarak edinilen bilgiler yüzeysel olabilir ve gözlemci yargılarının nesnelliği tartışmalı olabilir. Ancak, koreografik sürecin yaratıcı yönünün bilimsel incelenmesinde, bu sorunlarla karşılaşılması kaçınılmazdır. Bu süreci meslekleri gereği ruhlarında ve bedenlerinde yaşayan koreografların ve dansçıların, gözlem ve değerlendirme yapmalarına ve yaptıkları gözlemlerin bilimsel araştırma konusu olmasına engel değildir. “Bilişsel eylemin herhangi bir alanında bütün süreçler bilinçsizce katedilir. İşleyişin değil, sonucun farkına varırız. Yaptığımız işlemleri göz önüne aldığımızda en dıştan başlar oradan da onun özüne ilerleriz; ama oraya asla tamamen ulaşamayız.” (Piaget, 1999, s.60)

### 3.5 Koreografi Sürecinin Aşamalarının Çözümlemesi

Dansta yaratıcı sürecin esası, koreografinin üretici unsurları olan mekan, zaman ve enerjiyi belli şekillerde kullanarak duyguları ve imgeleri, dansçı bedeninin hareketlerine dönüştürme sonucunda, yeni ve özgün biçimlere varlık kazandırma işlemidir. Bu süreç, koreografin aldığı kararlar doğrultusunda yürütülür ve yaratıcının kişiliği, özneliği kaçınılmaz olarak biçimlendirmeyi belirleyen unsurlar arasında yer alır. Duyumsama, hissetme, imgeleme, sezme, düşünme etkinlikleri aracılığıyla, dansçı bedeninin hareketlerini ve eylemlerini dönüştürme ve biçimlendirme işlemleri, koreografik sürecin doğal işlevsel çerçevesidir. Koreografik çalışmanın özgünlüğü bu işlevsel çerçeve içinde gerçekleşir ve çoğunlukla koreografin çalışma şekline bağlı olmaksızın yaratıcı sürecin temel doğası aynı kalır. Koreograf, bu sürecin başlangıcında amacını, kullanacağı yöntemleri, çalışma şekillerini,



amacına ulaştıracak yolları, dansçı beden üzerindeki uygulamaları tüm karmaşıklığı ile zihninde belirlemiş ve hatta dans yazısı (notation) ile kaydetmiş olabilir ya da, güdücü kaynağını açık ve kesin olarak tanımlanmamış bir isteğe, niyete veya içsel itkilerine dayandırabilir. Koreografik sürecin yaratıcı etkinliği; koreografin niyetini ya da amacını belirlemesi ile başlayan, dansçı bedenlerin hareketlerini ve eylemlerini biçimlendirme aşamaları ile gelişen ve dansın seyre sunulmasına kadar sürdürülen bir işlemdir. Bu sürecin doğal işlevsel çerçevesi içinde, koreograf tüm ruhsal, zihinsel ve kinestetik güçlerinin katıldığı seçimler yapar, kararlar alır; aldığı kararları dansçı bedenlerde uygular, yapılanları değerlendirir, değerlendirmelerinin sonucuna göre yeniden kararlar alır ve yeniden uygular. Böylelikle birbirlerine zemin oluşturan aşamalar arasında, ileri-geri beslemeli geçişler içeren bu gelişimin döngüsel sürekliliği; dansın cümleleri, parçaları ve bütün biçimi tamamlanıncaya kadar devam eder.

### 3.5.1 Uyarılar

Dans sanatında, hareket araştırmasına veya doğaçlamaya başlama imkanı verebilecek her şey bir uyarı olarak kullanılabilir. Bunların arasında başlıca duymusal uyarılar, kinestetik, görsel, işitsel ve dokunmayla ilgili olanlardır. Kinestetik uyarı, hareketin bedensel duyumunu oluşturur. Kinestetik uyarılar, dansçıların yaptıkları tasarlanmış veya doğal tüm hareketler ve eylemlerdir. Yalnızca kinestetik uyarılardan yola çıkarak geliştirilen hareketlerin anlamı, doğrudan kendi içindedir, sadece kendisine gönderme yapar ve kendisi dışında bir anlam iletme amacı taşımaz. Görsel uyarılar, şekil, çizgi, doku, renk unsurlarıyla görerek algılanan her şeyi ve özellikle koreografin temel kaynaklarından olan her çeşit insan hareketlerini, eylemlerini ve jestlerini kapsar. Bunlar dansla ilgileri ne olursa olsun görülen, yapılan, anımsanan veya imgelenen her türlü hareketlerdir. Çoğunlukla ima ettikleri mecazlarla imgelemi kıskırtır, duygulara yol açar, bellekten çeşitli imgeleri, izlenimleri ve düşünceleri çağırabilir. Uyarılar işitsel olabilir; bu türden uyarıların koreografik çalışmalarda en yaygın kullanılanı kaydedilmiş müzik parçalarıdır. Müziğin yapısal özellikleri, doğası ve üslubu, dansla kullanılacak hareketlerin karakterlerinin yanısıra hem koreografinin biçimlendirme sürecinde hem de kompozisyon yapısı üzerinde, belirleyici rol oynayabilir. Ayrıca, her türlü çalgısal, mekanik, doğal, yapay sesler, şiir ve söz hareketin keşfedilmesi sürecinde tetikleyici olabilen işitsel uyarılardır. Dokunma duyumunu uyandıran uyarılar ise, kinestetik bir karşılık üretilebilen uyarılardandır. Bu durumda hareketin temel başlangıç verisi, genellikle bir nesnenin yol açtığı dokunma duyumudur. Bazen uyarılar

duyumlardan değil, bilinçten veya bilinçdışından da gelebilir. Bilinçten gelen kavramsal uyarılar, düşünceler üzerinde yoğunlaşarak geliştirilen hareketler belli bir anlam ya da ileti taşıyabilir. Dans sanatında bilinçdışı da, düşleri ve imgeleriyle zengin bir içsel uyarı kaynağı olarak, koreografik çalışmanın başlatıcı unsuru olabilir. Bilinçdışından gelen çeşitli uyarıların farkedilerek algılanması, bilinç düzeyinde gerçekleşir. Çoğunlukla çeşitli kavramsal, imgesel, düşsel uyarılar, herhangi bir başka uyarının yol açtığı çağrışım yoluyla bellekten ansızın çıkagelir. Her durumda yaratıcı süreç içinde koreografik amaç için yapılan seçimler, alınan kararlar, büyük ölçüde hem koreografik amacın gerekleri, hem de koreografin dünya görüşü, kişiliği, yaşam deneyimi, sanata bakışı gibi bireysel özellikleri, eğilimleri ve tutumları tarafından belirlenir.

### **3.5.2 Uyarılarla Karşılaşma**

Genellikle, yaratıcı sürecin başlangıcını doğrudan kinestetik, kavramsal, duyuşsal, duygusal veya imgesel bir uyarılarla (stimulus) karşılaşma oluşturur. Bu uyarı, koreografin yaratıcı imgelemine ve düşüncesine kışkırtır. Uyarının koreografik bir soruna dönüşmesi, koreografin önceden belirlenmiş bir amaç doğrultusunda istemli seçimi veya istem ve bilinç dışı belirsiz bir beklenti devresinde, bu uyarılarla bir raslantıya dayalı karşılaşması sonucunda gerçekleşebilir. Karşılaşma sonrasında koreograf, amacını belirginleştirebilmek, açıklığa kavuşturabilmek için hareket araştırması veya doğaçlama çalışmalarına gerek duyar. Örneğin, kinestetik bir uyarı olabilen herhangi bir düşme eylemi, koreografik bir soruna dönüşebilir; önceden bilinmeyen farklı bir düşme eylemi ile görsel veya kinestetik duyuşsal karşılaşma yaşayan ya da herkesin bildiği bir düşme eyleminin şimdiye kadar dikkat edilmemiş, üzerinde durulmamış, işlenmeye uygun farklı bir yönünü gören veya bu hareketin böyle bir yönünü keşfedebileceğini hissederek düşünmeye başlayan bir koreograf, istemli olarak düşme eylemi üzerinde odaklanabilir. Böylelikle, Laban hareket çözümlemesinden, hareket tekniklerinden ve sözlüklerinden yararlanarak bilinçli bir farkındalıkla düşme üzerine hareket araştırması yapabilir veya bu karşılaşmanın kinestetik, duygusal, imgesel, kavramsal çağrışımlarının açılımları üzerine yoğunlaşarak düşme eylemiyle ilgili doğaçlamalar yapabilir veya yaptırabilir.

### 3.5.3 Uyararla Çalışma

Koreografik amacın ve bunu gerçekleştirme yollarının aydınlatılmasında, uyararla karşılaşmanın biçimi ve onun üzerindeki yoğunlaşmanın derecesi önemli rol oynar. Karşılaşmanın konusu olan dikkat çekici uyararla; sayısız uyararlar arasından yalıtılır, algısal bakımdan seçilir, yol açtığı tüm çağrışımlarla birlikte üzerinde odaklanılır ve koreografda dans diline dönüştürme arzusu uyandıran bir soruna dönüşür. Bu soruna odaklanarak, üstünde yoğunlaşarak, ona sıkıca bağlanarak yapılan hareket araştırmaları ya da doğaçlamalar ve bu çalışmaların sonuçları üzerine, bilinçli karar verme evreleri, yaratıcı sürecin aşamalarını oluşturur. Odaklanma ve amacına bağlanma ne kadar yoğunluk kazanırsa, koreografin ilgili duyuumsal uyararlara karşı algısal duyarlılığı da o kadar artar, genişler ve derinleşir. Bunun doğurduğu coşku ve istek, niyetinin ya da amacının iyice belirginleşmesine katkıda bulunur. Bazı karşılaşmalar anakronik olabilir; geçmiş bir deneyimin izlenimleri ya da imgeleri çağrışım yolu ile bellekten bilince çıkar. Her durumda, koreograf ilgili uyararlara karşı aşırı duyarlıdır, niyetine ya da amacına uygun olduğunu hissettiği, sezdiği uyararlar ile yoğun karşılaşmalar yaşar. Bu uyararlar kinestetik olabileceği gibi içsel (imgeler, düşler, izlenimler, duygular) ya da dışsal (görsel, işitsel, dokunma, tad ve koku alma duyusu) olabilir. Çeşitli uyararlar arasından güdülendirici olanlar ayırt edilir, seçilir, yorumlanır ve alışlagelmiş olandan farklı şekilde algılanır. Duyuların uyanmasına, imgelerin ortaya çıkmasına yol açan bu algılar dansçı bedeni harekete geçirmek üzere kullanılır. Aslında, koreografin yaratıcı süreç ile ilgili algılarının temel özelliği, seçilen duyumların, imgelem ve sezgi gücünün yardımıyla bilinçli bir farkındalık içinde istemli olarak, koreografik amaca uygun yorumlanmasıdır. Bu süreç içinde onun zihninde, duyumları fark etme, tanıma, anlama ve farklılaştırma işlemlerinin yürütülmesi, hep belirli bir amaca yönelik olarak gerçekleşir. Yüksek düzeyde farkındalık ve duyarlılıkla, yaşam deneyimlerinin özünü ve özelliklerini derinlemesine algılayabilmek, yaşamda sanatsal yaratıcılığın verimliliğini yükseltme imkanları sahip karşılaşmaları derhal fark ederek, onların içine nüfuz edebilmek, koreografik sürecin yaratıcı yönünde etkin olan koreografin kişisel özelliklerindedir.

### 3.5.4 Duyuların ve İmgelerin Hareketlere Dönüştürülmesi

İnsanın yaşamındaki karşılaşmalar yalnızca bedensel duyumların değil, belli duyguların ve imgelerin de ortaya çıkmasına yol açar. Ele geçirilen duygu ya da imge, dans hareketlerini hem güdüleyerek hem de besleyerek geliştirir ve onlar üzerinde biçimlendirici etkilerde

bulunur. Koreograf, yaratıcı sürecin unsurları olabilecek duyguları ve imgeleri güçlü bir şekilde hissederek. Onları dansçı bedenlerin hareketlerinin koreografik geliştirilmesinde sarmal-döngüsel, ileri-geri beslemeli ve basitten karmaşığa giden bir ilişkiler ağı içinde kullanır. Böylelikle duygusal ve imgesel duyular, dansçı bedeninin hareketlerinde somut fiziksel deneyimlere dönüşür. “Duyuların ve imgelerin harekete dönüşmesi, yaratım sürecinin niteliksel özü olarak en önemli yönüdür.” (Hawkins, 1991, s.59) İmgeler, somut nesnelere veya tamamen soyut zihinsel unsurlardan kaynaklanabilir. Soyut imgeler, doğaları gereği, dansçı bedenlere daha fazla özgürlük imkanı tanıyan, ucu açık imgelerdir. “Soyut imgelerin kullanılması imgesel düşünmeyi uyaran bağımsız biçimlendirme sürecine yol açan etkin bir araçtır.” (Hawkins, 1991, s.99) Burada dansçı bedeninin, imgeyi ya da duyguyu, kendi bedeninde hissederek hareket niteliklerine yansıtabilmesi, kinestetik farkındalığına ve yeteneklerine olduğu kadar, koreografin dansçılarla başarılı iletişim kurabilme becerisine de bağlıdır. (Birçok dansçıdan oluşan bir topluluğun yapısal ve davranışsal özelliklerinin, iletişim ve bağlılık modellerinin koreografik sürecin yaratıcı yönü ile ilişkisi ayrıca başlı başına bir araştırma konusudur.) Koreografin duyumsal verilere, içsel ve dışsal uyaranlara karşı duyarlılığı, bu süreçte yaşadığı karşılaşmaların zenginliğini, çeşitliliğini ve akıcılığını doğrudan etkiler. Duyularla ve imgelerle kurulan ilişkinin derinliği, onlara bağlanmanın yoğunluğu yaratıcılığın dansa yansıtılmasına, dansçılara iletilmesine katkıda bulunur.

Koreografin sezgi ve imgelem gücü duyumsal farkındalığını da geliştirir. Gelişmiş duyumsal farkındalıkla elde edilen duyum verilerinin yol açtığı duygular ve imgeler, bilince taşınarak akıl yürütme işlemlerinden geçirilir. Aralarında yeni bağlantılar kurulur, içlerinden bazıları seçilerek yaratıcı araştırma ve doğaçlama süreçlerinde hareketlere dönüştürülür. Yaratıcı süreçte, yeni algılar eski algıları çağırır ve bunların arasında daha önce kurulmamış yeni bağlar kurulur. Koreografin karşılaştığı dışsal uyaranlar, bellekte bazı çağrışımları uyandır ve yaşam deneyimlerinden gelen anıların izlenimleriyle birleşerek yeni anlamlar kazanır. Duygu ve imge algıları da, koreografin belleğindeki geçmiş deneyimlerin izlenimlerinin çağrışım bağlantılarıyla bilince çıkartılmasını sağlar. Burada imgelem, koreografin ve dansçının keşif aracıdır; yeni imgeler oluşturur, geçmişin imgelerini bellekten çağırır, bunların arasında yeni ve farklı bileşimler deneyerek yaratıcı süreci besler, koreografik düşünme süreçlerini özgürleştirir. “Koreografin yaratıcı çalışmasının başarısı, içsel deneyimi harekete dönüştüren imgeleme bağlıdır.”(Hawkins, 1991, s. 59) Koreograf ancak imge gücüne dayanarak dansın mekan, zaman ve enerji üretici unsurlarını danstaki hareketlerin tüm detaylarında ustalıkla ve

başarıyla biraraya getirerek biçimlendirirse sanatsal amacını seyirci için görünür kılabilir. İmgeler ve duygular mekanda ve zamanda dansçı bedeninin özellikli hareket unsurlarına, kinetik enerjiyi kullanma niteliklerine dönüştürülür. “İçgörünün simgesel biçime dönüştürülmesi yaratıcı sürecin önemli bir aşamasıdır.” (Hawkins, 1991, s. 59) İmgeleri ve duyguları harekete dönüştürme işlemleri, istenilen simgesel veya metaforik ifade elde edilinceye kadar, araştırma ve doğaçlama yöntemleriyle, çeşitli aşamalardan geçilerek sürdürülür. Bunun için, bazı imgeler toplanarak bir araya getirilir, kısmen veya tamamen dağıtılır, sonra farklı kombinasyonlarla yeniden kurulur. Öte yandan imgeler, yaratıcı süreci doğrudan başlatabilen birer içsel duymusal veri olarak işlev görebilir. İmgelemin bu yüksek düzeyde karmaşıklığı ve dinamik gücü, koreografik sürecin yaratıcı yönünde vazgeçilmez bir unsurdur. “İmgeler ve imgelem koreografik süreçte çok önemli rol oynar. Gerçekte, yaratıcı düşünme süreci imgelerin serbest akışına bağlıdır.” (Hawkins, 1991, s. 57) İmgelerin özgürce ortaya çıkmasını ve karşılıklı etkileşimini sağlayan imgeleme süreci, aynı zamanda zihinsel bakımdan imgelerin farkında olmayı gerektiren bir işlemdir. Bu süreç, herhangi bir sınır tanımayan, yalnızca kendinden sorumlu, kendi oluşum kurallarını kendi belirleyen tamamen bağımsız ve özgür bir işlemdir. Bu süreçte imgelem, bellek ve bilinç birlikte çalışır. (Ancak insan beyninin bu işleyişinin bilimsel bakımdan tam olarak anlaşılması ve açıklanması çok güç bir konudur.) Koreograf, üzerine yoğunlaştığı yeni imgelerle, onların yarattığı çağrışımlarla, belleğinden ya da izlenimlerinden çıkagelen eski imgelerden, bambaşka imge akışları meydana getirir ve bunu yaparken bilinçliliğini, farkındalığını en etkin düzeyde tutar. Koreografik sürecin yaratıcı yönünün esası, duyguları ve imgeleri, mekan, zaman, enerji üretici unsurlarının, özgün bileşimini içeren, dansçı bedeninin metaforik hareketlerine dönüştürme işlemidir.

### 3.5.5 Soyutlama ve Biçimlendirme

Koreograf, bazen seçtiği imgenin ya da duygunun çözümlemesini yapar. Onu oluşturan parçalar arasından yalnızca odaklanmak istediği belli özellikleri ayırır ve zihinsel soyutlama gücünü kullanarak, onları hareket dilinin malzemesine dönüştürmenin yollarını araştırır. Bazen bu süreç kendiliğinden işler ve imgeler hareketlere, simgeler hareket metaforlarına veya jestler hareket motiflerine dönüştürülür. Soyutlama işlemi önemli olan unsur, imgenin belirli yönlerinin seçimi ve kalan diğer yönlerinin atılmasıdır. Bu işlem sonucunda ulaşılan malzeme, imgenin, duygunun veya düşüncenin özgün halinden ne kadar uzak olursa olsun, kendi özünü içinde barındırır (Blom ve Chaplin, 1989, ss.125-126). Soyutlama işlemi,

bazen uzun ve detaylı çözümlemelere değil, yalnızca sezgilere dayanarak gerçekleşir (Blom ve Chaplin, 1989, s.129). Koreograf, imgelerin ve duyguların yanısıra gündelik hareketlerden, jestlerden, davranışlardan, konuşmalardan, simgelerden, sanat eserlerinden, öykülerden yola çıkar. Bunların farkedilemeyen, önemsenmeyen, gözden kaçırılan yönlerini görerek soyutlar, dansın malzemesine dönüştürür ve bazen tüm dansı bu unsur etrafında yapılandırır (Blom ve Chaplin, 1989, ss.126,127,130).

Koreografik sürecin yaratıcı yönünün ortaya çıktığı biçimlendirme süreci, koreografin içsel deneyimlerinden sentezler üretmesi, hissettiği düşünceleri, aklına ve sezgilerine dayanarak dansa dönüştürmesidir. İçerik, dansa biçimlendirmenin kaçınamayacağı bir unsur olduğundan biçim, yalnızca biçim olarak ele alınmaz. “Bir biçimin yaratılması ya da kabul edilmesi için gerekli tüm araştırmalar göz önüne getirilebilseydi, hiçbir zaman, aptalca, içeriğin karşıtı olarak görülmezdi.” (Valery, 1993, s.17) Sahnede seyredilen dansın koreografisi, aslında koreografin ve dansçıların iç görülerinin, içsel keşiflerinin bütünleştirilmiş dışsal biçime bürünmesi, dansçı bedenlerin hareketleri ile metaforik olarak temsil edilmesidir. “Biçimlendirme sürecinde yalınlık (yalnızca gerekeni kullanmak) birlik (birbiri ile ilgili hareketler) ve işlev (durumun gereklerini karşılamak) koreografiyi yöneten ilkelerdir.” (Hawkins, 1991, s.99) Koreografin yaratıcılık süreci boyunca duyumsama, hissetme, duygulanma, imgeleme, anımsama, düşünme, sezme gibi içsel etkinliklerinin, birbirlerini ard arda takip eden roller üstlenir görünmesi, biçimlendirme sürecinin, zaman içinde doğrusal bir yol çizdiği anlamına gelmemektedir. Koreografik biçimlendirme süreci doğrusal değil, bütün olarak deneyimlenir. Koreograf, yaratıcı çalışmanın başlangıcındaki temel güdü ile planlanan son arasında sık sık gider gelir, odaklanması tüm gelişme aşamaları üzerinde süreç boyunca gezinir (Hawkins, 1991, s.17). İlerleyen aşamaların birbiri ile alakalı olarak akması, yaratıcı sürecin yapısal doğasından kaynaklanır. Koreografik biçimlendirme sürecinin tüm aşamaları birbirine bağlıdır. İlerleyen her aşama geçmişteki aşamalara doğru geriye dönüşleri de içinde barındırır. Dans yapıtı, yaratıcı sürecin sarmal gelişimi ile olgunlaşmasını tamamlar.

### 3.5.6 Yapılandırma Aşamaları

Doğaçlama çalışmalarının koreografik oluşum süreci içinde gelişimi, yaratıcı sürecin doğası gereği aşamalar halinde gerçekleşir. Yaratıcı sürecin “hazırlık, kuluçka, aydınlanma ve gerçekleştirme-doğrulama” olmak üzere başlıca dört aşamada gerçekleştiği görüşü birçok ruhbilimsel çözümlenmede öne sürülmektedir (Üstündağ, 2003 s.10). Buna paralel bir

benzetme ile, dans sanatında yaratıcı sürecin dört aşaması; “hazırlık, araştırma, aydınlanma ve biçimlendirme-formüle etme” şeklinde tanımlanır (Blom ve Chaplin, 2000, ss. 7,8). Hazırlık evresinde, karşılaşılan kinestetik, duyumsal, imgesel, duygusal, kavramsal uyarılardan yola çıkılır. Özgül bir sorun belirleyerek, dansın ham içeriğini, koreografik amacını tanımlar. Bunu kendi hareket diliyle dansa nasıl dönüştürebileceğini araştırır; amacını gerçekleştirmek için en uygun dansçıları belirler ve onları biraraya getirir. Yaratıcı koreografik sürecin ikinci evresi olan araştırma aşaması, içeriğin dans diline dönüştürülmesi için gerekli olan hareket malzemesinin araştırıldığı süreçtir. Bu evrede, dans sanatının üretici unsurlarının nasıl kullanılacağı, tüm detaylarıyla incelenir. Öte yandan, hareket araştırmaları ve bilinç denetiminin gevşetildiği, bilinçdışı etkinliğin yoğunlaştığı çeşitli seçeneklerin denendiği doğaçlama çalışmaları yapılır. Doğaçlamayı her çeşit uyaran başlatabilir. “Hemen herşey, başarılı bir şekilde doğaçlamaya uyarlanabilir. Ne ile başladığınız, onunla ne yaptığınızdan çok daha az önemlidir.” (Blom ve Chaplin, 2000, s. 97) Doğaçlama, yapılandırılarak, yönlendirilerek geliştirilir ve bitirildikten sonra elde edilen hareket malzemesi damıtılır. Dansçı bedeninin hareketlerine dayalı araştırma ve doğaçlama çalışmalarının yanısıra, yarı bilinçli ya da bilinçsiz zihinsel etkinlikler de gerçekleşir; farkındalık dağınık ve yaygın olur. Görece diğerlerinden daha uzun olan bu evrede “dalgın düşünme, derin düşünme, bilinçaltı süreçler, görselleştirme ve duyumsal algılama gibi yetiler çalışır.” (Üstündağ, 2003, s. 10) Ruhbilimsel yaratıcı süreç çözümlerinin çoğunda, kuluçka devresi olarak tanımlanan bu aşamada, sorun kasten bilinçdışına atılarak çalışmalar bir yana bırakılır. Dikkat başka yerlere yoğunlaştırılarak düşüncelerin serbestçe gelişmesine ve bilinçdışı süreçlerin çalışmasına imkan verilir. Üçüncü aşama, tamamen zihinsel süreçlerden ortaya çıkan aydınlanma evresidir. “Şeyler biraya gelir, plan görünür, kuram açılır, imge bütünlenir. Bu ansızın oluşan hamle esnasında herşey berraklaşır; duyumsama, anımsama ve düşünme süreçlerinin içinde yoğunlaştırıldığı yüksek bir bilinçlilik bulunur.” (Blom ve Chaplin, 2000, s.8) “Bağlamın tümü...birden ve tam olarak görülür. Bu aşama çoğunlukla an’lıktır, müthiş bir içgörüler zenginliği içinde gelişir...Bu anda beyin bu oluşumu hemen kaydeder, sol alt ve sağ üst bölümler arasında hızlı gidip gelmeler ve yinelemeler yoluyla çözümün tanımlanması ve uygulamaya geçirilmesi doğrulamasını yapar.” (Üstündağ, 2003, s.10) Yaratıcı sürecin aydınlanma aşaması, koreografik biçimlendirmede kullanılacak ‘doğru’ motiflerin ve onları geliştirme yollarının, ansızın, koreografin zihninde belirlediği veya çalışan dansçı bedenlerin hareketlerinde görüldüğü an’larda ele geçirilmeleriyle gerçekleşir. Dördüncü ve son aşamada, içsel deneyimler yeni sentezlere ulaştırılır. Dansın içeriğinin biçimlendirilmesi ve yapısının formüle edilmesi çalışmaları sonuçlandırılarak, yeni bir dışsal biçim ortaya çıkarılır.

Koreograf tarafından, hem akılcı, mantıklı, yönlendirici bilinçliliğin odaklanmasından hem de sezgi gücünden yararlanarak yönetilen bu evrede; imgeleri ve hissedilen düşünceleri ifade eden hareketler biçimlendirilmeye başlanır. Daha önceki aşamalarda gerçekleştirilen çalışmalardan elde edilen malzemelerin sorunlarına bulunan çözümler uygulanır. Bunların koreografik amaca, kompozisyon bütünlüğüne, eserin birliğine uygunluğu sınıyor, doğrulananlar kalır, yanlışlananlar atılır. Böylelikle hareket motifleri hareket cümlelerine ve dizilerine dönüştürülür, bunlardan elde edilen bölümlerle yeni bileşimler oluşturulur. Kompozisyon yapıları belirlenir ve sürecin sonucunda dansın tümü biçimlendirilir. Bu çalışmanın son bölümünde etraflıca ele alınan, Bausch'un dans ve tiyatro unsurlarını kompozisyon yapısında biraraya getirmesi ve Cunningham'ın olasılık kurallarına göre dans hareketlerini ekleme, koreografik biçimlendirmede yaratıcılığa verilebilecek örneklerdendir. Koreografik süreç, bütün aşamaları ile, her birinin yaratıcılık gerektirdiği müzik, sahneleme, ışıklandırma, kostüm ve sahne tasarımı gibi çalışmaların tamamlanmasının ardından yapılan başarılı provalardan sonra, sunuma hazır hale getirilir. Koreografik sürecin yaratıcı yönü, özellikle performansı gerçekleştiren dansçının, eserin ruhuna ve yaptığı hareketlere mutlak teslimiyeti sayesinde görünür kılınır. "Bu aşamaların tümünde bir karşılaşmanın ve yoğun bir ilgiyle bağlanma isteğinin bulunması esastır."(Blom ve Chaplin,2000, s.8)

### 3.5.7 Yaratıcı Bilinçlilik

Aslında yaratıcılık gerektiren her türlü eylemin gerçekleştirilmesinde, yaratıcı sürecin bu aşamaları kendini gösterir. Ancak, temel doğası aynı kalmakla beraber, sürecin niteliği ve her bireydeki işleyişi farklıdır. Yapılan işin özelliklerine bağlı olarak birbirinden farklı nitelikte ve düzeyde yaratıcılıklar söz konusudur. "Fakat hangi türden olursa olsun bütün yaratıcı etkinliklerde, yaratıcı bilinçlilik olarak belirtebileceğimiz çok özel bir çeşit bilinçlilik temel unsurdur. Anlamanın ve karşılık vermenin üç temel yolu vardır: Odaklanmış bilinçlilik, kapsamlı farkındalık ve yaratıcı bilinçlilik." (Blom ve Chaplin,2000, s.10) Bilimsel ve sanatsal etkinliklerde yaratıcı sürecin doğasının temelde aynı olduğu öne sürülmekle beraber, sanatsal yaratıcılığı bilimsel yaratıcılıktan ayıran önemli nitel farklılıklar bulunmaktadır. Sanatsal yaratıcı sürecin başlangıcı, kendiliğindedir. Bilimsel çalışmalar sorunları önceden tanımlamak ve bu sorunlara çözümler üretmek amacındadır. Sanatsal etkinlik verili bir sorunun çözümüne yönelik bir işlem değildir. Sorunları yaratan ve yaratımın kurallarını belirleyen sanatçının kendisidir. Sanatsal etkinlik çoğunlukla, bir uyararla karşılaşmanın,



ilginin, merakın, rastlantıların veya hiçbir zaman bilinemeyecek nedenlerin sonucunda bir sorunun ortaya atılmasıdır. Sanatçı, yaratıcı sürecin her aşamasında uyaranlar veya olasılıklar arasından seçim yaparken, kararlar alırken, biçimlendirme kurallarını belirlerken tamamen özgürdür; hiçbir dışsal yasaya bağımlı değildir. Sanatsal yaratıcılıkta amacın, amaca ulaştıracak yolların, uyulacak kuralların belirlenmesi, dışsal değil içsel süreçlerde gerçekleşir. Koreografin sanatsal etkinliği, koreografin dünya görüşü, sanatsal tercih ve eğilimleri, mesleki deneyimleri, dans sanatına bakışı, kişiliği, üslubu ve amacı gibi pek çok unsurun yanısıra, içinde bulunduğu dışsal koşulların, sosyal, kültürel ortamın da belirleyici etkileri altında bulunur. Koreograf, iç dünyasına, kendi varlığının gerçeklerine, varoluşunun hakikatlerine, anılarına, imgelerine, duygularına, düşüncelerine nüfuz ederek, yaratıcı etkinliğine içsel veya dışsal kaynaklar bularak deneyimlerini zenginleştirir, daha yeni biçimlere doğru yönelir. Burada herhangi bir gereksinimin karşılanması için, bir tasarım yaratılmasının veya doğa yasalarının keşfedilmesinin amaçlanması söz konusu değildir. Sanatsal amacın, kendisinden başka amacı yoktur ve sanatçı kendi yarattığını kendisinin belirlediği yaratma kurallarına göre biçimlendirir. Bu, koreografin, bir sanatçı olarak, yaratıcılığının kaynağındaki temel özgürlüktür.

### **3.6 Çağdaş Dans Sanatında Koreografik Yenilikler**

Çağdaş dans sanatında yapılan tüm anlamlı yenilikler, yeni düşüncelerin uygulanmasıyla elde edilen yeni biçimler, koreografik yaratıcılığı ilgilendirir. Koreografik yaratıcılığın konusu, dans yapıtının içeriğindeki yeniliklerin incelenmesi ve eleştirilmesi ile ilgilidir. Dans sanatında koreografik yaratıcılık, iki düzeyde ele alınabilir; birincil düzeyde koreografik düşünceyi, kompozisyon ilkelerini ve dansın estetik yargı ölçütlerini yenileyebilen, değiştirebilen ve farklı bir beğeni talep eden köklü yenilikleri ele alınmaktadır. İkincil düzeyde ise mevcut biçimlendirme yöntemlerinin ilkelerine sadık kalarak, yeni temalar ya da eski temaların yeni yorumları, eski biçimler içinde yeni anlatımlar, üretici unsurların bilinen kullanımlarının farklı kombinasyonları ve teknik, sözlük, üslup veya tür bakımından eklektik anlayışa dayanarak yapılan özgünlükler yer alır.

Koreografik yaratıcılığın ölçütü olan dansdaki yeniliklerin ve özgünlüklerin anlaşılabilmesi için, dans yapıtı, somut çözümlenme nesnesi olarak ele alınır. Dans sanatının yanısıra ilgili diğer sanatların ve bilim dallarının kuramsal araçları kullanılarak eleştirilir ve değerlendirilir. Yapıtın, eleştirel bir bakışla incelenmesi sonucunda; amacı, iletisi, koreografik

biçimlendirmesi, kompozisyon yapısı, kullandığı teknikler ve sözlükler ile üslubu ve türünün araştırılması, içeriğinin ve biçiminin tanımlanması; dansçı bedeninin sunumsal işlevinin, üretici unsurları kullanma biçiminin ve yetkinliğinin, yapıtın dans sanatı içindeki her yönüyle yerinin değerlendirilmesi ve diğer yapıtlarla karşılaştırılması yapılarak, dans sanatı bakımından içerdiği özgünlükler ve yenilikler belirlenir. Koreografik yaratıcılık ile ilgili olarak, danstaki yenilik ve özgünlük unsurlarının incelenmesinin örnekleri, bu araştırmanın Pina Bausch ve Merce Cunningham koreografilerinin kavramsal yaklaşımla ele alındığı ve karşılaştırıldığı bölümlerinde yer almaktadır.

Çağdaş dans sanatında, 20. yüzyılın ortalarından, 21. yüzyılın başlarına dek, birçok yenilikçi koreografik anlayış ortaya çıkmıştır. Bu şekilde, köklü yenilikler içeren çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiş ve bunlar yapılırken başta beden olmak üzere hareket, mekan, zaman enerji gibi dansın temel üretici unsurları, derin ve kapsamlı bir şekilde tartışılmış ve sorgulanmıştır. Minton (1997), Smith-Autard (1996), Jowitt (1999), McDonagh (1990) gibi birçok yazar çoğunlukla ABD’de gerçekleşen bu çalışmalarını, geniş bir post-modern dans kategorisi içinde tanımlamaktadır. Bu dönemde yaratılan yeni dans biçimlerinin bir kısmı, dayandıkları anlayışla birlikte varlığını sürdürmeye devam ederken bazıları kısa ömürlü olmuştur. Aşağıda, dans sanatında yapılan bu yeniliklere, koreografik yaratıcılık bağlamında, kısa genellemelerle değinilmektedir.

ABD’de, 1960’lı yıllarda, Merce Cunningham’ın açtığı yolda ilerleyen çağdaş dans sanatçıları, New York’ta Judson Dans Tiyatrosu grubunda toplanmışlardı (Jowitt, 1999; s.6). Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Lucinda Childs, Elaine Summers, Robert Rauschenberg, Alex Hay ve Deborah Hay’ın da içinde bulunduğu bu grup, modern dans düşüncesine egemen olan, dansın bir iletisinin bulunması veya bir anlatsal dışavurum aracı olması ilkelerini, kökten yadsıdılar. Sally Banes’in önemli kitabı *Terpsichore in Sneakers*’da anılan bu isimler, dans sanatında post modernizmin ilk dalgasıydı (Jowitt, 1999, s.6). Dansın bu devrimci hareketinin temel karakteri, modern dansın dışladığı mekanlarda “yeni ve alışılmamış şekilde hareket etmek özgürlüğü” idi. (McDonagh, 1990, s.211) Bu yenilikçi koreograflar, dansın temelinde yer alan beden, hareket, mekan, zaman, enerji ve biçim unsurlarını, bilinenlerin dışında alternatif yollardan kullanarak deneysel çalışmalar gerçekleştirdiler. Örneğin, insanın gündelik yaşamında yer alan davranışları, mekanları ve giysileri kullandılar. Dansta kullanılan hareket yelpazesini geliştirdiler, gündelik insan hareketleri üzerine araştırmalar ve doğaçlamalar yaptılar. Dans sanatında

doğaçlama çalışmalarını, belirgin bir biçimde öne çıkardılar. İyileştirici etkisi psikoterapistlerin de dikkatini çeken doğaçlama çalışmalarına, koreografik sürecin yaratıcı yönünde yaygın uygulama alanı yarattılar. Belirli kurallarla yönlendirilen temasa dayalı doğaçlamayı (contact improvisation) keşfettiler. Koreografik süreci yöneten, yeni yaratıcı ilkeler ve kurallar geliştirdiler, dansçıları çalıştırma yöntemlerinde önemli değişiklikler yaptılar. Geleneksel dans eğitiminden gelmeyen veya hiç dans eğitimi almamış ya da aynı eğitim düzeyini paylaşmayan ve dansın farklı alanlarından gelen dansçılar ile çalışarak onlara, aynı performansın içinde yer verdiler. Dansta teknik virtüozite gösterisinden kaçındılar (Jowitt, 1999, s.7). Danslarında geleneksel koreografi anlayışını, düzenini, kurallarını, yöntemlerini değiştirdiler, başka disiplinlerden alınan biçimlerin, oyunların ve olasılık hesaplarının kurallarını dansa uyarladılar. Dans sanatının üretici unsurlarından ‘mekan’ı devrimci bir yaklaşımla ele alarak, damlarda, bina cephelerinde, müze duvarlarında ve alışılmadık çeşitli mekanlarda dans ettiler. Danslarında sahici nesnelere kullandılar, kostüm, makyaj kavramlarını tamamen yadsıdılar, gündelik giysileriyle, sıradan halleriyle oldukları gibi dans ettiler. Dansın müzikle olan geleneksel bağlarını, eşlik ilişkisini tamamen yıkararak danslarının biçimlendirilmesini ve yapılandırılmasını müziğin biçimlerinden bağımsız yürüttüler ve farklı duyuşsal eşlik unsurları araştırdılar. Dansçı ile seyirci arasındaki geleneksel ilişkileri değiştiren, seyircinin etken katılımıyla temsilin parçası olmasına yönelik interaktif temsiller gerçekleştirdiler, deneysel çalışmalar yaptılar. Aralarında çok küçük farklar olan hareketlerin tekrarlarına dayanan minimalizme, post modern dansın temaları arasında yer verdiler (Siegel’den aktaran Minton, 1997, s. 43). Bunların sonucunda, koreografik sürece, dansın yaratım sürecine, en az dans yapıtının kendisi kadar önem kazandırıldı. Bu dönemde, Judson grubunun yanısıra işlerinden söz ettiren Meredith Monk, Kenneth King ve Twyla Tharp gibi bağımsız koreograflar bulunmaktadır. Diğer yandan, Batı’da, 1960’lı yıllar, çağdaş dans sanatında gündelik işlevsel insan hareketlerinin kullanımını en uç noktalarına vardırarak bazı performansçıların ‘ben yaptım oldu’ veya seyircinin ‘bunu ben de yapabilirim’ dedikleri aşırı örneklerin de sergilendiği bir dönem olmuştur.

Post-modern koreografların çalışmalarının doğasında ve üslubunda farkedilir bir değişim 1980’li yılların başlarında olmuştur. Banes, yeni kuşak koreografların ‘anlamsız’ işler yapmaktan sıkıldıklarını ve sonuç olarak içerik ile daha fazla ilgilenmeye başladıklarını belirtir. Virtüoziteye veya bazı koreografilerde neredeyse akrobatik olan yüksek teknik düzeye ilgi artmıştır. İşaret dili gibi, dil ve dil benzeri sistemlerin dansların içeriğinde yer aldığı görülür. Koreograflar multimedia aracılığı ile iletişimin çoklu kanallarını kullanmaya

başlar. Müzik ve dansın yeni bir bileşimini yaratmak için duyuşal eşlik yeniden ele alınır. (Banes'tan aktaran Minton, 1997, s. 43)

Jiri Kylian, Christopher Bruce, Anna Teresa De Keersmaecker, Bill T. Jones, Wim Vandekeybus, Lloyd Newson, Mats Ek, J.C. Galotta, William Forsythe, Mark Morris, Paul Taylor, Eiko ve Koma bu dönemin sıkça anılan başlıca yenilikçi koreografları olmuşlardır. 20. yüzyılın ikinci yarısı dans sanatında akımların yerini, bireysel üşlüpların aldığı bir dönemdir. Temanın yorumlanması, hareket teknikleri ve kompozisyon biçimlerinin kullanımı kişiselleştirilmiştir. Her koreografin kendine özgü çalışma, yaratma ve koreografik biçimlendirme üşlubu ortaya çıkmıştır. Üşlup farklılığı, kişisel bir tarz olarak koreografik sürecin yaratıcı yönünün içinde bulunan bir özelliktir artık. Ancak, üşlup farklılıkları belirli tarihsel dönemlerin, toplumsal ve kültürel koşulların, sanatsal pratiklerin etkisi altında gelişir. Örneğin, Butoh, Japon kültürünün Bugaku, Noh ve Kabuki geleneğinden; Zen budizm felsefesinden, Almanya'nın Wigman dönemi dışavurumcu Ausdruckstanz ve modern dans geleneklerinden yararlanarak yapılan özgün bir sentez olmuştur. Almanya'da, bedene farklı bir bakış, içinde yoğun olarak konuşmanın, dramanın, şarkıların olduğu, tekrar unsurunun sıkça kullanıldığı, yoğunlaştırılmış küçük sekansların kolajlar şeklinde yapılandırıldığı, dışavurumcu dans anlayışına dayalı Tanztheater doğmuştur. İngiltere, Fransa, İspanya, Belçika, Hollanda, Kanada gibi ülkelerde çağdaş dans alanında, yaratıcı biçimlerin hızla çoğaldığı yenilikçi yaklaşımlar ortaya çıkmıştır. 1990'lı yıllarda ortaya çıkan bir diğer şaşırtıcı gelişme 1960'lı yıllarda yapılan radikal deneysel çalışmalarda kullanılıp sonradan bir kenara bırakılan bazı unsurların, yeniden ele alınmaya başlanmış olmasıdır. Örneğin, çağdaş dansçılar tarafından 'Bale' dünyasına ait olduğu söylenen virtüözite, Belçika'da Wim Vandekeybus, İngiltere'de Lloyd Newson, Kanada'da Edouard Locke, ABD'de Elizabeth Streb gibi koreograflar tarafından risk alma, dayanıklılık denemesi olarak yeniden kullanılmıştır. "Hareketimin her seyirci tarafından fiziksel olarak okunmasını isterim" diyen Streb'in amacı hareket eden dansçı bedenin biçimsel güzelliğini vurgulamaktır. (Albright, 1997, s. 38) Hareketi, hareket eden bedenden ayıran postmodern dansın biçimci estetiği, hareketi adeta fetişleştirmiştir. 1960'lı yıllarda bir süre 'moda' olan doğaçlamaya dayalı performansların benzerleri 1990'lı yıllarda örneğin Bill T. Jones'un virtüöziteye dayalı sololarında gerçekleşmiştir. (Jowitt, 1999, s.9)

Dansın kurallarını bilinçli olarak yıkarken, onların yerine yeni kurallar, sözlükler veya yöntemler geliştirmeleri, çağdaş koreografların çalışmalarının karakteristiğini oluşturur. Yeni

hareket sözlükleri oluşturmak veya mevcut sözlükleri karıştırarak kullanmak, çağdaş dansın yaygın eğilimlerinden biri olmuştur.

Bale, caz, release gibi farklı üslupları, teknikleri, hareket sözlüklerini eklektik şekilde kullandılar. Zaman, mekan unsurlarının değişik yönlerini ve koreografik yaklaşımlarına uygun teknikleri ve içerikleri araştırdılar. Farklı kültürlerin danslarını ve somatik karakteristiklerini birarada kullandılar. Pina Bausch'un dramatik eyleme dayalı dans tiyatrosu, Amerikan post-modern dansın alternatifi olarak görüldü. Bausch'tan farklı olmakla beraber Wim Vandekeybus ve Lloyd Newson da, dans içeriğinin hareket yelpazesini genişleterek, tematik fragmanları farklı sanat biçimleri ile karıştırdılar. Mekan zaman, enerji unsurlarının kullanım yollarını kişiselleştirdiler ve kendilerine ait hareket üslupları yarattılar. Gündelik yaşamın sıradan eylemlerini, jestlerini, davranışlarını, soyutlama sürecinde kullanılan temel kaynaklara dönüştürdüler.

Çağdaş dans sanatındaki trendler; geçmiş dans pratiklerinin kurallarının sürekli kırılmasına yönelik, alternatif hareket içerikleri, eklektik çalışmaları, farklı temaları, deneysel kompozisyon yapıları ile tek bir başlık altında veya belirli başlıklar altında toplanamayacak kadar çok yaklaşım ve çeşitli düşünceler barındırmaktadır. Çağdaş dansın ifadelerinin çeşitliliği ve karmaşıklığı, denenmiş tekniklerin ve üslupların karışımını ve sürekli olarak yenilerinin araştırılmasını gerektirir (Autard, 1996, s.79). Öte yandan, "Çağdaş dansın son yirmi yılı, sosyal, politik ve tarihsel konuların sıklıkla işlenmesi, her üsluba el atan eklektisizm ile metin ve anlatıma olan ilgisi ile karakterize edilebilir." (Jowitt, 1999, s.11).

Sonuç olarak, çağdaş dans sanatında 20. yüzyılın ortalarından bu yana gerçekleştirilen yaratıcı yenilikler, insanlığın bu en eski sanatının özünde kökten bir değişimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Artık dans sanatının özü, nereden gelirse gelsin, hangi adı taşırsa taşısin herhangi bir tekniğe değil, yalnızca, içeriğinde ve sürecinde sanatsal yaratıcılığın özgürce ortaya çıkabileceği koreografiye dayanmaktadır.

## 4. KOREOGRAFİ SÜRECİNİN MERCE CUNNINGHAM VE PINA BAUSCH ÖRNEKLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASINDA İRDELENMESİ

### 4.1 Örnek 1: Merce Cunningham

On dokuzuncu yüzyılın son yılları ile 20. yüzyılın ilk yıllarında, ABD’de ortaya çıkan modern dans, klasik balenin akademik anlayışına karşı çıkarak, dans sanatına özgürlükçü yenilikler getiren dansçılar tarafından geliştirildi. Modern dansın öncülerinden Isadora Duncan, Loie Fuller, Maud Allen ve Ruth St. Denis, klasik akademik dansın katı kurallarından ve geleneksel masalsı konularından uzaklaşarak; dans sanatına, dansçı bedene ve harekete yeni bir bakışla yaklaştılar (Dempster, 1998, s. 223). Danslarındaki koreografik etkilermelerin kaynağında, Antik Yunan figürlerinden, Pasifik adalarının yerli halklarının danslarına kadar farklı kültürlerden alınan unsurlar yer almakla birlikte, esas başvuru kaynakları, kendi bedenleri oldu. Koreografilerini, bale veya herhangi bir dans tekniğine bağlı olmadan, kendi bedenlerinden yola çıkarak yarattıkları özgün hareketlerle gerçekleştirdiler. “Bu dansçılar, yeni hareket sözlükleri ve yeni temsil tarzları yaratarak, Avrupa’nın klasik bale biçimlerinden ve ilkelerinden köklü ve özgürleştirici bir kopuşa yol açtılar.” (Dempster, 1998, sf. 223) Duncan, klasik balenin kostüm, koreografi ve hareketlerdeki katı biçimciliğini reddederek, kendi hareketlerini, herhangi bir dans tekniğine dayanmadan, doğal biçimleriyle dans sanatına taşıdı. "Böylece dansçı, dansın aleti olmak yerine onun anlam kaynağı haline geliyor... bedenin ifade özgürlüğüyle ve beden bu özgürlüğü ifade etmesiyle özdeşleşiyordu" (Connor, 2001, ss.209,210).

Almanya ve ABD’deki ikinci kuşak modern dansçılar 1930’lu yıllarda, kendileri ve içinde yaşadıkları dünya hakkında ciddi sorular sormaya başladılar ve “dansa yeni bir boyut katıldı: koreografi teorisi. Uyuyan Güzel gerçekten uyandırıldı” (Humphrey, 1987, ss. 18, 19). Bu kuşağın döneminde, hareket, kompozisyon ve koreografi hakkında ilk kapsamlı kuramsal çalışmalar yapıldı. Almanya’da Rudolf von Laban, hareketin bilimsel incelenmesini ele alan çalışmalarıyla, dansın kuramsal temellerini ortaya koydu. Mary Wigman, dans sanatı ve dans diliyle ilgili kitaplar yazdı; Martha Graham ile birlikte çalışan müzisyen Luis Horst, müziğe ait kavramları ve kompozisyon yapılarını modern dansa uyarladı.

Katı bir hareket sözlüğüne sahip olan klasik akademik dansın, havada asılı kalarak sıçramak veya parmak ucu pabucu ile yerle teması azaltmak gibi, ağırlıksızlık hissi uyandıran tekniğinin tersine, hareketin temel kurallarını araştıran modern dans, bedeninin yerle olan güçlü ilişkisini kullandı. Bu dönemde, modern dans koreografilerinin temel hareket malzemesi, klasik balede olduğu gibi tektip (uniform) bir hareket sözlüğüne değil, koreograf ve dansçıların kendilerinin oluşturdukları hareket sözlüklerine dayandırıldı. Modern dansın hareket sözlükleri, dansçı bedeninin kendi özgül koşullarından ve bedeninin kendi içsel güçlerinin ifade aracı olmasından yararlanılarak geliştirildi. Dansta içsellik dışavurulması, bedeninin hareketlerinin, duyguların ve düşüncelerin yönlendirmesiyle biçimlendirilmesi, modern dans anlayışına hakim olan düşüncelerdendi. Martha Graham'a göre, dans içsel dünyanın görünür kılınmasıydı. Doris Humphrey ise, dansı içerden dışarıya doğru hareket etmek olarak tanımladı. Bu koreograflar, danslarının konularını, insanların gerçek sorunlarından seçtiler ve seyirciyi kışkırtmayı, uyarmayı amaçladılar (Dempster,1998, s.224).

Modern dansın başlangıç yıllarındaki temel amacı, bedeni dışsal araçlardan arındırmak ve dansçı bedene özgürlüğünü kazandırmaktı. Ancak, dansta bu özgür ifadeye ulaşmak için yapılan çalışmalar diğer yandan, bedeninin bireysel özelliklerine dayanarak hareketlerin konusu, yapısı ve üslubu ile ilişkilendirilen dans hareketlerinin, giderek 'dans tekniği' denilen sistematik bir kimliğe bürünmesine yol açtı. Duncan'ın ardılı olan ikinci kuşak modern dansçıların, bedensel ifade özgürlüğünü temsil aracılığıyla gerçekleştirmek için geliştirdikleri biçimsel kuralları, 'teknik' adı altında katı bir şekilde yasalaştırmaları, kaçınılmaz olarak, bu özgürlüğün kısıtlanması sonucuna vardı. Koreografide kullanılan dansçı bedeninin hareketlerinin, belirli bir sözlüğe dayanan biçimci bir tekniğe bağımlı kılınması, bu kuşağın dans anlayışının yaygın özelliklerinden biri oldu. Modern dansın ikinci kuşak dansçı-koreografları, bugün, kendilerinin geliştirdikleri ve beden için klasik bale kadar zorlayıcı olan özgün dans teknikleri ile tanınmaktadırlar.

Bu biçimci anlayış doğrultusunda, sahne mekanının koreografik kullanımında, çoğunlukla mevcut kurallar devam ettirildi ve kullanılan sahne mekanı klasik akademik dansta olduğu gibi, İtalyan sahnesi olarak kaldı. Bu geleneksel mekan anlayışında, dansçıların tüm hareketleri, eylemleri ve dansın kurgusu, seyircinin görsel algı perspektifine dönüktür ve sahne mekanının her yeri farklı değerlere sahiptir. Modern dansın ikinci kuşak koreografları, Duncan'ın öncülüğünü yaptığı birinci kuşağın tersine, dans hareketlerinde, koreografik biçimlendirmede, mekan, kostüm, dekor ve ışık kullanımında daha katı ve biçimci bir anlayış

geliştirdiler. Bu unsurların dans hareketleri ile ustalıklı bileşimini sağlayarak belli bir ileti göndermek veya bir öykü anlatmak, bu dansçı kuşağın koreografi anlayışına egemen olan bir diğer özellikti. Koreografi anlayışları, dansın bir öyküye dayanması, iyi tanımlanan başlangıç, gelişme ve son bölümleri içermesi gibi özelliklerde, klasik balenin ilkeleri ile benzerlik taşıyordu. Her ne kadar, klasik akademik danstan farklı bir anlayışla yola çıkmış ve yeni dans teknikleri yaratmış olsalar da, temelde bu anlayışın biçimci değerlerini korudular (Au,1997, s.155).

Merce Cunningham, ABD’de modern dansın ikinci kuşağının dans ortamı içinde Lester Horton’dan, Martha Graham’dan eğitim alarak yetişti. Cunningham’ın içinde bulunduğu dans ortamında bir yanda Martha Graham’ın Alman ekolünün öncülerinden Mary Wigman’dan etkilenerek yarattığı dışavurumcu, öykücü anlayış, diğer yanda da Balanchine’nin Rus estetiği ile ABD’de geliştirdiği mükemmeliyetçi, seçkinci (elitist) anlayış ağırlıktaydı. Cunningham, 1939 ile 1945 yılları arasında, Martha Graham topluluğunda solo dansçılığı yaptı. 1943 yılında, koreografi çalışmalarına başladı. 1944 yılında, New York’ta ilk solo performansını gerçekleştirdi. Bu yıllar, ABD’de, sanatsal etkinliklerde çeşitlenme ve hareketliliğin görüldüğü yıllardı. Çünkü, İkinci Dünya Savaşı, dünyanın birçok ülkesinde olduğu gibi, ABD’de sanat ortamını derinden etkilemişti. Faşizmden ve savaş nedeniyle Avrupa’dan kaçan pek çok sanatçı ve düşünür, ABD’ye göç etti. Örneğin, Merce Cunningham’ın etkilendiği, Max Ernst, Marcel Duchamp, Piet Mondrian gibi birçok ‘avant-garde’ sanatçı özgürlükçü bir ortamda işlerini yaratma ve sergileme şansı bulmak için New York’a gelmişlerdi. Kendilerine özgür ifade ortamı arayışı içinde Avrupa’nın değişik ülkelerinden ABD’ye gelen sanatçıların etkinlikleri, hemen tüm sanat dallarında devrimci nitelikte yeniliklerin gerçekleştiği, sanatın konusundan malzemesine kadar pek çok unsurun tartışıldığı yaratıcı bir ortamın oluşmasının önemli nedenlerinden biri oldu. Sanat dünyasındaki bu gelişmeler, Merce Cunningham’a, Graham’ın içine dönük dans dünyasından farklı olarak, diğer sanat dallarında gerçekleşen yenilikleri görme imkanı tanıdı ve bunlar onu yakından etkiledi. Cunningham’a göre dans eğitiminin çok uzun sürmesi, dansçıların diğer sanat dallarıyla tanışmasını ve daha disiplinlerarası bir anlayışla eğitilmesini engelleyen bir unsurdur (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.71).

Modern dansın ikinci kuşak koreografları, klasik akademik dansın kurallarına gösterdikleri tepkilere rağmen mekanın, özellikle sahne mekanının kullanımında, çalışmalarının müzikle olan ilişkisinde danslarının anlatımcılığında ve biçimciliklerinde klasik akademik danstan



ayrılmamışlardır. Cunningham, dansın bir öykü anlatması, bir müziğe dayanması veya bir duyguyu dışavurması gerekliliği düşüncesini terk ettiğinden, hem klasik baleden hem de modern dansın ikinci kuşak anlayışından köklü bir kopuş gerçekleştirmiştir. Dansın bir anlatım ve ifade aracı olmasından vazgeçilmesi ile insanın duyguları, içgüdüleri gibi psikolojik yönlerine değil, dansçı bedeninin fiziksel gerçeklerine odaklanılır (Resim 4.1, 4.2). Dolayısıyla, dansın temel sorunu dansın kendisinden başka bir şey olamaz ve Cunningham'ın dans yapıtları, kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmazlar. Bu yapıtlar, dansçı bedeninin birbirini takip eden hareketlerinin, alışlagelmiş mantıksal ve doğal akışını reddeder. Hareketlerin birleştirilmesi (combination), her türlü nedensellik ilkesinin dışındadır. Hareketlerin bir ileti taşınamaması, müziğe dayalı olmaması, öykü anlatmaması, onların 'gösteren'i ile 'gösterilen'i arasındaki ilişkinin özdeşliğe dayalı veya tamamen rastlantısal ya da keyfi olabileceğine işaret eder. Onun dansları kendilerinden başka bir şeyi ifade etmez; öykü anlatmaz. Yalnızca dansçı bedeninin fiziksel gerçeklerinin araştırılmasıyla kolların, bacakların, başın ve gövdenin; zaman, mekan ve yerçekimi ile ilişkisinde neler yapabileceklerinin ortaya çıkarılmasına odaklanır ( Foster, 1986, s. 32).

Cunningham, dans sanatının koreografi ve sahneleme anlayışında köklü değişikliklere yol açan yapıtlarında müziği, dekor ve kostümü koreografiye hizmet eden yardımcı yan sanatlar olmaktan kurtarır. Onun çalışmalarında yer alan her sanat dalı, kendi bağımsız varlığına sahiptir. Dans, zaman unsurunu müzikle, mekan unsurunu tasarımla paylaşır ( Au, 1997, s. 155) Koreografik biçimlendirme müziğe göre yapılmaz, müzik kendi dokusal farklılığını taşır ve müzik ile dans arasında yapısal bir ilişki bulunmaz. Cunningham'ın yapıtlarında dansçılar, müziği çoğu kez genel kostüm provalarında ya da temsil esnasında işitirler. Müzik ve dans arasındaki herhangi bir uyum, ancak raslantı sonucunda gerçekleşebilir. 1944 yılında, avant-garde müziğin önemli isimlerinden John Cage ile beraber yaptıkları çalışmaların sonucunda altı yapıt sahnelenir. Örneğin, bunlardan korku üzerine solo koreografisi olan *Root of an Unfocus*' ta belirli bir anlatım kaygısı taşıdığı ve modern dansın geleneksel anlayışından bütünüyle uzaklaşmadığı görülür. Ancak, Cage ile yaptığı bu çalışmaların hepsinde dansın müzikle olan ilişkisi ve bölümlerinin kurgulanışı bakımından tamamen yenilikçi bir anlayış ortaya koyar.

Cunningham, kendisinden önceki bale ve modern dans koreograflarının izledikleri geleneksel mekan anlayışını terk eder ve dans sanatının mekan kavramına yenilikler getirir. Her ne kadar, bir yandan İtalyan sahnesi mekanını (proscenium) kullanmaya devam etse de diğer

yandan meydanlar, müzeler, spor salonları gibi alışılmışın dışında alanlarda temsiller verir (Resim 4.3). Dansın öykü anlatma işlevi üstlenmesini olumsuzlayan Cunningham, sahnenin dramatik bir öykünün oluşturulmasına göre düzenlenmesi ve mekanın böyle bir izleğin vurgulanması adına kurgulanması dūřüncesini reddeder. Cunningham, klasik balenin ve modern dansın sahne mekanı kavramının iğerdiği değerler hiyerarşisini de sorgular. Klasik koreografik anlayışta solo dansçıları merkeze, grup dansçıları (corps de ballet) sahnenin her iki yanına eřit ve simetrik yerleştirilir. Bu düzenlemenin ardındaki anlayış, sahne merkezinin, seyirci ilgisinin merkezi olduğu, önemli ve değerli bir yer olmasından dolayı solo dansçıları tarafından kullanılması gerektiği dūřüncesinden kaynaklanır. Oysa Cunningham'a göre, sahne mekanının her noktası eřit değerdedir ve koreografik bakımdan mekan hiyerarşik önem sıralaması iğermez. Dolayısıyla, dansa kullanılan mekan birincil ve ikincil önem sıralamasına göre parçalara ayrılamaz. Cunningham için, sahne mekanının her yeri eřit derecede değerli, önemli ve ilginçtir. *Torse* (1976), adlı yapıtında olduğu gibi dansçı, solosunu sahnenin herhangi bir noktasında gerçekteştirebilir. Bu bakımdan, onun sahne mekanı kavramı, mekanda her yerin merkez olabileceğini öne süren postmodernist anlayışa yakın durmaktadır. Cunningham'ın koreografi anlayışında, mekan kavramı ile ilgili bir diğer yenilik, danstaki şekillerin, hareketlerin ve akış kurgusunun seyircinin görsel algı perspektifine göre belirlenmesi gerektiği ilkesinden tamamen vazgeçilmesidir. Bunun anlamı şudur; koreografik tasarımda artık seyirci dikkate alınmayacaktır. Dolayısıyla sahnede dansçıların yaptıkları hareketleri seyirciye 'göstermek' söz konusu değerildir. Sahne mekanı, 360 derecelik yön skalasının sunduğu olasılıklar arasından seyirci gözetilmeden yapılacak olan seçim ve tercihlere göre kullanılır. Dansçı bedeninin koreografik bakımdan mekanda belirlediği yönler, seyircinin çeşitli görsel algı perspektifleri eřit değerde ve ilginçliktedir (Resim 4.5). Einstein'in "mekanda sabit hiç bir nokta yoktur" sözünden yola çıkan Cunningham'ın mekan kavramında, sabit değerler bulunmadığından, hareketlerin koreografik kurgu içinde mekana yerleşmesinde sürekli akışkanlık sağlanır.

Cunningham'ın koreografilerinde, seyirci odağını anlatılan öykünün yönlendirdiği durağan sahne düzeni, yerini, aynı anda pek çok eylemin gerçekteşmesiyle seyircinin seçim yapmaya zorlandığı akışkan sahne düzenine bırakır. Sahnede aynı anda eşit öneme sahip pek çok merkez oluşur; dolayısıyla seyirci bu eylem merkezlerinden hangisini izleyeceğine karar vermek zorunda kalır. Ayrıca dansçılarının sahneye hızlı ve beklenmedik giriş çıkışları ile, sahne mekanının canlılığı ve akışkanlığı arttırılır. Dansın bölümleri, belirli bir öyküyü ifade etmek amacı ile düzenlenmediğinden, kendi aralarında birbirleri ile yer deđerētirebilir

niteliktedir. Hareketler, sekanslar sürekli olarak yer değiştirme imkanına sahiptir. Bu şekilde hareketin sũreklilięi sağlanarak, pek çok umulmadık olasılık denenir. *Roudrunners* (1979) koreografisini, antik Grek vazolarındaki dans figũrlerinden esinlenerek yaratır. Bir figũrden diğerine akıcı bir şekilde geçişi amaçladığı bu çalışmada Cunningham, dansçıları gũlge oyunundaki gibi mekanda horizontal çizgiler izleyerek, sahnenin bir kenarından diğerine sağdan sola soldan sağa hareket ettirir. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.154)

Cunningham, alışılmış sahne mekanının olmadığı yerlerde temsil verebilmek ve dansın sadece sahne ortamında olabileceği yanılısamasını kırmak için Events projelerini geliştirmiştir. Bu projeler, genel olarak daha önce yapılmış koreografilerinden alınan parçalara yeni blũmler eklenerek sahnelenecek mekana uygun hale getirilmesiyle oluşur. İki yũzden fazla Events projesi gerçekleştiren Cunningham'a göre, dans, zorunlu olarak belli bir sahne mekanını gerektirmez; farklı mekan ve koşullara göre değişiklikler gösterebilecek esnekliğe sahip olmalıdır (Resim 4.4). Venedik'te San Marco Meydanı, Fondation Maeght'in mũze alanının tamamı ve çatısı, Cunningham topluluğunun temsil verdiği, sahne mekanı olmayan yerlerdendir. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s 176)

Dansta mekansal unsurlardan biri olan ışığın kullanımı da, Cunningham'ın projelerinde kendinden önceki anlayıştan farklılık gösterir. Onun eserlerinde, ışık yalnızca eserin sahnelendiği mekanı aydınlatma işlevini yerine getirir. ışık, seyircinin algısını yönlendirmek veya dramatik etkiler yaratmak için kullanılmaz. Amaç, dansın grũlebilmesini sağlamaktır. Cunningham'ın koreografilerinde ışık kendi deyimini ile "gũn ışığının aydınlattığı gibi" (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, 173) kullanılır (Resim 4.7). Cunningham, Rob Rauschenberg'in sahne aydınlatmalarını sahnenin ışıkla yıkanmasına benzetir. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, 173) Koreografilerde nadiren renkli ışık kullanılır ve genellikle ışık *Torse'* daki gibi dansın başından sonuna neredeyse hiç değiştirilmez. ışıklandırma, dansçıları ve onların hareketlerini vurgulamak ya da desteklemek için kullanılmaz. Durağan olmayan akışkan sahne anlayışıyla dansçıların mekanda yer değiştirmelerinin sık, aniden ve beklenmedik olması ışığın işlevsel bir aydınlatma aracı olarak kullanılmasını zorunlu kılmaktadır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, 173).

Merce Cunningham, moden dansın ikinci kuşağının koreografi anlayışını sorgular. Bu anlayış koreografilerin iyi tanımlanmış ilkeler üzerine kurulması gerektiği ve koreografin yeteneğinin bu ilkelerin ustalıklı kullanımında ortaya çıkacağı inancına dayanır (Au, 1997, s.155 ). Bu

koreografi anlayışında dans hareketleri ile müzik, sahne tasarımı ve ışıklandırma koreografinin amacını ya da anlatmak istediği öyküyü desteklemek için bir potada eritilir. İkinci kuşak modern dansçıların eserlerindeki dramatik yapı, onların koreografik biçimlendirme unsurlarını kullanma biçimini belirler. Kullandıkları hareket sözlüklerini ise, dışavurmak istedikleri duyguları ve düşünceleri yönlendirir. Buna karşılık Cunningham, dans hareketinin kendisinin dışında bir anlam veya düşünce doğrultusunda biçimlendirilmesini, koreografinin bir ana tema veya öykü etrafında kurgulanmasını reddeder. Ona göre koreografi, dansçı bedeninin hareketlerinin fiziksel özelliklerinin ve ortaya koyduğu soruların etrafında yapılandırılır ve hareketlerin dramatik etki içermesi rastlantısaldır.

Cunningham, Martha Graham topluluğunda solo dansçısı olduğu yıllarda, müzisyen Luis Horst ile kompozisyon kuralları üzerine çalışır. Ancak, müzikten devşirilen ABA, tema ve varyasyonlar gibi geleneksel kompozisyon yapılarını, doruk noktasına (climax) yöneltmiş bir sıralama ile birincil ve ikincil önemde sekansların iyi tanımlanmış başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri içinde yapılandırılmasına dayanan koreografi ilkelerini, 1950'li yılların başlarında tamamen terk eder. Onun danslarında hareketlerin ve bölümlerin birbirlerini takip etmelerine egemen olan kural keyfiliktir. Her bölüm, her hareket birbirine eşittir ve aynı değerdedir. Dramatik kurgunun bir kenara bırakıldığı koreografileri, hareketlerin ve sekansların birbirlerini hazırlamasıyla, dansın momentlerini doruk noktasına yönelten yapılandırmanın göndermecisi zaman anlayışından uzaktır. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.165) Onun çalışmalarında “şimdi” önemlidir. Dansları geçmişe ya da geleceğe gönderme yapmaz, sadece içinde bulunduğu anda varolur. Böylelikle, hareketlerin ve bölümlerin birbirlerine bağlanması nedensellik ilkesine dayandırılmaz. Bir hareketi takip eden hareketin belirlenmesinin, rastlantıya bırakılması dansın yapılandırılmasında seçenek imkanlarının genişlemesini sağlar. Dansta nedenselliği reddeden bu anlayış, doğu felsefelerine yakın durur; “batı düşüncesi nedenden sonuca giderken doğu düşüncesi dünya hakkında ruhsal yaşam ve diğer düşünme yolları hakkında duyularımızın açılımına izin verir.” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, 165) “Mekan Doğu’da dairesel olarak tasarlanırken Batı’da içerden dışarıya doğrusal yönlenir” diyen Cunningham, yalnızca doğu düşüncesine değil, doğu sanat anlayışına da duyarlıdır; “sanatın bir nesne olmaktan çok bir süreç olduğu düşüncesi batılı değil doğuludur.” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.166) Her sahnelenişinde başka türlü olabilen yapıtları, neden sonuç ilişkisi içinde bitmiş nesnelere değil, birer süreçtir.

Cunningham'ın geliştirdiği kompozisyon yapıları brikolajdan, oyun yapılarına, sezgiden raslantı olgusuna kadar çeşitlilik gösteren eklektik özellikler taşır. Onun, Cage ile yaptığı sanatsal işbirliği sonucunda, dans sanatı, koreografi ve kompozisyon kuralları bakımından önemli iki yeni kavram kazanır: rastlantı ve belirlenmemişlik. “ ‘Cage’in gösteri anlayışı’ denen yaklaşımda, ancak Zen Budizm’e olan ilgisiyle açıklayabileceğimiz bir sonuca ulaşılmaya çalışılıyor. Yaşam, bütünüyle rastlantılarla biçimlenir ve kişi iradeye tutunmayı bırakıp kendini nötrleştirdiği zaman, algılarını özgür bıraktığı zaman o ana kadar ilginç saydığı ve saymadığı, kabullendiği ve kabullenmediği her şeyin gerçekte çok ilginç bir bütün oluşturduğunu görecektir. Bu bütünün devinimi rastlantıyla biçimlenir ve sanat ancak doğanın işleyiş biçimini taklit ederek bu gerçekliğe işaret edebilir.” (Fırıncıoğlu, 2002, s.202) Cage ile birlikte yaptıkları çalışmalarda Cunningham, rastlantı ve şans yöntemleri ile hareketleri, hareketlerin ve bölümlerin sıralamasını, mekanın ve yönlerin kullanımını, dansçıların sayısını, sahneye girişlerini ve çıkışlarını, dansın uzunluğunu ve bölümlerinin düzenlenmesini kurgulamaktadır ( Foster, 1986, s. 37) Şans operasyonları zar atmaktan, yazı turaya, Çinlilerin fal bakmakta kullandığı ‘I Ching’ den iskambil kağıtlarını kullanmaya kadar çeşitli yöntemlerle uygulanır. Böylece dansa yaratıcılığın geleneksel alışkanlıklarına ve tercihlerine kapılarak kararlar almak yerine, bilinmedik sonuçlar elde etme olasılığını canlı tutarak koreografik imkanlarını çoğaltmış olur.

Cunningham'ın 1953 yılında, sahnelediği *Suite by Chance*, tamamını şans operasyonları ile gerçekleştirdiği ilk koreografisidir. Bu çalışmayı, mekan, zaman ve pozisyonlar için hazırladığı kartları dansçılara dağıtarak bu unsurların nasıl biçimlendirileceği kararını kartların seçimine bırakarak yapar. Dansın bölümlerini birbirine bağlamak için yazı tura atar. Canfield (1969) projesinde hareketlerin farklı açılarını farklı oyun kartları ile ilişkilendirir. Koreografide rastlantı sonucu ortaya çıkan alışılmadık ve zorlayıcı olan dinamikler, hız ve yön değişimleri dansa önceden düşünülerek tasarlanarak elde edilebileceklerden çok daha ilginç sonuçların oluşmasına imkan sağlar. Rastlantı ve şans uygulamalarında doğaçlamaya yer verilmez. Koreografik bakımdan önceden çalışılan ve prova edilen bu yöntemler, yaratım sürecinde kullanılır. Şans operasyonları ile ortaya çıkan farklı kombinasyonların gerçekleşebilmesi için hareket sekanslarının belirlenmesinde netleşme sağlanıncaya kadar çalışılır. Hareketlerin zaman ve mekan ilişkisinde ve sıralamasında kullanılan şans operasyonları koreografide rastgele, keyfi ve bilinmedik sonuçların ortaya çıkmasına olanak tanır. “Basit bir dans cümlesini alalım. Diyelim ki elinizde koşmak, sıçramak ve düşmek gibi üç eylem var. Fiziksel olarak koşmak, sıçramak ve düşmek sıralaması mantıklı görünür. Fakat

şans operasyonlarını kullanarak sıralamanın nasıl olacağını belirlemek için zar atılırsa sıralamada düşmek, sıçramak, koşmak gelebilir. Bunun yapılamaz olduğu düşünülebilir. Fakat neden olmasın? Niçin yapılamasın?” (Cunningham ve Roseman, 2001, s.54) Şans operasyonları ile ortaya çıkan akla gelmeyen, beklenmedik, şaşırtıcı olasılıkların fiziksel olarak gerçekleşmesi ilk bakışta imkansız görünebilir. Ancak Cunningham, dansçıların ve koreografların ancak belli önyargılardan sıyrıldıklarında bu sonuçların sunduğu imkanlardan yararlanabileceklerini düşünür. “Kararın içinde bulunduğu andan, mekandan ortaya çıkmasına izin verirsın ve onunla çalışmanın bir yolunu bulursun” (Cunningham ve Roseman, 2001, s.54). Dansa ait unsurların tüm olasılıklarının araştırılmasında şans ve rastlantı ile yaratılan olasılıklar yelpazesini kullanmak, Cunningham’ın koreografi anlayışının esasını oluşturur.

Cunningham’ın koreografileri tematik anlatım kaygısı taşımadığından sahnenin yapısal olarak kurgulanması, dansçıların sahnede yer alma şekilleri ve enerjilerini kullanma biçimleri seyircilerin kendi imgelerine ve geçmiş deneyimlerinin izlenimlerine bağlı olarak farklı yorumlara kapı açar. Örneğin, Cunningham, *Winterbranch* (1964) koreografisini dansçı bedenlerin yere düşmesi eylemi üzerine biçimlendirmiştir. Işığı Bob Raushenberg tarafından yapılan koreografinin müziği La Monte Young’un ‘Two Sounds’ adlı eseridir. Işığın keskin olarak açılıp kapanması sürekli tekrarlanır, müzik gürültülü ve kesintisizdir. Bu eserin farklı ülkelerdeki temsillerinden sonra Cunningham’ın seyircilerden aldığı yorumlar ilginçtir. Her ülkedeki izlenimler farklıdır; seyirciler, sahnelendiği yere göre yapıtın; İsviçre’de ırk ayrımı, Almanya’da toplama kampları, Londra’da bombalanmış şehirler, Tokyo’da atom bombası hakkında olduğunu belirtirler.

Koreografik sürecin bazı üretici unsurlarının dansçıların inisiyatifine bırakılmasına dayanan ‘belirlenmemişlik’ kavramı, Cunningham’ın yaratıcı düşüncelerinden biridir. “Belirlenmemişlik düşüncesi, hareketlerin kendisi hakkında değil; fakat tempo, yön ve bazı hareketleri yapıp yapmamak konusunda dansçılara belli bir özgürlük tanır.” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.150). Belirli dans öğelerini temsilden temsile değiştirebilme imkanını da veren belirlenmemişlik olgusunu Cunningham, ilk koreografilerinden *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* (1951)’de dansın bölümlerinin sıralamasında kullanır.

Dansın “hareketlerini belirleyen ve hareketlerle eş zamanlı gerçekleşen müzik” (Fırıncıoğlu, 2002, s.197) Cunningham’ın tamamen reddettiği bir anlayıştır. Danslarında zaman, müziğin

ölçü birimleri ile değil, saniyeler ve dakikalarla bölünür. Koreografik çalışma sürecinde bazen kronometre kullanır. Dansçılar hareketin aktüel zamanlaması ile ilgilidirler. Müzik ve dans arasındaki tek ortak unsur, paylaştıkları zaman dilimidir. Dolayısıyla, dans, müziğin sağladığı destekten ya da belirleyicilikten kurtularak kendi başına varolur. Dansın müzikten bağımsız, özerkliği olduğu düşüncesi geleneksel koreografi anlayışından tamamen farklıdır. Ona göre, “dansın, müziğin değil kendi ayakları üzerinde durması zorunludur... iki sanat her biri kendi yolunda, biri göze ve kinestetik duyuya diğeri kulağa hitap etmek üzere aynı zaman dilimini kullanarak birlikte varolabilir,” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.141) John Cage ile yaptığı sanatsal işbirliğinin sonucunda, Cunningham, bu anlayışını yapıtlarında somutlaştırır. Kendi çağdaşı olan bazı bestecilerin elektronik müzikle ilgilenmeleri, müzik sanatında ortaya çıkan yenilikler, Cunningham’ın çalışmalarını etkiler. “Kompozisyonda sesin kullanım olanakları ve kompozisyon metodları kökten farklılaşmıştır.” diyen (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.140) Cunningham’a göre, ölçülü olmayan ritimlerle çalışmak, hareketleri zamanda özgürleştirmekle kalmaz; hareketlerde keskin hız değişiklikleri yapmaya da olanak tanır. Bu da çok hızlı bir hareketten hemen sonra çok yavaş hareket etmek veya tersini yapabilmek fırsatını yaratır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.142). Temponun keskin değişimleri de, dansçıların o güne kadar deneyimlemedikleri farklı bir uygulamadır. Cunningham ile çalışan dansçılar bildikleri, alıştıkları ritim ve tempo kullanımı alışkanlıklarını terk etmek, hareketleri ve beden koordinasyonu farklı şekilde düzenlemek zorunda kalırlar. Cunningham, dansçı bedeninin hareketlerini, belirli bir zaman diliminde ve belirli bir ritim içinde gerçekleştirdiği doğal ritmin ve temponun mümkün olasılıklarını araştırır. Örneğin, *Torso* koreografisinde, hareketlerin sayılarını ritmik ölçü ile belirlemez. Sayılar, dansçı bedeninin hareketlerindeki ağırlık değişimleri ile belirlenir. Dansın müzikten bağımsızlaşması, dansçıların hareket ederken birbirleri ile mekansal ve zamansal koordinasyonlarını gerçekleştirmek, hareketlerin, hareket cümlelerinin ve sekansların sürelerini kararlaştırmak gibi, daha önce müziğin yapısal özelliklerine ve zamansal ölçülerine göre belirlenen unsurlar için yeni, yaratıcı çözüm imkanları sağlar. Örneğin, *Signals* (1970) yapıtında dansın hareketlerinin ritmik yapılandırılması dansçılardan biri tarafından yapılan yüksek sesli soluk verişlere dayanır. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.108) Böylelikle koreografik sorunların alışlagelmiş yollarla çözümlenmesi bir tarafa bırakılarak, dansın bütün üretici unsurlarının oyun, rastlantı, şans gibi yeni yaklaşımlarla ele alınmasıyla ortaya çıkan imkanlar sayesinde, öngörülemez zenginlikte farklı sonuçlar elde edilebilir.

Cunningham müziğin dansa ritim ve kurgu sağlayarak eşlik etmesi gerektiği anlayışını reddettiğinden, koreografik çalışmayı besteciden bağımsız yürütür. Müziğin bestelenmesi de danstan bağımsız olduğundan, dansçılar çoğu kez temsil anına kadar danslarına katılacak olan müziği bilmezler. Buna rağmen müziğin ritmi ile dansın hareketlerinin ritmi arasında bazen tamamen rastlantısal olarak gerçekleşen bir uyum ortaya çıkabilir. “Cage’in yöntemi ile oluşturulan müzik parçalarının, doğal olarak hemen hiç birinin baştan sona tekrarlı ritmi olmuyor. Düzensiz ritim, danstaki ritimle rastlantısal birleşmelere, kopmalara, vb. izin veriyor; uzun sessizlikler, görseldeki ritmin vurgulanmasına yol açıyor.” (Fırıncıoğlu, 2002, s. 203) Cunningham, hareketlerin kendilerine ait doğal ritimleri ile kullanıldığında olasılıkların zenginleşeceğine inanır. Koreografinin kurgulanması sürecinde, müzik dansın ritim yapısını belirlemez; çeşitli olasılıklar denenir; örneğin, dansçılar aynı hareket sekansını aynı ritimde veya farklı hareket sekanslarını aynı ritimde ya da farklı hareket sekanslarını farklı ritimlerde yapabilirler. Cunningham, koreografik çalışmalarında olasılıkların çokluğunu araştırır. Müziğin yapısı onun danslarında dansın yapısına hiç bir katkıda bulunmaz, müzikle dansçıların hareketleri arasında yapısal bir ilişki yoktur. Her iki sanat kendi dokuları, ilkeleri ve doğaları ile birbirinden bağımsız olarak temsil edilir (Foster, 1986, s. 34).

Merce Cunningham’ın koreografilerinde hareketler belli dramatik bir anlatımın, düşüncenin veya duygunun güdülendirilmesi sonucunda elde edilmiş değildir. Onun dans anlayışında, hareketin kendi başına değeri vardır ve bir başka unsurun, dramatik bir öykünün, duyguların veya düşüncelerin aracı edilemez. Cunningham için, insan bedeninin her türlü hareketi hiçbir sınırlama olmaksızın dansın malzemesini oluşturur (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.39). Hareket, zaten kendi başına, kendi olduğu için ilginçtir ve bağımsız olarak varolur. Koreografilerindeki hareketler bedeninin fiziksel gerçeklerine, dansçı bedeninin zaman, mekan ve yerçekimi ile nasıl ilişkiye geçtiği üzerine odaklanır ( Foster, 1986 s.32). Hareket, insan bedeninin fiziksel olanaklarının imkan verdiği tüm olasılıklardan yaratılır (Resim 4.2). Onun dans hakkındaki düşüncesine göre, “bir ucunda gündelik insan hareketinin diğer ucunda virtüöz hareketinin bulunduğu skalanın, bu iki ucu arasındaki herşeyi kapsar.” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.152). 1960’lı yıllarda genç dansçı ve koreograflar arasında, uzmanlık gerektiren herhangi bir dans tekniğine bağlı olmaksızın dans etmek, dansta gündelik insan hareketlerini kendi özgünlüklerini koruyarak kullanmak gibi düşünceler ortaya atılır. Buna karşılık Cunningham, tekniğin harekete bir başka özgünlük katacağını ve ona başka hiçbir şekilde elde edilemeyecek bir genişleme ve çoğalma imkanı verdiğini belirtir (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.152 ).



Merce Cunningham hareket eden bedenin tüm olanakları ile ilgilenir. Her hareket, mümkün bütün olasılıkları deneyerek dansın malzemesi olmalıdır. Dolayısıyla her yeni koreografisine daha önce denemiş olduğu hareket kalıpları ile değil, yeni hareketler bulmak için çalışarak ve bunları deneyerek başlar. Yaratıcı hareket araştırması sürecinde, bedenin mevcut hareket etme alışkanlıklarından kurtulması için harekete hiç bilinmedik yeni yönlerden yaklaşır. Aslında Cunningham hareketi oluştururken, temelde yalın fiziksel sorular sormaktadır. Kendi adıyla anılan dans tekniğini geliştirme sürecini başlatan, böyle yalın fiziksel sorulara karşılıklar araması olmuştur. Hareketin bir noktadan başka bir noktaya nasıl taşındığı, oradan her yere gidip gidemeyeceği, hareketin bedende nasıl işlediği gibi sorular, çalışmalarının başlangıç noktasını oluşturur. Her hareketin bir duygunun dışavurumundan değil, belli bir momentum veya enerjiden kaynaklanarak, kendinden sonra gelecek hareketin gerçekleşmesini sağlayacak netlikte oluşması gerektiği düşüncesi olmadan harekette ilerleme sağlanamaz. (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.68)

Cunningham'ın çağdaş dansa kazandırdığı dans tekniği; kendinden önce gelen modern dans koreograflarının tekniklerinde ağırlıklı olarak kullanılan dansçı bedenin sırt hareketleri ile klasik bale tekniğinde bacakların ve ayakların hareketlerinin, çağdaş bileşiminden oluşmaktadır. Cunningham, bacaklar ile sırtın hareketleri arasındaki ilişkiyi inceleyerek, gövde ile bacakların birbirlerine zıt veya uyumlu olan bütün hareket imkanlarını araştırmak üzerinde yoğunlaşır. Graham tekniğindeki, üst bedenin kalçaya yakın bölgesinin hareketi (contraction) yerine, sırtın tümünün hareketini (curve) yaratır ve klasik baleden farklı olarak bacakların hareketleri ile üst bedenin koordinasyonu ilişkisini omuzlarda (epaulments) değil gövdenin bel bölgesinde gerçekleştirir. Böylelikle bacaklar ve sırt arasındaki ilişki sağlanmış olur. *Torso* koreografisi temelde bu soruların çözümü üzerine yapılandırılmıştır. *Torso* 'da bacakların hareketleri keskin tempo ve adım değişiklikleri ile çeşitlenir ve üst bedenin hareketinin bacakların hareketi ile koordinasyonu uyum ya da zıtlık ilişkisinin sürekliliği üzerine kurgulanır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.63). Bütün danslarını ve hareketlerini karmaşık veya basit fiziksel sorular ve bunların kendi içindeki mantık izleği üzerinde temellendirir (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.63). Ancak bu mantık zihinsel bir süreç sonucunda yaratılmaz, hareket kendi fiziksel mantığı içinde oluşmalıdır. Cunningham için dans, zihinsel değil daha çok içgüdüsel bir eylemdir ve dans ardında karmaşık düşüncelerin olduğu dramatik bir olay şeklinde değil, yalın olarak dans etme edimi içinde ortaya çıkmalıdır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.68,72). Dansçılar hareketleri dramatik

bir ifade veya benzer eklemelerde bulunmadan, bağımsız yalın halleri ile gerçekleştirirler. Hareketler daha önce belirlenmiş ideal bir stile, görünüşe veya kişiye göre oluşturulmaz her dansçı yalnızca kendi bedensel gerçekliği ile değerlidir. Dansçılar, Cunningham'ın gösterdiği hareketi yaparlar ancak amaçları ona benzemek değildir; hareketleri mümkün en temiz ve net haliyle gerçekleştirmektedir. Cunningham topluluğunda dans edebilmek belirli bir dans tekniğini gerektirir. Cunningham hareket eden bedenin tüm olanakları ile çalıştığından, dansçıların klasik balede olduğu gibi bu dansın stiline talep ettiği ideal beden örneğinde olmaları beklenmez. Ancak, Cunningham dansçısı çok hızlı ayak hareketleri yapabilmeye becerisine sahip olmalı, hareketlerin içinde keskin ritim, yön ve tempo değişiklikleri yapabilecek teknik düzeyde bulunmalıdır. Belirli bedensel zaafılar; kısa aşıl tendonu, yeterince esnek olmayan kas ve eklem yapısı bu tekniği yapmayı zorlaştırabilir. Her ne kadar mükemmel virtüozite hareketler talep etmese de Cunningham dans tekniği, dansçıdan yüksek teknik düzey bekleyen zor bir tekniktir.

Cunningham danslarında hareketler bazen rastlantı sonucunda örneğin, bir düette belirli bazı duyguları açığa çıkartırlar. Burada amaçlanan o duygulara ulaşmak değildir. Koreografinin asıl amacı hareketlerin kendileridir; ancak bazı durumlarda hareketlerin, şekillerin ve beden duruşlarının belirli bir biçim almasıyla dışavurumcu dramatik sonuçlar ortaya çıkabilir. Bu sonuçlar, koreografik bir karar sonucu ortaya çıkmazlar. Hareket burada dışavurum niyetlerinden bağımsızdır ve içinde bu niyetlerin ötesinde anlam taşır. Örneğin, *Signals* koreografisinde hareketlerin doğal kurgusu sonucunda erkek ve kadın dansçının dansın bir yerinde yan yana duruşlarında, duygusal bir yakınlığa işaret edildiği izlenimi doğmaktadır. Hareketlere eklenen küçük bir jest, baştan amaçlanmamış bazı duyguların ortaya çıkmasına neden olur. Ancak, Cunningham'ın koreografileri anlatım amacı taşımamasına rağmen, seyirci algısı bazen tamamen rastlantısal olarak bunlarda bir anlatım görebilir. Cunningham'a göre, hareket, bir şeyi ifade etme niyetinin ötesinde bir ifadeye sahiptir (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.106) Onun koreografilerinde hareketlerin yalnızca kendi doğasındaki duygu ortaya çıkar, seyirciye herhangi bir duyguyu hissettirmek için hareket yönlendirilmez. Hareketler bazen çok basit bir fiziksel ihtiyaçtan doğabilir; örneğin, Cunningham, *Walkaround Time* (1968) (Resim 4.6) yapıtının çalışmaları esnasında zor bir denge duruşundan başka bir duruşa başarılı biçimde geçiş yapabilmek için Carolyn Brown'un gerçekleştirdiği hareketin, koreografide yer almamasına rağmen fiziksel bir gereklilik sonucu oluştuğunu belirtir (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.115). Böyle durumlarda hareket ifadesini yalnızca gerekliliklerden alır.

Cunningham bazı eserlerinde gündelik jestleri anlamlarından sıyrarak, bağlamları dışında kullanmaktadır. Örneğin, *Gallopade* (1981) adlı yapıtında böyle jestler şans operasyonları ile fragmanter bir biçim içinde sıralanır. Aslında gündelik yaşamda doğrudan göndermeleri olan bu hareketler, tamamen kendi mantıklarının dışında kullanılarak umulmadık mizahi etki yaratır (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.157). Bunun yanısıra Cunningham'ın çalışmalarında bazen doğrudan taklide dayalı hareketler de yer alır. Örneğin, dansçılar el vererek birbirlerine dansa davet etme ya da birbirlerine eğilerek dans için teşekkür etme anlamına gelecek hareketler yaparlar. Ancak bunlar, aslında, dansın bütününe anlatımcı bir yapıya sahip olmadığını vurgulamaya yönelik hareketlerdir. ( Foster, 1986, s.75)

“Taklide dayalı hareketler o kadar seyrek ve beklenmedik şekilde ortaya çıkarlar ki, seyirci için dans bu dünyadaki bir şey hakkında olması gerekiyorsa bu ancak insan bedeninin eklemlemiş hareketlerinin repertuarı hakkındadır.... dansçılar arasındaki etkileşimler genellikle hareket etme eylemini vurgular. Kadın ve erkek, hareket eden bedenler birbirini taşır ve birbirine dokunur. Birbirlerine somut nesnelere olarak yaklaşmazlar ya da bir düşünce veya duyguyu birbirlerine iletme gerekliliği göstermezler.”  
(Foster, 1986, ss. 75, 76.)

Dansçıların odağı, gerçekleştirdikleri eylemlerin fiziksel gerçeklerine dönüktür. Cunningham'ın dansları, hareketlerin kendi doğasına ve onların referanslarına odaklanır. “Açıktır ki, dansçılar kendi bedenleri ile çalışırlar ve her beden biriciktir” Bu sanatın doğası gereği her dans, aslında onu yapan dansçı bireylerin belleğindedir. Dolayısıyla dansı ve dansçıların yaptıklarını görmeden dansı tanımak, “...dansçıdan konuşmadan dansı tanımlamak imkansızdır” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.27). Dansta her beden, kendi sorunları ile var olur; yeterince yükseğe sıçrayamamak, uzun ya da kısa boylu olmak gibi. Bütün bunlar dansın izleyiciye nasıl aktarıldığını etkiler. Dans yapıtı onu dans eden dansçılardan ayırlamaz. Dansçıların bedensel duruşları, teknik düzeyi, görünüşleri dansı yapıtını doğrudan etkiler.

Cunningham 1989 yılından bu yana, üç boyutlu hareket bilgisayar yazılımı (3-D motion creation software) çalışmaları ve 1990'lı yıllarında geliştirdiği bilgisayar programı 'lifeforms' ile hareketin imkanlarını araştırmasının sınırlarını genişletir (Resim 4.8). Yapılması mümkün olmayan hareketler için onları olanaklı kılacak formüller geliştirir. Örneğin, bir hareketin yapılması yerçekiminden dolayı imkansız ise, bu hareketi yapan dansçının başka iki dansçı tarafından havada tutularak, hareketin yapılması sağlamaktadır. Cunningham bu program için “adımları yaratmak için zihnimi açtı, böylece bütün olanaklar çeşidini görebiliyorum ... hep

orada olan ve benim daha önce yakalayamadığım olanaklar.” (Cunningham ve Roseman, 2001, s.46 )

## 4.2 Örnek 2: Pina Bausch

Yirminci yüzyılın başlarında, modern dansın Kıta Avrupası’ndaki gelişimi ABD’dekinden önemli farklılıklar gösterir. Bu farklılıkların başında, çağdaş dans sanatına yön ve biçim veren kapsamlı kuramsal çalışmaların, Avrupa’da gerçekleşmiş olması gelir. Bu kuramsal çalışmaları, 20. yüzyılın ilk yıllarında başlatan isim, öğrencileri arasında Rudolf von Laban, Mary Wigman, Kurt Joos’un da bulunduğu Jaques-Dalcroze’dur. Onun “eurhythmics” olarak adlandırılan çalışmalarında; doğaçlama, ritmik beden hareketleri, müzik ile beden koordinasyonu sağlama, kasma ve gevşetme (contraction, relaxation) “ ritim aracılığı ile beyin ile beden arasında, düzenli ve hızlı bir iletişim yaratma” (Love, 1997, s.32) gibi o dönem için tamamen yeni olan kavramlar yer alır. 1913 yılında İtalya’nın Monte Verite kasabasında birçok sanatçı ve dansçının kurduğu okulda anlatım dansının (ausdruckstanz) temelleri atılır. “Bunun da bizim için önemli bir anlamı olmuştu; çünkü ‘sanatsal anlatım biçimi olarak dans’ gündemi belirlemişti...İşte o dönemde insanlar daha önceden kendilerine yasaklanmış olan bedenlerini yeniden keşfetmişlerdir.” (Laban’dan aktaran Barın,1999, s.155-156) Bedenin doğal olarak gerçekleştirdiği her hareketle ilgilenen Laban’ın kuramsal çalışmaları ise, insan bedeninin yapısı ile hareket kapasitesinin incelenmesine; dans, sporda, işte, gündelik yaşam içinde insan bedeninin yaptığı tüm hareketler için geçerli olan temel yasaları bulmaya yöneliktir (Love, 1997, s. 39). Laban, hareket analizinde, insan bedeninin hareketini, mekan, zaman ve enerji (effort) başlıklı üç kategoride, derinlemesine inceleyerek, çağdaş dans sanatının kuramsal temellerini oluşturur. Ayrıca, “eukinetics” kavramı ile, hareketin enerji ile ilişkili özelliklerini, “choreutics” kavramı ile de insan bedeninin yaptığı her türlü hareketin niteliklerini, kuramsal düzeyde sistematik olarak inceler. Laban’ın yaptığı kuramsal çalışmalar ve gerçekleştirdiği uygulamalar; Almanya’da dansçıların bale geleneğine karşı çıkarak kendi dans biçimlerini, dillerini ve üsluplarını yaratmalarına elverişli bir zeminin hazırlanmasına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Diğer yandan, sanatın simgesel bir anlatımla özneliği, insanın içsel gerçeğini yansıtmayı gerektiğini savunan dışavurumculuğun (expressionism), özellikle Almanya’da çok etkili bir akım oluşturması da, modern dansın yenilikçi zeminini güçlendiren bir diğer önemli etken olmuştur. İşte bu zemin üzerinde, 1920’ li yılların Almanya’sında, dansçı bedeninin kendini ifade etmesine, doğal hareketlerin kullanılmasına dayalı Anlatım Dansı (Ausdruckstanz), Alman Dansı (German

Dance), Özgür Dans (Freiertanz), Mutlak Dans (Absoluter Tanz), dans tiyatrosu (tanztheater) gibi bir çok dans akımı ve kategorisi ortaya çıkmıştır. Böylece dansın anlatıma dayanması ve 'anlam' ile sıkı bir bağlantı içinde olması gerektiği düşüncesini sanatsal anlayışının temeline yerleştiren Alman dans geleneği, ortaya çıkmıştır.

Dalcroze ve Laban'ın öğrencisi olan Mary Wigman, 1920'lerde, Alman dışavurumcu anlatım dansı (Ausdrucks-Tanz) anlayışının tüm dünyada önde gelen temsilcisi oldu. İnsanın ruhsal dönüşümlerini ve acılarını danslarına yansıtan Wigman, Laban'ın dansı halka yaymak düşüncesinin aksine dansçılığın seçkinliğine inanıyordu. Dansları tamamen öznel anlatılara dayanan Wigman, yalnızca "insanın hayatındaki inip çıkan ruhsal dönüşümleri" ele alıyordu (Wigman'dan aktaran Barın, 1999, s.161). Joos'un koreografilerinde ele aldığı sosyal temaların, onun danslarında görülmesi söz konusu değildi. Laban'ın öğrencilerinden olan Kurt Joos, klasik-modern tartışmasında orta yolu benimsedi ve modern dans tekniği ile balenin, uyum içinde sentezlenebileceğine inandı. 1927 yılında, Essen'de, Folkwang dans okulunu kurdu. Koreografilerinin ana teması, sosyo-politik ve tarihsel konuların çağdaş yorumlarıydı. Dramatik kurguya ve anlatıma dayalı olan koreografilerinde, Laban'ın hareket analizinden yola çıkıyordu. 1932 yılında yaptığı *Yeşil Masa* (Der Grüne Tisch), anlatım dansının klasiğidir. 1933 yılında Nazilerin kendisini tutuklamak istemeleri üzerine, daha sonra Laban dahil pek çok sanatçının yapacağı gibi, Almanya'yı terk ederek İngiltere'ye gitti. 1934'de Kültür Bakanı Goebbels'in Alman Dansı olarak adlandırılan Ausdrucks-Tanz'ı, resmen siyasi otoritenin yörüngesine sokması, giderek bu ülkede yaşanan kültürel çöküş ve nihayetinde Nazilerin çıkardıkları İkinci Dünya Savaşı ile yol açtıkları büyük yıkım, bu dans akımına itibar kaybettirerek sanatsal gücünün zayıflamasına yol açtı. Bu nedenlerle savaşın ardından Almanya'da, modern dansın ana akımı çökmüş olduğundan, hem Doğu, hem de Batı Almanya'da bale, dans dünyasına egemen oldu. Joos, ABD'nin Marshall Planı'nın yardımıyla ekonomik ve kültürel bakımdan yeniden yapılanmaya başlayan ülkesine 1949 yılında geri dönerek, kendisinin kurmuş olduğu Folkwang Yüksek Okulu Dans Akademisi'nin yeniden başına geçti. O yıllarda Almanya'da, baleye alternatif olarak modern dans yapmak isteyen gençlerin, gidebilecekleri tek yer bu okuldu.

Pina Bausch da 1955'de 15 yaşındayken Folkwang'daki bu okula girdi ve Kurt Joos'un öğrencisi oldu. O dönemde bu okulda "doğaçlama dersleri şimdikinden çok daha güçlüydü...insanlar koreografi yapar, küçük danslar hazırlar ve denemeler yapardı" (Bausch'tan aktaran Schimdt, 2002, s.291) Okuldaki eğitimini başarıyla bitirdikten sonra

kendisi için bir şeyler yapmak ve dans etmek istediği için 1960'da kazandığı bursla ABD'ye gitti. New York'da Julliard School of Music'te, özel öğrenci sıfatıyla eğitim aldı. Paul Taylor'la New Amerikan Ballet topluluğunda bir yıl süreyle dansçı olarak çalıştı. O yıllarda ABD'de, Merce Cunningham'ın adı ile birlikte anılan dans biçimlerini saf hareketten yaratan anlayış egemendi. 1960'larda Almanya'da yetişen genç koreografların çoğu, balenin biçimciliğini reddeden bu anlayışı, kendi yaklaşımlarına yakın bulmakla beraber, yalnızca hareketin kendisi ile ilgilenme düşüncesini benimsemediler. Ausdruckstanz'ın ifadeci, dışavurumcu geleneğinden, deneysel tiyatro örneklerinden ve ABD'deki modern dans anlayışından yararlanarak kendilerine özgü yeni bir bileşim yarattılar. (Manning, 2002, s.227). "Ausdruckstanz geleneğini arkasına alan dans tiyatrosu koreografları, biçimden çok ifadeye önem verdiler ve dansı toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak gördüler" (Manning ve Benson, 2002, s. 161). 1960'larda genç dansçı ve koreograflar özgürlükçü bir anlayışla Almanya'da egemen olan baleye, onun tekniğine ve koreografik biçimlerine yüzyılın başındaki modern dans öncülerinin yaptığı gibi karşı durdular. Anlatım dansı geleneğini deneysel tiyatro, modern dans gibi sanatların deneyimleri ile zenginleştirerek dans tiyatrosuna yeni bir biçim ve içerik kazandırdılar.

Modern dans tekniklerine karşı çıkarak görsel sanatçılar ve müzisyenlerle çalışan koreograflar ABD'de 1960'lı yıllarda insanların gündelik hareketlerini ve giysilerini kullanarak sosyal ve politik içerikli ortak işler yaptılar. Sanat ve yaşam, performansçı ve seyirci arasındaki ayrımı kaldırmak istediler. Sanatın doğasını sorguladılar. Yaptıkları interaktif çalışmalarda kolaj teknikleri planların yerini aldı. Gündelik yaşam içindeki ses ve hareket kalıplarını tekrarlar içinde kullandılar. Koreograflar sıradan insanların ilişkilerini gözlemleyerek onların hareketlerine odaklandılar. Farklı sanat dalları arasındaki işbirliğini vurguladılar. "Bausch hem Avrupa hem de Amerika'daki deneyimlerinde sanatlararası işbirliğinden esinlenmiştir...Bausch'un çalışmaları...sanat biçimleri arasındaki karşılıklı etkileşimi eleştirel bir tavırla içerir. 1960'ların çalışmaları gibi onun eserleri de süreci ürüne tercih eden, kaosu belirli bir düzen içine alan biçimde sunulur. Bu işler, hem seyircide hem de dansçıda beklenmedik deneyimleri duyumsatır. Bausch çalışmalarında bütün bunları teatral anıtsallığı reddetmeden başarır." (Fernandes, 2001, ss.4,5)

Pina Bausch'un, Almanya'ya döndüğü 1962 yılında dans sanatının genel ortamı buydu. Bausch, Kurt Joos'un kurduğu Folkwang Ballet topluluğunda solist dansçı olarak çalışmaya başladı. İlk koreografilerini bu topluluğun dansçıları ile yaptı. 1968 yılında yaptığı *Im Wind*

*der Zeit* (Zamanın Rüzgarında) koreografisi ile birincilik ödülü kazandı. 1974 yılında, Wuppertal Tiyatrosu başkoreografi olmasından bu yana topluluğu ile çalışmalarını Wuppertal Tanztheater adı altında sürdürmektedir. 1920'lerde Laban tarafından dansın bağımsız bir sanat biçimi olarak tanımlanması için kullanılan dans tiyatrosu terimi, bugün bütün dünyada Pina Bausch'un adı ile birlikte anılmaktadır.

1974 yılından bu yana, kesintisiz olarak Wuppertal Dans Tiyatrosu'nu yöneten Pina Bausch bu dönem içinde 40 civarında eser yaratmıştır. Bağımsız bir dans türünü işaret eden anlamıyla "Dans Tiyatrosu" teriminin, dans sanatının uluslararası camiası tarafından genel kabul görmesinde onun çalışmalarının önemli katkısı olmuştur. Bausch'un eserlerinin dans mı, yoksa tiyatro mu olduğu sorusuna verilecek yanıt; sahnelenen eserlerinin esasen dansa dayalı olarak kurulduğu ve ortaya koyduğu yeniliklerle dans sanatını yeniden tanımladığı olmalıdır (Schmidt, 2002, s.160). Bausch'un dans tiyatrosu, tiyatro ile dans arasındaki estetik, sosyal ve psikolojik ilişkileri yenilikçi bir etkileşimle yeniden yapılandırır. Onun çalışmalarındaki yeniliklerin, tiyatro sanatı bakımından incelenmesi, araştırma konusunun dışında kaldığından burada ele alınmamaktadır.

Pina Bausch'un koreograflerinin ana teması, insanlar arasındaki dille ifade edilemeyen her türlü ilişki ve iletişimidir. Kendisinin belirttiği gibi "Ne olduğunu bilmeme rağmen, kelimelerle anlatamayacağım şeyi bulmaya çalışıyorum, bunun ne olduğunu bulma arayışındayım" (Kisselgoff'tan aktaran Cody, 2002, s.253) Eserlerinin tematik ilgi odağında bulunan, sosyal ve cinsel ilişkiler ve bu ilişkiler içindeki rollerin imgeleri, fantazi ile gerçeklik arasında simgesel bir anlatımla ifşa edilir. Gündelik yaşam içindeki sosyal ve cinsel temsil, deşifre edilerek onun yerine, yeni bir eleştirel bilinç yerleştirilir (Schmidt, 2002,s.158). Örneğin; *Nefes* (2003) (Resim 4.9) yapıtında erkeklerle ilişkilerinde hareketleri donan kadın bedenleri, uzun saçlarını yerde yatan erkekler üzerinde tarayan kadınlar, iskemlelerde oturan erkeklerin yerde dizleri ve elleri üzerinde duran kadınların başlarını okşamaları, bulaşık yıkarken erkeğe cinsel haz sunan kadınlar toplumsal cinsiyet imgeleridir. Bu yapıtta kadın erkek düetine yer verilmemiş olması dahi, cinsler arasında sahici bir ilişkinin olanaksızlığında rol oynayan görünmez toplumsal ve tarihsel güçlere işaret eden anlamlar taşır. Üstelik, ayrı gruplar oluşturan kadınlar ile erkekler arasında iletişim ve temas olmaksızın tekrarın sonsuzluğuna işaret ederek yapılan dans, bitiş sekansının temel vurgusudur. Bausch'a göre, koreografinin ne söylemek istediği, bunu doğru formüle edebilmesi, sezdirebilmesi, neyle ilgili

olduğunu anlatabilmesi önemlidir ve bunun için eldeki tek ölçü biçime kavuşturmak üzere aranılan şeye ulaşmaktır (Servos, 2002, s.313).

Anlatımın temel aracı olan dansçı bedeni, salt beden olarak kullanılmaz, kendi kimliği, karakteri, yaşam deneyimi, ruhsal durumu ile canlı gerçek bir birey olarak koreografik çalışma malzemesini oluşturur. Sahnede, cinsel kimlikleri, cinsler arası ilişkileri, sosyal sınıf kimliklerini ve ilişkilerini eleştirel bir bakışla ifade ederek temsil eden dansçı kendi kişisel tarihi olan özgül ve somut bir insan bedeni olarak dansın malzemesini oluşturur. Bausch'un dans tiyatrosu sahnesinde, tiyatrodaki olduğu gibi önceden belirlenmiş bir metinden yola çıkarak karakterleri yansıtan oyuncuların eylemleri veya yalnızca koreografik görevlerini yerine getiren dansçıların hareketleri yoktur. Dansçılar kendi kimliklerinden sıyrılmazlar, kendilerini kişiliklerinin tüm çıplaklığıyla gösterirler. "Dans tiyatrosu, bedenin genel tarihini anlatırken, daima sahnedeki insanların gerçek hayat hikayelerinden bir şeyler de anlatır." (Servos, 2002, s.281). Dansçıların, Bausch tarafından belirlenmiş bir 'soru' dan yola çıkarak yaptıkları doğaçlamalarla kişisel yaşam deneyimlerinden süzüp geliştirdikleri malzemeler, seçilir, işlenir ve koreografik amaca uygun bir biçim verilerek dansa dönüştürülür. Ne olduğunu bilmesine rağmen, kelimelerle anlatamayacağı şeyi bulmaya çalışan Bausch " dilin müdahalesi öncesindeki dramayla ilgilenir" (Cody, 2002, s.253). Dansçının bu malzemeyi oluştururken kaynak edindiği özgül kişisel deneyimi yeniden ele geçirerek, ifşa ettiği sahnelemenin, insanın evrensel gerçekliği üzerindeki perdeyi aralaması, temsilin hem dansçı hem de seyirci için yeni bir deneyime dönüşmesini sağlar. Bu özelliği ile, başka bir dansçı tarafından gerçekleştirildiğinde özünü koruyabilir ve anlam kaybına uğramaz.

Bausch'un dans tiyatrosunda dansçıların hareketleri, insan bedeninin fiziksel eylemleri ve jestleri ile yakından ilgilidir. Bausch'un dans tiyatrosu çalışmalarında, Bertolt Brecht'in epik tiyatro anlayışına yakınlığı oldukça belirgindir. Epik tiyatro dramaturjisinde; gösterme gestusu, olayların bilinçli olarak sergilenmesi, yabancılaştırma, eşzamanlı olaylar, tekrarlar, farklı açılar, akışın kesilmesi ve yorum yapılması gibi teknik araçlar bulunur (Kesting, 1985, s.70). Dans tiyatrosunda, her sekansın eylemlerinin kendi içinde geliştirilerek kurgulanmasında, epik tiyatronun tüm bu araçlarından ve kavramlarından yararlanır. Bausch; Brecht'in yaptığı gibi "gösterme Gestusunu ve Verfremdung (yabancılaşma) tekniğini oyunlaştırır" (Cody, 2002, s. 256) "Bedenlerin durumu, ses tonu ve yüz ifadesi, toplumsal bir Gestus tarafından belirlenmiştir"(Brecht, 1993, s.85). Anlatımı oluşturan 'Gestus' olduğu için, beden bir araç olmaktan çıkmış ve bizzat kendisi performansın konusu



olmuştur. Dansçı bedenini kendi öyküsünü anlatması, dans sanatına getirilen önemli bir yeniliktir. “Koreografi de yeniden gerçekçi görevler üstlenmektedir...orantıları değiştirmekle gerçekçilikten uzaklaşmaz... Biçemleştirmenin doğallığı ortadan kaldırmaması, fakat yoğunlaştırması, elbet gereklidir. Her şeyi gestus temeline oturtan bir tiyatro, koreografisiz yapamaz” (Brecht, 1993, s.102). Bausch’un çalışmalarında, insanların çoğu zaman önemsemedikleri, belki de doğal kabul edilmesinden kaynaklanan bir kaygısızlıkla farkında bile olmadıkları, yaşamın akışı içindeki sayısız, küçük parçacıklara denk düşen, kişisel ya da genel hareketlerden yola çıkılır. Burada beden, kendi öyküsünü gündelik beden dilinin yabancılaştırılması ile anlatırken, bu öykünün imgelerinin oluşmasını da sağlar. “Yabancılaştırma etkisi...dikkat çekilmesi gereken şeyin anlaşılır, kavranır hale getirilmesinde yatar; alışılmış, bildik, öylece orada durup duran şeyin, özel, dikkat çekici, beklenmedik bir duruma gelmesinde yatar” (Brecht’ten aktaran Kesting, 1985, s.75). Yabancılaştırma etkisi dansçı bedeninin eylemleri, jestleri, hareketleri hareket dizilerinin tekrarı, yavaşlatılması veya hızlandırılması çalışmalarında yaratılan imgelerle elde edilir. “Genel kabul görmüş değerler, alışılmış ilişkilerden koparılırlar ve böylece yeniden deneyimlenebilir hale getirilir.” (Servos, 2002, s.282). Bausch çalışmalarında, oyuncunun, oynadığı oyun kişisini seyircinin eleştirisine sunarak göstermecî tarzda oynamasını benimseyen epik tiyatronun oyunculuk anlayışına da yakın durur. Bunu gerçekleştirebilmek için, Bausch’un ortaya attığı soruları, temaları her dansçısının yeniden kendine sorular sorarak kendi içinde araması ve bulması gerekmektedir.

Aslında Bausch’un her zaman yaptığı tek şey insanları seyretmek, insan ilişkilerini görmek ve onlardan bahsetmektir (Hoghe, 2002, s.184)

“Neredeyse her şey dans olabilir. Belli bir bilinçlilik, belli bir içsel, bedensel duruş, çok kesin bir netlik ile ilgili: bilmek, nefes almak, bütün küçük detaylar. Daima nasıl sorunuyla ilgili. Dans olan o kadar çok şey var ki, hatta tamamen zıt şeyler. Danslar zorunluluklardan çıkmıştır, sadece mutluluktan değil, çok farklı koşullardan çıkmıştır. Günümüzde de dansın doğru şekilde doğmasının zorunlu olduğu bir dönemde yaşıyoruz. Tabii ki boş sebeplerden değil.” (Bausch, Schmidt, 1996, s.315)

Pina Bausch’un koreografilerindeki hareket dili, modern dans tekniklerinden, teatral eylemlerden, insanların gündelik yaşamları içindeki eylemlerinden, hareketlerinden, jestlerinden ve davranışlarından oluşur. Ancak bunlar doğrudan kullanılmaz, belirli bir anlam bağlamı içinde stilize edilmiş yoğun tekrarlarla simgeleştirilir ve dışavurumcu bir üslupla abartılarak bilinçli bir şekilde kullanılır. Danslarda ortaya konulan jestler, bilinen anlamlarını sorgular nitelikte kullanılır, örneğin; sevecenlik gösteren jestler şiddete dönüşür.

Bausch'a göre "Dans elbette, yalnızca belli bir teknikten ibaret değildir." (Bausch, Servos, 2002, s.314). Hareketin niye yapıldığını bilmek gerekmektedir. İnsanların nasıl hareket ettiği ile değil onları neyin hareket ettirdiği ile ilgilenilmelidir (Bausch,Schmidt, 2002, s.290). Bausch'un dansçı olarak kendi hareket dili, Folkwang Yüksekokulu'nda Kurt Joos, New York'ta Jose Limon, Paul Taylor, Antony Tudor, Alfredo Corvino gibi dansçı ve koreograflardan aldığı dans eğitimi sonucunda geliştirdiği, ağırlıklı olarak üst beden ve kolların kullanıldığı hareketlerden oluşur. Wuppertal dans tiyatrosunun hareket dilinin temel kaynaklarından biri, Bausch'un bu hareket tarzı olmakla beraber, bunun yanısıra bale ve modern dans teknikleri, teatral unsurlar, mimler, jestler, günlük hayattan alınmış hareketler de bulunur. Ayrıca dünyanın farklı ülkelerinden ve farklı kültürlerinden gelmiş ve teknik düzeyleri yüksek olan topluluk dansçıları, kendi özgül yaşam deneyimlerini koreografik yaratıda malzeme olarak kullanırlar.

Yaşamın içinden alınan ve belirli bir anlam taşıyan hareketlerin işlenmesi ile oluşturulan yeni biçimler, yoğun tekrarları ile ilk biçimlerinin başta taşıdıkları ve ilettikleri doğrudan anlamdan uzaklaşarak bilinen tanımlamaları reddeder, eleştirilene, ironik sorgulamalara dönüşürler. Temsilinde, hem dansçı hem de izleyici için farklı bir deneyim yaratan Pina Bausch'un çalışmalarında, hareket ve anlam arasındaki ilişki ile oynanarak anlamlar çoğul hale getirilir, hareketler bilinen anlamlarından sözcüklerle dile getirilemeyecek olan gizli anlamlarını açığa çıkartacak noktalara kadar ilerletilir. Ayrıca tekrarın yanısıra abartma yolu ile de bilinen davranış biçimlerinin klişeleşmiş tanımları sarsılarak, hareketlerin içinde saklı olan açığa çıkartılmaya çalışılır. Hareketlerin kaynağı, *Bahar Ayini* (1975) ( Resim 4.10, 4.11). adlı kült eserinde olduğu gibi dinsel ritüellerin hareket dili de olabilir. Bu koreografinin temel hareketleri, ayinsel bir dans dili üzerine yaratılmıştır. Başın salınımının yoğun tekrarları ile gerçek bir kendinden geçişe yaklaşılarak, zikre yakın bir deneyim yaşanır.

Pina Bausch için, ifadenin tek biçimi dans hareketi değildir. O, "dans etmenin yeni formülasyonlarını ve tanımlarını arar, bulduklarını ayrıntılandırır, katı sınırları aşar ve dansın başladığı alana yönelir" (Hoghe, 2002, s.183). İnsan bedeninin dokunuş, yürüyüş gibi sıradan gündelik eylemleri ve işlevleri dansa taşınarak ele alınır, bunların doğal anlamları bozular, çözülür, dağıtılır; bu hareketlerin içindeki yabancı anlamların görünür hale geldiği bir sekans oluşturuluncaya kadar yoğun tekrarlara dayalı çalışma süreci devam eder. Burada kişisel olan ve dansa ait hareketler beraber kullanılarak bir bütün oluşturulur.

Bausch, 1980'li yılların ortalarına doğru, Wuppertal'deki ikinci on yılına girerken koreografilerinde dans dilinden uzaklaştığı ve teatral unsurlara ağırlık verdiği eleştirisi ile karşılaşır. Buna karşı Bausch, dansın söylenmek istenenlerle ilgili olması gerektiğini öne sürer. Danstan vazgeçilmesi söz konusu değildir, fakat dans, eserin içinde basit bir katkı olmamalı, doğru bir bağlamda hakkı verilerek yapılmalıdır. Çalışmanın başlangıç aşamasını hareket cümleleri oluşturur, çalışma süreci içinde bunların bir çoğu elenir; gösteride yer alanlar yalnızca ifade edilmek istenene en uygun olan koreografik biçimlerdir. Bazen koreografik süreç içinde yaratılan en iyi malzemeler, en güzel danslar doğru olmadıkları için değil, onların yerini alabilecek çok yalın ve güçlü başka unsurlar bulunduğu için elenmek zorundadır (Bausch, Schmidt, sf.310). Bausch'un Wuppertal Tiyatrosu'ndaki üçüncü on yılının koreografilerinde, hareket ve dansa ayrılan sürenin ve verilen ağırlığın giderek arttığı görülür. 1990'lı yılların ortalarından itibaren eserlerinde daha fazla yer almaya başlayan sololar aracılığı ile, hem topluluk dansçılarının üstün tekniklerini ve yeteneklerini sergileme imkanı tanır, hem de böylelikle koreografilerinde dans unsuruna daha fazla yer ve ağırlık verir. Ancak bu dönemde, Pina Bausch yeni düşüncelerden ve amaçlardan yola çıkmasına rağmen eserlerinin, aynı temaları benzer biçimlerde ve renklerde gerçekleştiren tek yönlü estetiğinin seyircide alışkanlık yarattığı ve bu nedenle bazen sıkıcı bulunduğu eleştirileri ile de karşılaşır. (Schmidt, 2002, s.156)

Wuppertal Dans Tiyatrosu topluluğunun dansçıları, bale ve modern dans tekniklerinde üst düzeyde olmalarına rağmen, sadece dansetmezler, aynı zamanda tiyatro oyuncusu gibi değişim geçiren karakter rollerine bürünmek, öyküler ve fıkralar anlatmak, şarkı söylemek gibi pek çok teatral yeteneklerini de ortaya koyarlar. Topluluğun bazı dansçılarından diğerlerinden daha ileri yaşlarda ve daha fazla yaşam deneyimine sahip kişiler olması da, çalışma grubundaki zenginliğin kaynaklarından biridir. Bu dansçılar, topluluğun kolektif çalışmasına katılabilen; kendilerini deneyimleri, duyguları özlemleriyle sahneye taşıyabilen yetkin kişilerdir. "Dansçılarımla kişiler olarak seçerim. Onları güzel vücutları, birbirine yakın olan boyları yüzünden seçmem...Kişiye.., kişiliğe bakarım." (Bausch'tan aktaran Cody, 2002, s. 256) Dansçılar pek çok eserde yürümek, sohbet etmek, küçük hareketler yapmak gibi eylemleriyle seyircinin dansa ait beklentilerini alt üst eder, kullandıkları karmaşık hareket sözlükleri ile absürd izlenimler yaratırlar. Zaten onun işlerinde dansçılardan virtüözite değil, yalnızca Bausch'un sorduğu sorulara kendi kişilikleri, hareket dilleri, yaşam deneyimleri ve yaratıcılıkları doğrultusunda yaptıkları doğaçlama çalışmalarıyla yanıt vermeleri beklenir. Bunların arasından belli bir anlamı ifade etmeye yönelik olan koreografik amaca en uygun

olan hareketlerin, konuşmaların ve hareket cümlelerinin seçilmesiyle her sekansın kendi içinde bağımsız anlatım bütünlüğü sağlanarak eserin yapılandırılması iletirilir.

Hareket, bazen sahne tasarımına ve sahnede bulunan nesnelere (masa iskemle salıncak gibi her türden gündelik nesnelere, sular, kayalar, havuz gibi doğal ve yapay çevreden herkesin bildiği parçalar) göre, biçimlenir: Örneğin; *Cafe Müller* (1978) (Resim 4.12) adlı eserinde kadın dansçının kapalı gözleriyle yürümesi sırasında erkek dansçı, sahnede gelişigüzel bir doku halinde bulunan iskemlelere çarpmasını engellemek amacıyla onun gittiği yöndeki eşyaları süpürürcesine açar. Baleden, modern danstan ve insan yaşamının içinden gelen tüm hareketler dansçıların denemeleri ve yorumları ile çeşitlenmek üzere koreografinin malzemesi olabilir. Ancak dansçıların sahnedeki performansı dansçının görevini yerine getirmesi veya bir şeyin taklit edilmesi, 'gibi' yapıldığı anlayışın çok uzağındadır. Beden, belli bir amaç için kullanılan araç değil, bizzat performansın konusudur. Özgürlüğe olası tek mekanda, bedende, kavuşulur çünkü "özgürlüğümüzü kullanmak da sadece beden vasıtasıyla mümkündür."(Kant, 2003, s.162) Bedenleri kendi öykülerini anlatan dansçılar sahnede tüm kişilikleriyle kendilerini ortaya koyarlar ve sahnede bizzat varolarak, bilinmeyen farklı bir enerji açığa çıkarırlar. Böylelikle dansçılar, izleyeni performansın deneyimine katılmaya zorlarlar. Sahnede dansçıların bedenleri aracılığı ile iletilen, "gerçek"tir.

Bausch'un 1974 yılında, Wuppertal Tiyatrosu başkoreografi olmadan önceki çalışmaları genellikle, kesintisiz bir müzikal partiyonun zamansal bütünlüğü içinde kalan, belli bir ana temanın geliştirilerek sonuca götürüldüğü geleneksel koreografik biçimlerin sınırları içinde kalır (Manning, 2002, s.229). 1970'li yılların başlarındaki çalışmalarında başlangıç noktası hep hareket ve dans olur. 1974 yılında liste başı pop şarkılarının kullanıldığı *Ich Bringe Dich Um Die Ecke* (Seni Köşeye Götüreyim) ile dans ve tiyatroyu biraraya getiren Bausch, dansçılarına teatral karakter rolleri verir, öyküler anlattırır, şarkılar söyler. Cinsiyetler arasındaki sosyal ve cinsel ilişkilerin eleştirel bir bakışla çözüldüğü bu yapıtının koreografisinde 'revü' biçimini kullanır. Bausch, 1975 yılında Stravinsky'nin müzikleri üzerine yaptığı "Frühlingsopfer" (Bahar Ayini) çalışmasının ana tema'sı cinsiyetler arasındaki karşıtlıktır. 1975 yılında Bertolt Brecht'in şiirleri üzerine Kurt Weill'in bestelediği müziklerle çalışarak yarattığı *Die Sieben Todsünden* (Yedi Ölümcül Günah) (Resim 4. 15) yapıtında egemen sömürücü erkek ve ezilen kadın imgelerini sahneye taşır. Bausch bu iki yapıtıyla, cinsiyetler arası ilişkileri tüm boyutlarıyla sanatsal ana 'tema'sı yapar ve dans ile tiyatronun bileşimini eserlerinde kullandığı ve kullanacağı temel biçim olarak, sanatçı

etkinliğinin merkezine yerleştirir. Bu iki eserinde dans ile tiyatronun bileşimini geliştirir, hem canlı orkestra eşliğinden hem de dansın zamanını müziğin belirlemesinden uzaklaşarak kaydedilmiş müziklerin kolajına, dansçıların sözlerine, beden seslerine ve sessizliğe yer verir (Manning, 2002, s. 229). 1977 yılında *Blaubart* (Mavi Sakal) ile dansçılara sorular sorduğu yeni bir yöntemle çalışmaya başlayan; 1978 yılında *Cafe Müller* ve *Kontakthof* (Buluşma yeri) ( Resim 4.16) , 1979 yılında *Arien* (Aryalar) (Resim 4.13) yapıtlarıyla üslubunu olgunlaştıran Bausch bu çalışmalarıyla; saf harekete veya bir öykünün ya da müziğin danslaştırılmasına dayalı dans kavramını, dansçı bedeninin kendi öykülerini anlatmasına dönüştürür. Gündelik hayattan alınan genel toplumsal ilişki biçimleri, dansçılarıyla birlikte Bausch tarafından özgürce deneye tabi tutulur. Toplumsal bedenin yaşam içindeki önemli deneyimleri, yapılan hareketlerle, eylemlerle imgelere dönüştürülür. Bunun için dansçı bedeninin her türlü ifade imkanı; dans, hareket, eylem, mim, jest, söz, ses kullanılır. Burada öyküsel kurgunun mantıksallığı, nedenselliği veya eyleme yol açan psikolojik etkiler bir yana bırakılır ve ele alınan 'soru'nun veya temanın karmaşık çeşitlemeleri tamamen serbest çağrışımlarla yapılır. "Dansçılar...tüm kişilikleriyle kendilerini gösterirler. Korkuları ve neşeleri hakiki deneyimin etkisine sahiptir. Dans Tiyatrosu, bedenin genel tarihini anlatırken, daima sahnedeki insanların gerçek hayat hikayelerinden bir şeyler de anlatır." (Servos, 2002, s.281) Burada hakikat, sahnede insan ilişkilerinin bedendeki deneyimlerini sunan dansçıların eylemlerinde okunabilir. Sahnelenen eser, seyirciyi edilgen izlemeden, etken bir izlemeye doğru zorlayarak geleneksel seyir koşullarını da değiştirir. "Bausch, dansçıların fiziksel sınırlarını zorlayarak ve Gestus'u anlamın kırılma noktasına kadar abartarak bedenlerin kültürel ve tarihi anlamıyla hesaplaşan bir dans estetiğinde öncü olmuştur. Beden Bausch'un sahnesidir...Onun için bedenler, konusu olmayan kuşatılmışlıklar gibidir" (Cody, 2002, s.258) Artık, geleneksel koreografi anlayışında yer alan başlangıç, gelişme ve sonuç aşamalarıyla doğal ve doğrusal bir gelişim içinde biçimlendirme, her unsuru tepe noktasına (climax) hazırlama, sekansları ve aralarındaki geçişlerin birbirlerini hazırlamaları veya temanın çeşitlemelerini nedensel-mantıksal bağlantılarla kombine etme, eser dokusunun bütünlüğünü sağlama gibi ilkeler, geride bırakılır. Bausch'un dans tiyatrosunda asıl yapılandırma aracı; müzik'ten alınan 'tekrar' (repetition), temel kompozisyonun ilkesi ise 'eşzamanlılık' dır. (Cody, 2002, s.259) Üslubunun belirgin özelliği, yapıtlarının bütünsel değil parçalı bir dokuda olmasını sağlayan montaj ilkesine dayanır; her sekans bağımsız bir bütündür. Sahneler arasındaki bağlantı öyküsel kurguya veya mantıksal nedenlere gerek duymadan, ele alınan temanın her bir unsurundan ortaya çıkarılan serbest çağrışımlarla kurulduğundan, hem seyirciler tarafından tek tip algılanmaya, hem de tek bir bakış açısından yorumlanmaya

uygun olmayan bir yapı oluşur. “Gösterilerde içerik ve biçim çok katmanlıdır ve bir bakışta güçlükle kavranabilen karmaşık bir eşzamanlılıkla birbirine kenetlenmiştir” (Servos, 2002, s.277) Bausch’un eserleri, seyirciyi bir gözlemci gibi eserin dışında tutarak ona saygı gösteren, onun etkinliğini uyarak zihinsel duyarlılığını harekete geçiren gösterilerdir.

Pina Bausch birçok koreografisinde tiyatro, müzikal, kabare, vodvil, revü, sirk gibi farklı gösteri biçimlerinin yapısal özelliklerinden yararlanır ve bunların dans ile kompozisyonunu kolaj şeklinde yapılandırır. Bu yapılandırmada kullandığı “gerçekliği tek tek olaylardan ve durumlardan” alan “montaj ilkesi”dir ve “eserlerinde hakim olan özellik...eylemlerin çok boyutluluğu ve karmaşık eşzamanlılığıdır.” (Servos, 2002, s.279) Seyirciyi izleme tercihi yapmaya zorlayan sahnede eş zamanlı birden çok eylemin gerçekleşmesi, bölümlerin seyirciye bir çözüm sunmadan sonlanması, bölümleri üst üste bindiren sinematografik geçiş biçimine başvurulması, bütünü bağımsız parçalardan (fragment) oluşması ve bu parçaların hem kendi içlerinde ve hem de kendi aralarında nedensel, mantıksal kurgulamayla geliştirilen öyküsel, dramatik bütünlüğün bulunmaması, ‘tekrar’ların geliştirilmeden bırakılan motiflere benzemesi ve bir üslup özelliği olarak hareketlerde, danslarda ve hatta bölümlerde kullanılması, Pina Bausch’un koreografilerinin başlıca yapısal özelliklerindedir. Ciane Fernandes’e göre ‘dönüşüm’e yol açan ‘tekrar’ bu unsurlar arasında üzerinde en çok durulması gereken özelliktir; “Bausch’un tekrar’ı kullanımı; egemen olan-egemen olunan, dansçı-seyirci, hareket-sözcük, beden-akıl, kadın-erkek, kendiliğindenlik-yapaylık, günlük yaşam-sahne, birey-toplum ve içerik-biçim yerleşik kutuplaşmalarını yerinden eder. Bunlar, sürekli sorgulanarak, estetik, fizik ve sosyal rolleri dönüşüme uğrayan ilişkilerin dinamik biçimleri olurlar.” (Fernandes, 2001, s.107). DNA sarmalının genetikte yaptığına benzer bir dönüşümü, dans tiyatrosu, estetikte gerçekleştirir (Fernandes, 2001, s.108). “Tekrar’ ve ‘dönüşüm’ ilkesine dayalı bir dans tiyatrosu estetiğinde dansçı beden kuramla pratiği birbirine bağlayan eleştirel bir bedendir. (Fernandes, 2001, s.109) Bausch, “Neden yalnızca dans hakkında konuşuluyor. Dünyanın neden buna dahil edilmediğini anlayamıyorum” der. (Scheier’den aktaran Fernandes, 2001, s.107). Bazen, aynı harekete dansçıların tümünün katılmasıyla, tekrar unsurunun farklı anlam katmanları oluşturması sağlanır. Örneğin, Nefes (2003)’de dansçıların sololarında kullandıkları stilize edilmiş hareketlerden, erkek dansçının bağdaş kurması, kadın dansçının saçıyla yeri süpürmesi hareketleri, cinsiyetlerine göre ayrılan dansçıların tümü tarafından, kulisle sahne arasında oluşturulan dansçı zincirinde, sonsuza kadar sürecekmış gibi tekrarlanır. Böylece, daha önce dansçıların sololarında kullanılan ve belli anlamları olan bu hareketler, artık farklı anlamlara dönüşürler. Bausch’un deyişiyle bu

“danslar tespih çekmek gibidir” (Bausch, Servos, 2002, s.318). *Kontkthof* ‘ta benzer şekilde sahne mekanına çizgisel şekilde yerleşen dansçılar, stilize edilmiş gündelik jestlerden oluşan hareketlerini izleyiciye doğru ve onlarla flört ederek gerçekleştirirler. Böylelikle, hareketlerinin taşıdığı ilk anlam dönüşmüş olur.

Koreografik biçimlendirmede teatral unsurların kullanılması, Bausch’un söz’ü kullanımında da karşımıza çıkar. Dansçıların dile getirdikleri; insan ilişkileri, bu ilişkilerde ortaya çıkan duygular, cinsiyet, cinsellik merkez olmak üzere çocukluk, ölüm, yaşama sevinci, çevre gibi gösterinin temalarıyla ilgili konuşmalardır. *Kome, Tanz mit Mir* (Gel, Benimle Dans Et)(1977), (İffet Söylenceleri)(1979), *1980* (1980) gibi eserlerinde sözcükler, dil, konuşma ifade biçimi olarak yeni işlevler kazanır. Bu eserlerinde “solo dans sahneleri yerini uzun konuşma aralarına” bırakır (Schmidt, 2002, s.158). 1990’lı yılların sonlarından itibaren Bausch’un eserlerinde özellikle Hong Kong izlenimlerinden yola çıkarak yapılan *Der Fensterputzer* (Cam Temizleyicisi) (1997)’ den sonrakilerde belirginleşen bir eğilim olarak teatral unsurların yerini daha çok dansa ve saf dans sololarına bıraktığı görülür.

Pina Bausch, eskiden koreografik çalışmaya hareketle başladığını ama şimdi hiç bir malzemenin olmadığı başlangıç durumundan sorduğu sorularla yola çıktığını, tek tek her dansçıya sorduğu soruların yanıtları olan dans cümlelerini ve küçük sahnecikleri önce seyrettiğini sonra bunlar arasında ilişkiler kurarak birleştirdiğini ve dans parçasını böyle büyüttüğünü söyler (Bausch, Servos, 2002, ss.302,303). Bausch’un yaratıcı süreçte yeni bir “çalışma yöntemi” olarak topluluk üyelerine sorular sorması ve onları hareketle, sözle veya başka bir şey yaparak yanıt vermekte serbest bırakması, 1977 yılında Blaubart’ın çalışmalarıyla başlar (Bausch, Servos, 2002, s.319) (Fernandes, 2001, s.111) Wuppertal dansçılarından Ruth Amarante’ye göre, Bausch’un 100-200 sorudan oluşan bir listesi vardır ve her sorudan sonra doğaçlama yapmaları için dansçılara belli bir süre verir. Bazen sorulan sorular, bazı dansçılarda hiç bir duygu ve düşünce yaratmayabilir. Dansçının belleğini zorlayan sorular çoğunluktadır. Özellikle, Alman olmayan dansçıların kültürleri ve ülkeleri hakkında, özgül pek çok soru sorulur. Dansçılar, “çocukluklarının nasıl olduğu, yaşamlarındaki önemli kişiler, öğretmenleri, yaşamındaki veya çocukluğundaki önemli bir kişi” hakkında sorularla karşılaşır. Bausch dansçılara “kişisel” bir şey sormadığını söylese de, Amarante’ye göre yaratıcı süreçte “herşey son derece kişiseldir. Her doğaçlamada kişisel tarihten çok şey vardır. Bazen bu hiç de kolay değildir, özellikle topluluğa yeni giren

bir kişi için... çok zordur.” (Amarante’den aktaran Fernandes, 2001, s.113) Her doğaçlamanın yazılı ve görsel kaydı tutulur ve sonunda onun en çok beğendiği doğaçlamalar üzerinde çalışmalar başlar. Bazen dansçılara küçük hareketler verir. Bausch ‘tekrar’ı çok kullanarak momenti yakalamak ister, çünkü dansçılar hareketi tekrarladıkça başladıkları andaki kişi olarak kalamaz, değişirler ve böylece çoğalan hareketin kendisi değişir. Uzun provalardan ve tekrar yaptığı seçimlerden sonra “domino oyunu gibi” yapılanları parçalara bölerek, değiştirerek, yeniden yan yana getirerek, sıralayarak kombine eder. “Bu noktada iş ona ait olur” Doğaçlamalar esnasında müzik kullanılmaz. Müzik için bitiminde denir. Eser sahnelendiği süre içinde müzikte pek çok değişiklik yapılır (Amarante’den aktaran Fernandes, 2001, s.111-117). Dansçıların sorulara verdikleri yanıtlardan kompozisyon oluşturmak için bütün detaylar ve olasılıklar denir, güzel bulunmayanlar elenir, coşku doğuranlar alıkoyulur ve eldeki malzeme bir uyum içinde biraraya getirilir. Bausch’a göre, bu uyum ancak içten gelen bir duyguyla, bazen mantıkla bazen bir şimşek çakmasıyla veya açıklanması mümkün olmayan kararlarla varılan seçimlerle hiç zorlamadan sabırla oluşur.(Bausch, Servos, 2002, s. 319,320) Dansçıların, Bausch’un sorularına verdikleri yanıtlarda, kişisel deneyimleri, anıları, duyguları, özlemleri aracılığıyla açığa vurdukları insani hakikatlerin bedensel sunumları, dans tiyatrosunun ana malzemesini oluşturur. “Ben hiçbir zaman kişiye özel bir şey sormam, kesin bir şey sorarım. Eğer bir dansçı bunu yanıtlarsa, demek ki bu hepimizde olan bir şeydir. Bu yüzden biliriz; düşünüp bulmayız.” (Bausch, Servos, 2002, s. 314) Ancak dansçılardan istenilen, geçmişte yaşadıklarını yeniden yaşamaları değil, bunu betimlemeleridir. Burada amaç, bu betimleme anının dansçı bedenindeki izdüşümünün ortaya çıkartılmasıdır. Yaratıcı çalışma süreci içinde yaşamın içinden çıkarılan eylemler işlevleriyle birlikte dansa taşınır, doğal anlamları bozulur, çözülür, dağıtılır, yabancılaşmış anlamları görünür hale gelerek ifade edilmek istenene en uygun biçimlerden oluşan bir sekans elde edilinceye kadar pek çok hareket cümleleri, dans parçaları, sololar veya teatral unsurlar ortaya çıkarılır. Bausch’a göre çoğu zaman bu çalışmalardan elde edilen malzemenin ancak beşte biri sahnede kullanılır.

Pina Bausch’a göre, yaratıcı kaynaklar, “Bir yerlerden geliyor ve biz nereden geldiğini bilmiyoruz. İçerdeki bir şeylerin sonu da yok. Bunu yalnızca istekliysem görebilirim. Eğer istekliysem her şey yolundadır. Bu süreçler, bu derinlikler aslında bütün gösterilerde olur.” (Bausch, Servos, 2002, s.316) bir yapıtla ilgili yaratıcı süreç tamamlandıktan sonra yapıt kendi dokunulmaz kimliğine kavuşur çünkü koreograf daha önce yaptığı bir şeyi tekrar yapacak ruh hali içinde olamaz. “Bir daha dokunamıyorum, elim gitmiyor. Bazen bir şeyler



çıkartabiliyorum, ama hiçbir şey ekleyemiyorum, uymuyor. Öyle bırakmak zorundayım.” (Bausch, Servos, 2002, s.318) Sorularına dansçıların verdikleri cevaplardan nasıl kompozisyon oluşturduğunu, P. Bausch, şöyle anlatır: “ İlk başta hiçbir şey birbirine katılmıyor. Önce sürekli bir arayış ve malzeme toplama oluyor. ..Sonra düzenlemeye başlıyorum...Bütün detayların denenmesi,...bütün diğer olasılıkların da denenmesi...önce bekliyorum evirip çeviriyorum, fakat biraraya getirmiyorum. Bu devasa bir iştir, bunun için çok açık kafalı olmak zorundasınız...ben coşku duyabiliyorsam uyduğunu anlarım. Uyduğu hissedilir, uymadığı da. Ama oraya nasıl gelindiği tamamen farklı bir soru. Bunu söyleyemem. Bir anda şimşek çakar, oraya düz bir yoldan varılmaz, sıçramalar vardır. Bazen mantıklı düşünerek varılır, bazen cümleler kurulur ve nasıl düşünüleceği bilinmez. Bunlar çok büyük cümlelerdir; neden seçildiklerini açıklayamam. Bütün bunlar zorlamayla olmaz. Sadece sabırla çalışmaya devam etmek gerekir.”( Bausch, Servos, 2002, ss.319, 320) “Bence her kişi kendi dansını keşfetmelidir. Hiç kimse tavsiye veremez. Herkesin kendi koreografi yolu olmalıdır. Tabii ki, olasılıkların zengin çeşitliliği, farklı sanatlarla bağlantı kuran bir şey olması çok güzeldir. Fakat bunun en iyi yol olup olmadığını söyleyemem; birlikte uyum içinde olan pek çok şey bulunabilir (Bausch, Cristina Duran ile bir söyleşiden aktaran Fernandes, 2001, s.1)

Bausch, eserlerinde hem temsil mekanı olan geleneksel opera sahnesi, hem de temsili gerçekleştiren dansçı bedeninin kinesferi, yabancılaştırma efektinin baskın olarak kullanıldığı iki alandır. Öncelikle, sahne mekanı, dansçıları kısıtlamayacak ve baskı altına almayacak şekilde, yangın duvarlarına kadar açılarak, olabildiğince geniş ve büyük tutulur. Dekorun nihai tamamlanışı, yaratıcı çalışma sürecinin sonuçlarına göre gerçekleşir. Topluluğun daimi üyesi olan sahne tasarımcısı Peter Pabst, dekoru önceden belirlemez, onun tasarım çalışması provaların olgunlaşarak koreografik çalışmanın yönünün ve sonuçlarının belli olmaya başlamasıyla birlikte başlar. Elde edilen koreografik malzemenin içinde cereyan edebileceği en uygun, yabancılaştırılmış öteki mekan olarak dekor, sabit veri olan opera binasının yapay sahne mekanına yerleştirilmeye çalışılır. Opera sahnesi mimarisinin sunduğu yapay mekana karşıt olarak, yabancı bir zıtlık oluşturacak şekilde, su, kar, toprak, çayır, çiçekler, yapraklar, ağaçlar, taşlar gibi dışardan getirilen nesnelere yaşayan doğal mekanlar yaratılır (Resim 4.14). Bu karşı mekanın hangi nesnelere oluşacağı belirlendikten, yani dekor bulunduktan sonra, çalışmanın farklı bir aşaması başlar: “çayır-üzerinde yürünür ve çit çıkmaz ve belli bir kokusu vardır...su-kıyafetler birden uzar ve ıslanır ve su soğuk olur, sesleri duyulur ya da ışığı yansıtır...toprak-terleyince birden herşey bedene yapışır.” (Bausch, Servos, 2002, s.321). Bu

aşamada Bausch dansçı bedenlerin, sahne yapısı içine yerleşen yabancılaştırılmış karşı mekanla yani dekorla etkileşiminin sonuçları üzerinde, çalışmaya başlar.

Dans ve dekor, birbirlerini karşılıklı olarak belirlerler. Dekorla kurdukları ilişkilerin etkisi ile dansçıların sahne üstündeki performansı, belirgin olarak yeni anlamların üretilmesine olanak tanıyacak bir şekle dönüşür. Yaratıcı çalışma sürecinin bu önemli aşamasında, doğal nesnelere dekore edilen yabancılaşmış mekanla, dansçı bedeninin doğaçlamalarının ve karşılıklı ilişkilerinin yarattığı sonuçlardan elde edilen malzeme, koreografik sonuçlara doğru ilerletilerek bu sürecin nihai biçimlenmesine katkıda bulunur.

“dans tiyatrosu’nun “gerçekçiliği”ni ütopyik bir gerçekçiliğe, gerçekçi bir ütopya’ya doğru genişleten şiirsel oyun alanlarıdır (çimenlik, donmuş boyalı bir deniz, dev bir su havuzu). Ama hepsinden öte, yapısı itibarıyla dansçıların hareket etmesine olanak veren, o hareketlerin işitilmesini sağlayan (örneğin yerde su veya yapraklar), direnç gösteren hareket alanlarıdır.” (Servos, 2002, s.284)

Su, ıslak toprak, çimen, duvar yıkıntıları gibi riskli zeminler kullanılır. Eserin temsili sürecinde “dansçılar ortamı belirler ve ortam tarafından belirlenirler. Yapraklar saçlarına dolanır, elbiselerine su dolar, tenleri kirle sıvanır.” (Manning, 2002, s.232). Sahnenin çevre düzenlemesi, dansın içindeki herşey gibi deneyimin içine katılır.

Sahne üzerinde, yalnızca dansçının dışındaki mekan değil, içindeki kendi bedeninin mekanı olan kinesferi de yabancılaştırılır. Her çalışmasında, yeni sınırlarla uğraşan Bausch’un dans tiyatrosunda, bunun temel ilkesi, tıpkı gösterilerinde olduğu gibi dansçı bedeninin kendi kinesferini kullanımının da içerden dışarıya doğru büyüyor olmasıdır. Aslında dansçı bedeninin içerisinden çıkartarak büyüttüğü kendi derinliklerinde yatan dışarısidir. Dansçı bedeninin içeriden çıkarttığı tek bir şey yoktur ki, dışarıyla ilişkisiz olsun. Yönü içerden dışarıya olan dansçı bedeninin mekanına, kinesferine Bausch’un müdahalesi en az düzeydedir. Ona göre dansçı bedeni dışardan şekillendirilerek kullanılacak bir mekan değildir. Tam tersine çalışma yöntemi, sorduğu sorularla bir mekan olarak dansçı bedeninin dışarıya doğru büyümesinin önündeki engelleri ortadan kaldırmaya yöneliktir. Buna karşılık, dansçı bedeninin kinesferinin biçimlendirilmesi ancak içerden dışarıya doğru belirlenebildiğinde ve bireyi dışardan belirleyen sosyal ve cinsiyete dayalı güçler bu şekilde açığa çıkartılarak görünür kılınabildiğinde, bedeninin yabancılaştırılması sanatsal bir işlev kazanır ki, dans tiyatrosunun başardığı da budur. “Aslında bir biçimde oldukça saydamız, eğer birbirimizi böyle görebilsek. Birisinin yürüyüş tarzı ya da insanların boynunun duruşu size onların yaşam

tarzları ya da başlarına gelenler hakkında bir şeyler anlatır” (Bausch’tan aktaran Hoghe, 2002, s.184).

Wuppertall dans tiyatrosunun kostüm tasarımcısı Marion Cito da, tıpkı sahne tasarımcısı Peter Pabst gibi, topluluğun daimi üyesidir ve her eser için en uygun kostümleri tasarlamakla yükümlüdür. Bausch’un eserlerinde kostümler, sosyal ve cinsel kimliklerin belirginleştirilmesinde veya ironik bir şekilde eleştirilmesinde önemli bir rol oynar. Örneğin, *Nalken* koreografisinde erkekler kadın gibi giydirilmişlerdir. Çoğunlukla kadın dansçılar kadınsı giysiler içinde ve topuklu ayakkabılarla erkek dansçılar takım elbiselerle sahnede yer alırlar. “Sahne üstündeki insanlar dansçı olarak değil, insan olarak görülmelidir...Ben onların dans eden insanlar olarak görülmelerini istiyorum.” (Bausch, Servos, 2002, s.322)

Bausch’un dans tiyatrosunda, sahnedeki dansçılar ile seyirciler arasındaki geleneksel sınırlar, ortadan kaldırılmaya çalışılır. Seyircide yanılısama oluşmasına izin vermeyen yabancılaştırma efektinin kullanılması, açıkça Brecht’in tiyatro anlayışından esinlenildiğini gösterir: “sahnedeki olaylarla seyirci arasında mükemmel bir uzaklığın doğmasını sağlar...Böylelikle de, seyircinin seyirle ilgili davranışı eğitilmiş olur.” (Brecht, 1964, s.41) Dansçılar, Brecht’in incelediği Çin Tiyatrosu oyuncularına benzer: “çevresindeki üç duvardan başka bir dördüncü duvar daha varmış gibi davranmaz; kendisini seyrettiklerinden haberi bulunduğunu açıkça belli eder.”(Brecht, 1964, s.39) Dansçılar seyircilere dönerek jestlerini, hareketlerini göstere göstere yapar, onlarla konuşur, onları dansa davet eder ve hatta onlara ikramda bulunurlar. İfadeye sözün eşlik ettiği, seyirciyle doğrudan iletişim kurulduğu bazı sekanslarda, sahne mekanının en aşağısı yani seyirciye en yakın yeri, dansçılar tarafından sık sık kullanılır. Seyirciyle sınırda kurulan bu iletişim, bir yandan mekanı bölen sınırın geçersizliğini gösterirken diğer yandan da aslında mekanın parçalanmışlığının ortadan kaldırılmasının olanaksızlığına işaret etmiş olur. Sahne mekanında olup bitenler karşısında seyircinin edilgen bir tanık, ya da gözlemci olduğu durum yıkılır ve seyirci deneyime katılarak kendisine rağmen temsilin parçası haline getirilir. Bausch’un dans tiyatrosu böylelikle kendisinin de gerçekliğin bir parçası olduğunu vurgulamış olur.

Sahne mekanında, eşzamanlı olarak birden çok merkez oluşturulur. Merkezde yer alan solo dansçının iki yanına eşit sayıda grup dansçı yerleştiren simetrik sahne kullanımına, başvurulmaz. Dansçıların soloları, genellikle grubun ortaklaşa yaptığı bir eylemin bitmesine doğru ve adeta fark ettirilmeden başlatılarak seyircinin dikkati, yavaşça genel görünümünden

soloya çekilir. Diğer dansçıların, yaptıkları eylemi tekrar etmeleri ya da sahneden çıkmalarıyla, solo vurgulanmış olur. Solonun bitimine doğru sahnede yer alan diğer dansçılar başka bir eylemi başlatılır. Bausch'un bazı koreografilerinde önemli yer tutan solo danslar mekansal düzenlemeden çok fragmanter yapı ile desteklenir. Dansçılar sololarını, sahne mekanının yalnızca merkezinde değil her yerinde ve genellikle seyirciye dönük olarak gerçekleştirirler. Dansçılar, sahne mekanında köşegenler boyunca ya da köşeler arasında yan yana veya ard arda dizilerek hareket etmeleri sahne mekanının bir diğer sık kullanımındır. Bazen, dansçılar, sahneden kulise ve tekrar kulisten sahneye yönelerek sürdürdükleri bu hareketlerle oluşturdukları dansçı zinciri sürekliliği bitmeyen bir etki yaratır.

Müzik sahnede deneyimlenen fragmanla uyum ya da zıtlık oluşturur. Örneğin, *Bandoneon* koreografisi Carlos Gardel'in müziği ile yapılmıştır. 1980 koreografisinde Brahms'ın ninnisi çalınırken kadın kucağında çocuk gibi yatırdığı erkeği baştan çıkarıcı bir bakışla sallar (Wright, 1998, s.126). Bausch, koreografileri için özel olarak bestelenmiş müziklerle çalışmaz. Önceden bestelenmiş ve kaydedilmiş müzik parçaları koreografik fragmanlar gibi montajlanarak kullanılır. Koreografik çalışmalara uygun müziklerin araştırılmasında, Bausch'un topluluğu ile müzikal işbirliği yapan Mathias Burkert'in ve her dansçının kendi araştırmaları sonucunda bulduğu müzik malzemesi Bausch'un değerlendirmesine sunulur. Farklı müziklerin çeşitliliğinden armoni sağlanması için, araştırma sürecinde getirilen müzikler tekrarlarla dinlenerek danslarla uygunluğu denenir (Bausch, Servos, 2002, s. 320)

Bausch'un yapıtlarının süresi, dans temsillerinin alışılmış süresini aşan üç-dört saatlik çalışmalardır. Onun koreografilerinde içinde gerçek zamanın temsil edildiği sıkıştırılmış yapay bir zamana dayalı anlatım seçilmez; olaylar gerçekleşmeleri için gerekli gerçek zamanlarında yer alırlar. Hareket dizilerinin gerçekleştirilme hızları anlatılmak istenen ile belirlenir. Gerçek zamanla çalışıldığından hiçbir sahne aceleye getirilmez. Seyirciye, sahnede olup biteni algılayabilmesi için gerekli süre verilir. Sahnelerin uzunluğu ve hareketlerin tekrara dayalı vurgusu seyirciye alışılmadık deneyimler yaşatır (Fernades, 2001, s.41) "Tarihsel zaman yerine, öznel zamanın kullanılması normal zaman-mekan sınırlarını yok eder; zaman yeniden yaratılır ve bunun sonucunda izleyici bu deneyimi kendi bedeninde duyumsar" (Wright, 1998, s. 125) Hareket sekanslarının tekrarları ile "gelecek geçmişi tekrarlarken onu dönüştürür." (Fernades, 2001,s.92) Zamanın bu şekilde kurgulanması seyircinin bütünlük ve süreklilik duygusunu kırar. "Geçmişin gerçek imgesi uçucudur. Geçmiş ancak, bir daha görünmemek

üzere kendini gösterdiği an, birden parlayıp aydınlanıveren bir resim olarak yakalanabilir...Çünkü geçmiş imgesi, onda kendini amaçlanmış olarak bulmayan her bugünle birlikte, yitip gitme tehdidi taşır; bu imge bir daha geri getirilemez.” (Benjamin, 1993, s.41) Koreografinin zamansal kurgulanışı, insanın doğrusal bir yönde içinde yol aldığı “homojen ve boş bir zaman” tasarımının yadsınmasıdır. Sanki “bir geçiş olmayan, zamanın onda durduğu ve onun tarafından üstlenildiği bir bugün kavramı”ndan vazgeçemeyen dansçının “geçmişle ilişkisi tekil ve benzersiz bir yaşantıdır.” (Benjamin, 1993, ss.47,48) “Dansçılar kendilerinin boş geçmişlerini (yeniden) yapılandırmak üzere geleceğe yönelirler.” Wuppertal Dans Tiyatrosu, tarihi yeniden dansederek yazar. (Fernades, 2001,ss. 93,94)

### 4.3 Örneklerin Karşılaştırılması

Pina Bausch ve Merce Cunningham, hem içinde yetiştikleri ve yaşadıkları ülkenin sanat ikliminin genel eğilimlerinden etkilenmiş, hem de kendi sanat dallarında, etkileyici ve belirleyici olmuşlardır. Bausch, 1970’lerden bu yana Almanya’da, Cunningham ise 1960’lardan bu güne dek, ABD’de çağdaş dans sanatının simge isimlerinden olmuşlardır. Her iki sanatçı da dünyadaki ve kendi ülkelerindeki sanat geleneklerinden, yeni sanat akımlarından etkilenmiştir. Diğer sanat dallarıyla işbirliği içine girmişler ve dans dilleri, sahneleme üslupları ve koreografik biçimlendirme anlayışlarına getirdikleri yenilikler ile dans sanatının gelişmesine katkıda bulunmuşlardır. Genel olarak bakıldığında, ABD ve Almanya’daki modern dansın hem gelenekle kurduğu ilişki, hem de koreografik biçimlendirme anlayışı bakımından izlediği yol önemli farklılıklar göstermektedir. ABD’de, Cunningham ve onu takip eden postmodern koreograflar çalışmalarında, genellikle dansçı bedenin fiziksel ve biçimsel değerleri ile ilgilenme eğilimine karşı olmuşlardır. Buna karşılık, Almanya’da, çağdaş dans sanatçılarının koreografik biçimlendirme anlayışları, çoğunlukla dansın belirli bir anlam ile ilişki içinde olmasına dayandırılmıştır.

#### 4.3.1 Tarihsel Dönem ve Gelenek

Alman ve Amerikan dans anlayışı arasındaki bu farklılaşmanın, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra ortaya çıkan, üçüncü kuşak modern dans koreograflarının işlerinde, belirginleştiği görülmektedir.

“Alman ve Amerikan modern dansları her zaman bağımsız bir geleneğe sahip olmalarına

rağmen aralarındaki ayırım hiç bugünkü (1986) kadar büyük olmamıştı. Isadora Duncan, Mary Wigman, Kurt Joos ve Martha Graham gibi koreograflar farklı bir tarz geliştirmelerine rağmen hareketin biçimsel değerlerini, dansın toplumsal anlamından ayırmayı reddetme konusunda birleşiyorlardı. Aslında modern dans, Almanya ve Amerika’da yalnızca kendine yeterli bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda egemen toplumsal değerleri yıkmak ve belki de dönüştürmek amacıyla da doğdu. İlk başta modern dansçılar toplumsal ve biçimsel itkileri ütopyik bir biçimde birleştirdiler.” (Manning, 1986 s. 226).

Almanya’da, modern dans geleneğinin tarihsel çizgisinin belirlenmesinde, yaşanan toplumsal, siyasal olayların ve iki dünya savaşının önemli etkisi olmuştur. Birinci Dünya Savaşında yenik düşen Almanya’da, savaş sonrasında bazı eyaletlerde, kısa süre iktidarda bulunan toplumcu yerel yönetimler döneminde, önemli kültürel ve sanatsal değişiklikler yaşanmıştır (Candan, 1997, s.109). Sosyal toplum ütopyelerini hayata geçirmek için, disiplinlerarası araştırmaları ilke edinen Bauhaus okulunun, 1919 yılında kurulması bunların başında gelir. Okulun yöneticisi olan mimar Walter Gropius, sıradan insanların günlük yaşamlarının iyileştirilmesinin bütünlükçü sanat düşüncesi ile mümkün olacağını düşünüyordu. Bauhaus’un birçok muhalif sanatçının biraraya geldiği ve çalışmalarda bulunduğu bir okul olarak dans sanatı için önemi, sahnesinde Oskar Schlemmer tarafından gerçekleştirilen disiplinlerarası deneysel dans temsillerinin yapılmış olmasıdır. Schlemmer, bedenin içinde hareket ettiği mekanın, ayrıntılı geometrik araştırmasını yaparak tasarladığı mekanlar ve nesnelere ile dansçıları olan öğrencilerini, sahnede hareket eden heykellere dönüştürmüştü. Gösterileri ‘matematiksel dans’ ile sirk ve tiyatrodan alınan unsurların birleştirildiği ‘mekan dansı’, ‘jest dansı’ olarak adlandırılıyordu (Goldberg, 1988, s.104). Ancak, Nasyonal Sosyalist yönetim tarafından Bauhaus’un etkisizleştirilmesi ile burada çalışan sanatçıların ve mezunlarının büyük bir çoğunluğu, ABD’ye göç etmiştir. Ayrıca, aynı dönemde Almanya’da, Laban’ın öncülüğünde modern dans alanında kapsamlı kuramsal çalışmalar yapılmaktaydı ve Schlemmer çalışmalarında, Laban’ın hareket çözümlemesinden yararlanıyordu.

Alman dans sahnesinde yer alan yaratıcı koreografların çalışmalarında, köklü bir geleneği olan dışavurumcu sanat anlayışının derin etkileri görülür. Dışavurumcu sanat, insanın zihinsel, duygusal ve tinsel olarak sanayi kapitalizmi tarafından basit bir araç durumuna indirildiği ve böylelikle insan doğasının parçalandığı inancına dayanır. Almanya, 20. yüzyılın başlarında, ABD’den sonra, dünyanın ikinci büyük sanayi ülkesi ve işgücü verimliliğini yükseltme yöntemlerinde birinciydi. Bu ülkede, dışavurumculara göre, seri üretim bantlarının ardında bedeni mekanikleşen insan, kendi yarattığı dünyanın artık yabancıydı. Richard Shepard’ın ifadesi ile dışavurumcu sanatçı “...alışılmış gerçekliğin celladı olacak, insan psikesinin bağladığı kabuğu kıracak, kısıtlanmış enerjilerin kayıtsızca

dışa vurulmasını sağlayacak peygambervari bir hayalci olarak görüyordu kendini. ‘Çökmüş’ geleneksel dünyayı temsil, tasvir ya da taklit etmiyor, sıradan nesnelere normal bağlarından soyutlayıp, yolunu kaybetmiş olan geist’a ışık gönderen fenerler biçiminde yeniden inşa etmeyi amaçlıyordu.” (Sheppard, 2003, s.241).

Almanya’da, Nasyonal Sosyalist iktidarın, sanatı kendi siyasal amaçları için bir araç olarak görmesi ve kullanması sonucunda, anlatım dansı (ausdruckstanz), kurucu öncülerinin amaçlarına tamamen aykırı bir yola sokulur. Dışavurumcu dansın uğradığı bu itibar kaybı, savaştan sonraki dansçı kuşağın, baleye yönelmesine neden olmuş ve yeniden yapılanma sürecindeki Batı Almanya’nın neredeyse bütün şehirlerinde, bale toplulukları kurulmaya başlamıştı (Manning, 2002, s.227). Ayrıca, Almanya’nın ABD’nin fiilen işgali altında bulunması ve yeniden yapılanma sürecinde, ABD’den aldığı yoğun ekonomik destek, bu ülke sanatçılarının kültürel etkilenmeye de sonuna kadar açık olmasına neden olmuştu. Bu dönem, Alman dans sanatçılarının, hem ausdruckstanz geleneği köklerinden, hem de Amerika’da bu dönemde ağırlık kazanan fiziksel ve biçimsel dans anlayışlarından faydalanarak, yeni sanatsal ifade yollarını bulmalarına imkan sağlamıştır. Nitekim, Goethe House New York ve Brooklyn Müzik Akademisi’nin 1985 yılında düzenlediği dans sempozyumunda Jochen Schmidt (2002, s.213), Alman dansının gelenekleri ile kopuşunun gerçekte savaşın sonucundan çok, Amerika’nın, Almanya’ya destekleri sonucunda oluştuğunu ve Amerika’nın sadece askeri ve ekonomisi ile değil, aynı zamanda kültürü ile de Almanya’yı fethettiğini söylemiştir.

Bu gelişimin sonucunda, Pina Bausch’un da içinde bulunduğu yeni dansçı kuşağı, geleneklerdeki dışavurumcu dansın sanat anlayışı ile Amerikan modern dansının yarattığı biçimlerden yararlanarak, yeni sentezlere ulaştılar. Almanya’da, rönesansa uğrayan dans tiyatrosu (tanztheater) bu sentezin doruğu oldu. Bausch’un çalışmaları, simgesel anlatımı, bilinen ve alışılmış olanın yıkılıp parçalanması, jestin anlamının bozulup bağlamı dışında kullanılmasıyla elde edilen imgeleriyle, ausdruckstanz geleneğinin çağdaş bir devamı niteliğindedir. Ayrıca, kabare, vodvil, revü, sirk biçimleri ve Brecht’in epik tiyatro anlayışına dayalı yabancılaştırma efektleri, Bausch’un dans tiyatrosunun sıklıkla başvurduğu kaynaklardandır.

Pina Bausch ve Merce Cunningham’ın içinde buldukları tarihsel dönemin ve toplumlarının sosyal, politik ve kültürel yapılarının belirlemeleri doğrultusunda sanatçı kimliklerinin,

dünyaya bakışlarının, sanat anlayışlarının, dansa ve dansçı bedeninin hareketlerine yaklaşımlarının derinden etkilenmiş olması doğaldır. Bu bakımdan, ABD’li koreografların etkilendikleri unsurlar ve etkilenme biçimleri, Almanya’daki meslektaşlarından farklı nitelikler taşır. Sanatı ideolojik ve siyasal bir araç olarak kullanan Almanya’daki Nasyonal Sosyalist iktidarın terörü ve Avrupa’yı işgali yüzünden, Amerika’ya kaçan pek çok, bilim insanı, düşünür ve sanatçı, kendilerine bu ülkede çalışacak güvenli bir ortam bulmuşlardır. ABD’ye göç eden avant-garde sanatçıların çalışmaları, bu ülkenin sanat ortamında büyük dönüşümlere yol açmıştır.

İkinci dünya savaşı sonrasında, ABD, dünyanın en büyük ekonomik ve askeri gücüne sahip ülkesi olarak, kendi kültürünü ihraca hazır hale gelir. Üstelik, batı ve doğu blokları arasında yaşanan soğuk savaş, sanat alanında da kendisine yeni cepheler açar. SSCB, toplumcu sanat akımlarını, batı bloğunun başını çeken ABD ise daha çok ‘soyut’ ve biçimci anlayışa sahip sanatçıları desteklemekte yarışmışlardır. Bloklar arasındaki savaşın sanatsal cephesinde, Amerikalı koreograflar “Amerika’nın yeni kurulmuş kültürel ve politik egemenliğinin güvencesi altındaydı” (Manning, 2002, s.227). Cunningham, Polonya’ya yaptıkları bir turnede, John Cage’in açık olarak, bütün hükümetler aleyhine konuştuğunu belirtir. “John, sadece komünizm değil, hükümetler aleyhine konuşuyordu. John’un istemi dışında Amerikan hükümetini desteklediğini fark ettim; çünkü onun burada, hükümetten kurtulma hakkındaki konuşmasına, Amerikan hükümeti tarafından izin verilmişti.” (Cunningham ve Lesschaeve, 1985, s.162)

#### 4.3.2 Beden ve Hareket

Merce Cunningham, modern dansın geleneksel koreografik kurallarının katılığında dansa dekor, kostüm ve müziğin yapısal desteğinden, öykücü ve dışavurumcu anlayıştan uzaklaşarak dans sanatında yenilikçi bir dönüşümü başlatanlardan olmuştur. Cunningham’dan yaklaşık yirmi beş yıl sonra koreografi çalışmalarına başlayan Bausch ise, Alman dans geleneğinin ifadeci anlayışını ve Amerikan modern dansın biçimsel özelliklerini kullanarak dans ve tiyatrunun sınırlarının ötesinde kendi dilini oluşturmuştur. Cunningham dansın bedeninin fiziksel gerçekleri üzerinde kurgulanması düşüncesini savunurken, Bausch dansın biçiminin ifade etmek istediği anlamlar tarafından belirlenmesinden yanadır. Bausch’un çalışmalarında biçimler, dansçı bireylerin derinliklerinden çıkartılan toplumsal ilişkiler ve ruhsal süreçler, işlenerek ele geçirilir. Ancak, Bausch da, Cunningham gibi danslarını



önceden belirlenmiş bir amaç veya niyet doğrultusunda tasarlamaz. Hareket, Cunningham'ın yaptığı gibi gösteren ile gösterilen arasındaki doğrudan bağlantıyı yıkar. Cunningham, bunu hareketin kaynağına herhangi bir anlam koymadan, amaçsız olarak yaparken, Bausch, hareketin yoğun tekrarlar sonucunda ilk anlamları ile doğrudan ilişkisinin bozulmasıyla ortaya çıkan çoklu anlamlarla yapar. Böylelikle, seyirciye ilk bakışta tanıdık, bildik ve anlaşılır gelen durum, hareketin tekrarları süreci boyunca anlamından sıyrılır ve dile gelmeyen farklı anlamlarını açığa vurur. Ciane Fernandes (2001), Bausch'un eserlerinde hareketin, tekrar unsuru kullanılarak değişen biçim ve anlam ilişkisine, Lacan'ın gösteren ve gösterilen kavramları ile bakar. Ona göre, Lacan'ın tersyüz ettiği gösteren ve gösterilen ilişkisinde, başrole taşınan gösterendir. Dolayısıyla "...dil artık kesin bir anlam iletmez. Onun yerine a priori bir gösterileni taşımak yerine gösteren öngörülemeyen anlamları çoğaltır ve çeşitlendirir." (Fernandes, 2001, s.17) Böylelikle, Bausch'un sahnesinde olup bitenlere bir tanımlama getirildiğinde tanımlama, eksik ve hatalı olacak, anlam yakalandığı anda elden kayacaktır. Bausch'un koreografilerinde, öyküsel anlatım bulunmasa da, dans hep insana dair bir şeyler hakkındadır. Cunningham'da da öyküsel anlatım bulunmama ile beraber, dansçı bedenin fiziksel gerçeklerinden elde edilen biçim ile herhangi bir anlam arasında ilişki yoktur. Belirli bir anlam ile kurulabilecek ilişkiler varsa, bunlar tamamen rastlantısaldir. Gündelik yaşamdan alınan hareketler ve jestler işlevsel anlamlarının bağlamları dışında kullanılır. Cunningham'ın çalışmalarında, dansçı bedenin hareketleri kendi fiziksel gerçekliklerinden başka bir şeye göndermede bulunmazken, Bausch'un çalışmalarında dansçı bedenin hareketlerinin çağrıştırdığı anlamlar çoğunlukla metaforiktir. Dans, Bausch koreografilerinde, ifade edilmek istenenlerden kaynaklanırken, Cunningham'da, hareketin kendisinden başka bir unsur ile ilgilenmez. Merce Cunningham ve Pina Bausch temsilde yer alan diğer sanat disiplinleri ile kurulan ilişkiler bakımından postmodern bir anlayışta buluşurlar. Ancak, Cunningham'ın özellikle müziğin dansla olan ilişkisinde olduğu gibi köktenci tavrı karşısında, Bausch'un yapıtlarında müziğin kullanılma biçimi görece tutucu görünür. Bausch, dansın içeriğinin yeniden tanımlanmasında dışavurumcu dans geleneğinden yararlanarak yanılmayı reddeder. Cunningham, modern dans geleneği ile hesaplaşmasında biçim konusunda tamamen yenilikçidir, ancak, hareketlerin belirli bir hareket tekniğine dayanması ve kendisinin oluşturduğu hareket sözlüğünü kullanması bakımından gelenekçidir.

Bausch'un koreografilerinde, beden öyküleri işlenir. Onun danslarında yer alan dansçılar, sahnede kendi kişilikleri ve özgül kimlikleri ile varolurlar. Dansın malzemesi olan hareketlerin ve teatral bölümlerin yaratıcı kaynakları, dansçıların yaşam deneyimlerinden

süzülerek gelir. Cunningham'ın dansçıları, bunun tersine, hareketleri kendi kişiliklerine veya dans dışındaki geçmiş deneyimlerine başvurmadan gerçekleştirirler. Cunningham'ın amacı hareketin kendisini vurgulamak olduğundan, dansçılar harekete odaklanarak dansederler. Cunningham'da hareket, kişinin her türlü ruhsal durumundan, duygularından arındırılmış, fiziksel bir olasılık olarak yer alırken, Bausch'ta hareket, farklı kültürlerden ve değişik ülkelerden biraraya gelen dansçıların fiziksel ve kişisel deneyimlerinin etkisi altında oluşur. Başka bir deyişle, Bausch'un koreografilerinde kullandığı hareket malzemesinin kaynağı, çoğunlukla dansçılarına aittir. Buna karşılık Cunningham, kendi olasılık yöntemlerini kullanarak hareketin fiziksel biçimlendirilmesini üstlenir. Cunningham'ın topluluğunda dansçılar, onun geliştirdiği dans tekniği ile eğitilir ve dans ederler. Oysa, Pina Bausch, dans sistemlerine mesafelidir ve kendisinin geliştirdiği herhangi bir dans tekniği bulunmamaktadır. Cunningham ve Bausch'un, gündelik yaşamdaki hareketlere ve eylem kalıplarına yaklaşım tarzları da farklılık gösterir. Pina Bausch, hareketin anlamını dans sanatıyla, Merce Cunningham ise hareketin dans sanatındaki anlamını araştırır.

Cunningham her koreografisini kendi tekniğinin ve hareket sözlüğünün temeli üzerinde araştırılmış yeni olasılıkların gerçekleşmesi üzerine biçimlendirir. Buna karşılık, Bausch, koreografilerinin dans içeren bölümlerinde yer alan hareketler, teknik sistematik yerine üslup bütünlüğüne dayalıdır. Bausch dansçıların nasıl hareket ettiklerinden çok, onları neyin hareket ettirdiği ile ilgilenir ve dans adımlarının bacaklardan gelmeyeceğini belirtir, oysa Cunningham için adımlar ancak dansçı bedeninin imkanlarından gelebilir.

#### 4.3.3 Mekan ve Sahne Tasarımı

Cunningham'ın ve Bausch'un dansa mekan kullanımı pratiklerinde, içinde buldukları toplumsal koşullar da etkili olur. Almanya'da, dans toplulukları çoğunlukla kamu destekli kurumsal mekanlarda, tiyatro ve opera yapılarında etkinlik gösterir. Kamu destekli yapılarda gerçekleştirilen sanatsal etkinlikler seçmenlerin genel beğenisinin baskısı altında kalır ve kaçınılmaz olarak kültür politikalarından etkilenir. ABD'deki koşullar bu bakımdan Avrupa'dakinden oldukça farklıdır. Dans toplulukları bağımsız olarak yapılır ve devlet desteği almazlar. Örneğin bu durum, Cunningham'ın ABD'de temsil verdiği mekanlarda kendini gösteren bir özelliktir. Turne yaptığı pek çok yerde Cunningham topluluğu temsil verecek uygun sahne koşulları bulamadığından her yer ve duruma uyarlanabilecek projeler (*Events*) üretmek zorunda kalmıştır. Oysa, Bausch'un dans tiyatrosu, eserlerin üretilmesi ve

sahnelenmesine dönük tüm çalışmalarını Wuppertal sahnesinde yürütür. Toplulukta yer alan dansçı sayısından, koreografinin yapısal biçimine kadar, dansın pek çok unsurunu etkileyen bir durumdur bu. Birringer'e göre "Amerikan postmodern dansının, bale kumpanyalarının mekan olarak çoğunlukla devlet tiyatrolarını kullandığı Almanya örneğinde olduğu gibi, iyi destek gören dayatmacı bir bale ve repertuar sistemine karşı mücadele ettiği düşünülmez....ABD'de modern bale ve modern dans gelenekleri birbirinden bağımsız gelişti, ve 'saf dans'ın kurtuluşu, Cunningham'ın kuşağı kendisini, herhangi bir devlet destekli yapının sınırlamalarından değil, eski koreografilerin ağır duygusal dramasından kurtardığı zaman gerçekleştirilmişti." (Birringer, 2002, s. 209). Bu aynı zamanda Pina Bausch'un 1973 yılında esasen bale sahnesi olarak yapılanmış Wuppertal Tiyatrosu'nda ilk koreografilerini sahnelediğinde seyirci üzerinde yarattığı şok etkisini bir yere kadar açıklamaktadır. Çünkü büyük çoğunluğu baleseverlerden oluşan dans seyircisi, farklı eserler izlemeye alışkın değildi. Onlar için ayakları çıplak, kombinezon giymiş kadın dansçıların, terden ıslanmış vücutlarına yapışan toprağın yarattığı görüntü (*Bahar Ayini*) o güne değin bildikleri steril bale imgesinden oldukça farklıydı ve yenilikleri algılayabilmeleri için eğitilmiş olmaları gerekiyordu.

Her iki koreograf, birbirlerinden farklı anlayışlar doğrultusunda olsa da koreografilerinde mekan ve dekorun geleneksel kullanımından uzaklaşırlar. Onların danslarında yapılan, dansçıların hareketlerinin mekana yerleşme planları, geleneksel mekan anlayışındaki, simetrik, merkezin vurgulandığı, hiyerarşik sahne değerlerine göre düzenlenmez. Sahne mekanının her noktasını merkez olabilecek şekilde eşit derecede önemli kabul etmeleri bakımından koreografik bir üretici unsur olarak mekanın kullanım biçimlerinde postmodern anlayışa yakındırlar. Cunningham, sahne mekanını ve dansçı bedeninin kinesferini demokratikleştirmiş, zaman ve mekanda sürekli olarak değişen hareketlerle, mekanın akışkan olmasını amaçlamıştır. Bausch ise, Cunningham'dan farklı olarak, özellikle dans sololarında bazen mekansal vurgulama unsurunu kullanır. Sahne tasarımı, sahnede yer alan nesnelere ve nesnelere mekansal düzenlenmesi, koreografide ifade edilen anlamla ilişki içindedir. "Efekt yoktur; sahne üstünde oraya ait olmayan hiçbir şey yoktur. Her şeyin bir amacı vardır." (Bausch, Servos, 2002, s. 314). Buna karşılık, Cunningham koreografilerini dansın dışında bir amaç ve ifade doğrultusunda tasarlamadığından, dekor sahnede gerçekleşen dans eylemi ile tematik bir ilişki içinde değildir. Cunningham'da sahne tasarımı bağımsızdır; kendi kuralları içinde gerçekleştirdiği oluşumu dansla mekansal olarak paylaşan bir sanattır. Sahne mekanı, dans ve dekorun ortaklaşa var oldukları alandır. Bausch'un yapıtlarında sahnede yer alan nesnelere, doğa parçaları (çimen, su, toprak, çiçek, ağaç) yaratılan imgelerin simgeselliği

merkezinde bütünleşir. Dekorlar, klasik balede kullanıldığı gibi yapay tasvir niteliği taşımaz, sahnede yaşanan deneyime katılır, dansçıların hareketlerini etkiler ve dansçıların hareketleri tarafından dönüştürülür. Cunningham'ın eserlerinde, sahne tasarımını gerçekleştiren sanatçılar bağımsız çalışırlar. Oysa Bausch'un dans tiyatrosunda, sahne tasarımcısı Peter Pabst, topluluğun üyesidir; koreografik yaratım sürecine, yapılan provalara katılarak yapının anlam bütünlüğünü ürteten unsurlardan biri olan dekoru hazırlar.

Bausch'un çalışmalarında, dansın yapısal unsurlarının kullanımı, danslarında işlediği imgelerle ilgili olarak biçimlenir. Cunningham ise, dansın temel unsurlarını kendi özgül değerleri içinde tanımlar. Dolayısıyla, Cunningham'ın eserlerinde mekan unsuru da tıpkı diğer koreografik unsurlar gibi nesnel bir varlık olarak ele alınır. Mekan, dansın ifade ettikleri ile ilişkilendirilmez tam tersine kendi değerleri ve özellikleri içinde ele alınır. Yönleri, düzeyleri, boyutları ve sahne tasarımcısının mekansal düzenlemeleri ile mekan, hareket ile ilişkisinde kendi varlığını, var olduğu haliyle duyumsatır. Bausch'un yapıtlarında, klasik balenin yanılsamacı mekan kullanımı görülme de, mekan, gerçeklikle gerçekdışılığın sınırında var olur.

Bausch, eserlerinde kullandığı kostümler ve aksesuarlar, kadın ve erkek stereotiplerini vurgular. Kadınlar uzun elbise, topuklu ayakkabı, erkekler de, smokin ya da takım elbise giyerler. Buna karşılık Cunningham için hareket en yalın haliyle var olmalıdır ve bu nedenle dansçının giysisi hareketinin sahnede görünmesini sağlayacak niteliktedir.

#### 4.3.4 Odak ve İnteraktivite

Cunningham'ın koreografilerinde dansçıların odağı, gerçekleştirdikleri eyleme ya da sahnede olanlara, yapılanlara dönüktür. Temsil sırasında, seyirciye dönük farklı ve özel bir enerji kullanmazlar. Bausch'un dansçıların dikkatleri ve odakları birbirlerine ya da seyirciye dönüktür. Dansçılar, seyircinin varlığının bilincinde ve onlarla iletişim halindedirler. Danslarını, revüde olduğu gibi seyirciye dönük, doğrudan onlara hitap edecek şekilde gerçekleştirirler. Buna karşılık, Cunningham'ın dansçıları hareketleri, sahne mekanının bütün yönlerini kullanarak gerçekleştirebilirler. Dansçılar, seyirci ile doğrudan iletişime geçmez, hareketleri seyirciye dönük yapmak gayreti taşımazlar. Cunningham için, dansçılar hangi yöne doğru hareket ederlerse etsinler, ortaya çıkan sonuç aynı derecede ilginç ve seyredilmeye değer olacaktır. Oysa Bausch'un çalışmalarında seyirci, eserin deneyimine

katılmaya zorlanır. Bazen salonun ışıkları açılır, dansçılar seyircilere doğrudan hitap eder ya da ikramlarda bulunur. Cunningham'ın eserlerinde seyirciden beklenen sahnede olup bitene önyargısız bakabilmesidir. Hareketleri duyguların dışavurumu olarak tasarlamadığından Cunningham, seyredenlerden duygusal tepki vermelerini beklemez. Cunningham'dan farklı olarak, Bausch'un danslarında yer alan hareketler dansçıların yaşamsal deneyimlerinin özgüllüğü sonucu oluşur ve koreograflerinin temsili, seyirciden duygusal cevap bekler. Bu bakımdan, Merce Cunningham'ın edilgen kıldığı seyirciyi Pina Bausch etken bir konuma yerleştirir.

#### 4.3.5 Dans Müzik İlişkisi

Cunningham'ın çalışmalarında müziğin, dansı melodik ve ritmik olarak belirlemesi anlayışından vazgeçilmiştir. Müzik, tıpkı dekor gibi bağımsız bir sanat dalıdır ve dans ile arasındaki tek ilişki aynı zaman dilimi içinde gerçekleşmesidir. Bausch *Nachnull* (1970) ve *Actionen für Tanzer* (1971) gibi ilk koreografleri dışında, danslarını hazır bir müzikal partiyonun içinde gerçekleştirmez (Manning, 2002, s.229). Ancak, müzikle dans arasına Cunningham'ın yaptığı gibi kesin sınırlar koymaz. Koreograflerinde yer alan müzikler sahnede olup bitenlerle uyumlu ya da uyumsuz bir bağlam ilişkisi içindedir. Koreograflerinde sıkça yer alan dans sololarında, kullanılan müziklerle hareketler arasında ritmik uyumdan sözedilebilir. Cunningham'ın danslarında müzik ile hareket arasında meydana gelen uyumlar ancak raslantı sonucunda gerçekleşirler ve bu nedenle her temsilde değişme olasılıkları vardır. Cunningham'da çalışma sürecinin tamamı müziksiz gerçekleşir ve dansçılar müziği son provada veya temsilde duyarlar. Ancak, hareketlerle müzik arasında herhangi bir yapısal ilişki kurulmadığından, müziğin katılması, dansın gerçekleştirilmesi üzerinde dönüştürücü bir etki yaratmaz. Seyircinin görsel ve işitsel algısında, yalnızca rastlantısal olarak gerçekleşen hareket ve ses uyumları mevcuttur. Öte yandan, Bausch, koreografik biçimlendirme çalışmasında yaratıcı sürecin ilk aşaması olan hareket malzemelerinin doğaçlamalar yolu ile elde edilmesinde müzik kullanmaz. Bu biçimlendirme sürecinde, fragmanların setlenmeye başlandığı aşamalarda çeşitli müziklerle denemeler yapılır. Ancak pek sık olmasa da, Bausch'un eserlerinde, Cunningham'ın yaptığı gibi, rastlantılar tarafından belirlenmesine izin verilen durumlar yaratıldığı görülür. Cunningham'ın yapıtlarında dansçıların hareketleri müziğin verdiği melodik, duygusal ve ritmik yapısı ile ilişkili değildir. Bausch ise, müziği atmosfer yaratmak için kullanır. Örneğin, Bausch *Ein Trauerspiel* (1993) koreografisinde eserin ikinci bölümünde provalar sürecinde kullanılan müzik parçalarını, kostümlü provada

Schubert'in *Winterreise* eseri ile değiştirir. Temsil sırasında da tekrarlanan bu değişiklik dansçılar üzerindeki etkileri bakımından deneysel bir çalışmadır (Frenandes, 2001, s.31). Müziğin değişmesi ile değişen atmosfer dansçıların müzikten etkilenimlerini farklılaştırır. Burada Bausch, Cunningham'dan farklı olarak belirlenmemişlik unsurunu kullanarak, dansçıların karşı karşıya kaldığı, yeni ve bilinmez durumla başetme enerjilerini ortaya çıkartmaya çalışır. Oysa, Cunningham dansçıları, dansın müzikle olası belirlenmişlik ilişkisini olumsuzlayarak işe başlarlar.

Cunningham müziğin dansı belirleyici unsurlarının sınırlamalarından kurtararak hareketlerin kendisine ait ritmik yapısını araştırır. Böylece, hareketin bilinmeyen, alışılmadık, yeni ritim ve tempo olasılıkları ortaya çıkar. Danslarının süresini kronometre ile ölçer; belirleyici üretici unsur ölçülen zamanın kendisidir. Dansları oluşturan, hareket cümlelerinin, sekansların ve bölümlerin zamansal düzenlemesini olasılık unsurları ile gerçekeştirir. Örneğin, dansçılara yapılması için verdiği hareket cümlelerindeki, hareketlerin hızını, ritimini, durma ve başlama anlarını, olasılık unsurlarına göre belirlenmiş diagraflara göre kararlaştırır. Böylelikle, dansta yer alacak olan düetlerin, soloların ve kanonların belirlenmesi olasılıklara bırakılmış olur. Bausch'da dansın toplam süresini belirleyen, ifade edilmek istenenlerin sahnede dansçılar tarafından gerçekeştirilmesidir. Bausch, gerçeek zaman ile çalışır; süre, dansçıların gerçeek deneyimlerinin zamanına göre belirlenir. Örneğin, sahnenin etrafında elli kez koşan bir dansçının 'ben yorulduğ' demesi gerçeekten yorulduğuna işarettir (Wright, 1998, s.125) Bausch'un bazı yapıtları dört saati aşan süreleri ile alışılmış dans temsillerinden oldukça uzundur.

Cunningham John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Christian Wolf, David Behrman, Takehisa Kosugi gibi çağdaş bestecilerle çalışır; Bausch, çoğunlukla popöler olan kaydedilmiş müzik parçalarını kolaj şeklinde kullanır. Onun koreografilerinde yer alan müzik parçaları herhangi bir birlik kaygısı ile biraraya getirilmez. Bunun yanında, temsillerinde dansçıların sesleri, konuşmaları, sahnede yer alan nesnelerin ve bedenlerin çıkardığı sesler ve dansçıların söylediği şarkılar gibi pek çok duyuusal unsurlar yer alır.

#### **4.3.6 Koreografik Biçimlendirme ve Kompozisyon**

Her iki koreograf farklı amaçlarla yola çıksalar da, iyi tanımlanmış başlangıç, gelişme ve sonuç bölümleri olan, sekansları neden sonuç ilişkisi ile birbirine bağlanan, ABA, tema ve

çeşitlemeler gibi geleneksel kompozisyon yapılarını kullanmazlar. Koreografilerini biçimlendirirken alternatif yöntemler izlerler. Bausch, koreografilerinin biçimlendirilmesinde çok katmanlı içeriği, eşzamanlılık ilkesine göre birbirine bağlanarak parçalı bir doku oluşturan montajlarla belirler. Cunningham koreografilerinde de karşılaşılan eşzamanlılık, Bausch'un çalışmalarında olduğu gibi, dansın dışındaki bir içeriğe göre değil, hareket içeriğine göre düzenlenir.

Cunningham'ın dansları içinde bulunduğu 'an'a vurgu yapar. Dansın içindeki bölümlerden, hareketlerin sıralamasına kadar pek çok geçişi, şans operasyonları ile belirler. Böylelikle zihinsel olarak yakalanması olanaksız pek çok farklı olasılık ortaya çıkar. Bausch ise, bölümlerin sıralanmasını dansçıların doğaçlamalarından seçilen malzemelerle oluşturulan fragmanların, çalışmanın temeli olan kavram etrafında, birbirleri ile oluşturdukları uyumu araştırarak bağlantılandırır. Ayrıca 'tekrar', tıpkı hareketlerde olduğu gibi, Bausch'un bazı koreografilerinde kullanılan yapısal unsurlardan biridir. Bazı bölümler tekrar yapılarak hem izleyenin hem de performansçının deneyimini olgunlaştırır.

Cunningham'ın biçimlendirme ve kompozisyon anlayışının, John Cage ile olan sanatsal işbirliğinden etkilendiği açıkça görülmektedir. John Cage, müziğin geleneksel melodik biçimler içinde, klasik müzikal kompozisyon kuralları ile geliştirilmesi anlayışından uzaklaşmıştır. Ona göre, insanı çevreleyen dünyadaki her türlü ses, yakalanarak müzikal enstrüman gibi kullanılabilir. Cunningham bu anlayışı, yürümek, koşmak, düşmek, sıçramak gibi gündelik, sıradan hareketleri, dans sanatına aktararak uyarlamıştır. Cage'e göre sanat, tıpkı hayatın kendisi gibi, kazaları, belirlenmemişlikleri, kendine ait doğal düzeni veya düzensizlikleri ve anlık güzellikleri ile var edilmelidir. Mevcut niyetlerin dünyanın bugünkü halini oluşturduğunu düşünen Cage, niyetsizlik (non-intentional) kavramına göre müziklerini besteler. Bu anlayış, Cunningham'ın çalışmalarında, dansın kendisi dışında bir amacı ve niyeti olmaması ile kendini gösterir. Cunningham'ın danslarında, hareketin kendisi dışında bir sözü yoktur. Dans bir ileti taşımaz, bir duyguyu dışavurmaz, bir öykü anlatmaz. Cage'in müzikte yaptığı gibi, dans belirlenmemişlik ve niyetsizlik ilkesi ile kurgulandığında, 'esneklik', 'değişebilirlik' ve 'akıcılık' özellikleri kazanır (Goldberg, 1988, s.124).

Cunningham'a göre, koreografik biçimlendirmeyi herhangi bir içerik değil fiziksel hareketler belirler. Bausch, koreografilerinin içeriğini fragmanların içinde geliştirir ve çoğunlukla çözümsüz bırakır. Biçimlendirme içeriğin açılımla beraber gelişir. Öncelik sıralamasına veya belirleme ilişkisine göre birbirlerini tanımlamazlar. Cunningham raslantı unsurunu kullanarak, koreografin ardında gizlendiği mistik yaratıcı aurayı ortadan kaldırır. Onun için yaratıcılık, bir elişisinin ustalığından farksızdır. Koreografik bakımından her iki koreograf da özgürleştirici, demokratik anlayış taşırlar. Yalnızca bitmiş ürüne değil, yaratım sürecine de vurgu yaparlar.





## 5.SONUÇ

Çağdaş dansta, sanat nesnesi, belirli bir koreografik etkinlik sürecinin içinde ve sonucunda ortaya çıkarak seyre sunulan dans yapıtıdır. Koreografik süreç, dansçı bedeninin hareket imkanlarının sanatsal bir amaç doğrultusunda araştırılarak hareketlerin mekan, zaman ve enerji unsurlarının sonsuz farklılıktaki niteliklerinin ve bileşimlerinin sunduğu tüm seçenekler arasından yapılan seçimlerle biçimlendirilmesidir. Dans sanatının malzemesi, dansçı bedeninin hareketleridir. Dansçının malzemesi ise, kendi varlığıdır, biyolojik, toplumsal, tarihsel tüm belirlenmişlikleriyle canlı, yaşayan bir insan olarak kendi bedenidir.

Dans sanatının kuramsal birikimi, dansçı bedeninin hareketlerinin biçimlendirilmesinde kullanılmaya ötesinde, bu sanatın kavramsal yaklaşımla ele alınmasına imkan veren düzeye ulaşmıştır. Modern ve çağdaş dansta geçen yüzyılda ortaya çıkan akım ve ekollerin, gerçekleştirdiği yapıtların ve çalışmaların diğer sanat dallarıyla karşılaştırılabilir zenginlik ve çeşitlilik içinde olması bunu doğrulamaktadır. Dans, bir sanatsal etkinlik olarak doğası gereği yaratıcılık içermektedir. Dansta koreografik etkinliğin yaratıcı yönü iki bakımdan incelenebilir; bunlardan birincisi dans yapıtının biçimindeki ve içeriğindeki yeniliklerin eleştirel bir bakışa konu olmasıdır. İkincisi ise, koreografik sürecin incelenmesidir. Çağdaş dans sanatında yeni düşüncelerin uygulanmasıyla elde edilen yeni biçimler, koreografik yaratıcılığı ilgilendirir ve bu bağlamda yapılan anlamlı yenilikler, iki farklı düzeyde ele alınabilir. Birincil düzeyde, dansın temel üretici unsurlarından özgün sentezler yaratan, koreografi ve kompozisyon anlayışını yenileyen ve dansta estetik yargı ölçütlerini değiştirerek farklı bir beğeni talep eden kökten yenilikler yer alır. İkincil düzeyde ise bilinen biçimlendirme ilkelerine bağlı kalarak, yeni temalar ya da eski temaların yeni yorumları, eski biçimler içinde yeni anlatımlar, dansın üretici unsurlarının mevcut kullanımının farklı kombinasyonları veya teknik, sözlük, üslup veya tür bakımından eklektik anlayışa dayanarak yapılan özgünlükler bulunur.

Koreografik sürecin yaratıcı yönünün irdelenmesi, hem bu sürecin ortaya koyduğu yeniliklerin hem de sürecin kendisinin incelenmesi ile yakından ilgilidir. Yaratıcılığın evrensel bir özellik olduğu ve yaratıcı sürecin herkeste aynı biçimde çalıştığı pek çok ruhbilimsel araştırmacının benimsediği bir görüştür. Yaratıcılığın sorun çözücü bir süreç olduğu vurgulanırken, bu sürecin çıktıları olan ürünlerin orijinal ve özgün olmaları üzerinde durulmakta, gerçekleştirilen yeniliklerin yaratıcılığın temel ölçütlerinden olduğu öne sürülmektedir. Ortak tanımlar üretemeyen bu araştırmalar, yaratıcı sürecin ruhbilimsel işleyişi hakkında bir ölçüde fikir verebilmesine rağmen, sanatsal niteliklerin değerlendirilmesinde geçerli olabilecek ölçütleri bulunmadığından sanatsal etkinliğin yaratıcı yönü hakkında bilgi vermekten tamamen uzak kalmaktadır. Aslında sanatsal etkinliği özü bakımından yaratıcı etkinlikten ve genel anlamda yaratıcılıktan ayıran önemli niteliksel farklılıklar bulunmaktadır. Sanatçı, sorun çözücü yaratıcı etkinlikte olduğu gibi sorunu dışardan hazır olarak ele almaz, 'amaçsız amaçlılıkla' sorunu kendi ilkeleriyle kendisi yaratır. Sanatçının 'dünya ile meselesi' sorun çözücününkinden çok daha farklı ve derindir. Herhangi bir yaratıcılık kuralına bağımlı olmadan yaratmanın kuralını kendisi yaratır. Öte yandan, dans hareket araştırma ve doğaçlama süreçleri bakımından sanatsal etkinlik ile yaratıcı etkinlik arasında benzerlikler de bulunmaktadır. Dans sanatında yaratıcı sürecin doğası –özellikle doğaçlama aşamasında- dansçının doğasına bağımlıdır. Bu süreçlerde, kapsamlı bir farkındalık içinde yoğunlaşmış odaklanma ve yaratıcı bilinçlilik yer alır. Sanatsal etkinliğin yaratıcı sürecinin doğasında, genellikle, imgeler araştırılır, seçilir, değiştirilir, onlardan yeni kombinasyonlar, simgeler elde edilir, yeni anlamlar, biçimler, kavramlar, metaforlar ortaya çıkarılır. Bir diğer yandan yeniliği, yaratıcılığın en önemli ölçütlerinden biri olarak gören ruhbilimciler gibi, pek çok koreograf ve eleştirici, çağdaş sanat ortamına egemen olan fetişizm derecesindeki yenilik vurgusunu, dans sanatının temel tartışma eksenine oturtmaktadırlar.

Çağdaş dans sanatında, 20. yüzyılın ortalarından 21. yüzyılın başlarına dek, birçok yenilikçi koreografi anlayışının ortaya çıkması ile köklü yenilikler içeren çeşitli çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalarda başta beden olmak üzere hareket ve onu oluşturan mekan, zaman, enerji gibi dansın temel üretici unsurları, derin ve kapsamlı bir şekilde tartışılmış ve sorgulanmıştır. Bu dönemde yaratılan yeni dans biçimlerinin bir kısmı, dayandıkları anlayışla birlikte varlığını sürdürmeye devam ederken bazıları kısa ömürlü olmuştur. Dans yapımı ve kompozisyon kurallarında sürekli yıkıcılığı, alternatif hareket içerikleri, birbirlerinden farklı temaları, deneysel ve eklektik çalışmaları ile çağdaş dans sanatının trendleri tek bir başlık altında veya belirli başlıklar altında toplanamayacak kadar

çok çeşitli yaklaşım ve düşünceler içermektedir. Günümüzdeki eğilim, çeşitli ve karmaşık ifadelerle, bilinen tekniklerin ve üslupların karıştırılarak kullanılmasına ve sürekli olarak yeniliklerin araştırılmasına yöneliktir. Öte yandan, çağdaş dans, yaygın üslup eklektisizminin yanısıra, sosyal, politik ve tarihsel konuların işlenmesine, metin ve anlatım kullanımına da ilgi duymaktadır. Dans sanatında gerçekleştirilen yaratıcı yenilikler, insanlığın tarihi kadar eski olan bu sanatın özünde kökten bir değişimin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çağdaş dans sanatının özü, artık herhangi bir tekniğe ya da geleneğe değil, yalnızca, içeriğinde ve sürecinde sanatsal yaratıcılığın özgürce ortaya çıkabileceği koreografiye dayanmaktadır.

Koreografik yaratıcılığın ölçütlerinden olan danstaki yeniliklerin ve özgünlüklerin anlaşılabilmesi için, dans yapıtı, somut çözümleme nesnesi olarak ele alınır, dans sanatının yanısıra diğer sanat ve bilim dallarının, sanat felsefesinin kuramsal araçları kullanılarak eleştirilir ve değerlendirilir. Yapıtın, eleştirel bir bakışla incelenmesi sonucunda, koreografik amacı, iletisi, biçimlendirilmesi, kompozisyon yapısı, kullandığı teknikler ve sözlükler, üslubu ve türü araştırılır, içeriği ve biçimi tanımlanır, dansçı bedeninin sunumsal işlevinin ve üretici unsurları kullanma biçiminin yetkinliği değerlendirilir, karşılaştırmalar yapılarak, içerdiği yenilikler ve dans sanatı içindeki yeri her bakımdan belirlenir. Çağdaş dansın simge isimlerinden Pina Bausch ve Merce Cunningham'ın koreografileri danstaki yenilik ve özgünlük unsurlarının karşılaştırmalı incelenmesinin örnekleri olarak bu araştırmanın dördüncü bölümünde yer almaktadır. Tarihsel dönem, beden, hareket, mekan, zaman, kompozisyon ve biçimlendirme unsurları bakımından iki farklı koreografi anlayışı ele alınarak karşılaştırılmış, farklılıkları ve benzerlikleri incelenmiştir. Bu iki sanatçının ortaya koydukları farklı yaklaşımlar, çağdaş dans sanatında kendilerinden sonra gelen pek çok koreografi etkilemiş, Cunningham'da hareketin kendisinden başka bir şeyi ifade etmemesi ve Bausch'da dansın simgesel anlatım içermesi anlayışları adeta Amerikan ve Alman ekolleri şeklinde sürdürülmüştür.

Koreografik yaratıcılık, temel olarak, dansta daha önce yapılmamış yeni ve özgün bir biçim ortaya koymak olarak tanımlanır. Ancak çağdaş dans sanatında yapıt ile süreç arasındaki başkalığın olmadığı veya azaldığı örnekler de bulunmaktadır. Koreografik yaratıcılığın ölçütlerinden birisi de, biçimlendirme sürecinin tüm aşamalarında koreografin özgün kurallar koyabilmesidir. Bu bakımdan, koreografik yaratım sürecine bakılarak yaratıcı yenilikler değerlendirilebilir. Cunningham'ın ve Bausch'un dans anlayışları farklılıklarına rağmen, çalışma yöntemlerinde, koreografik süreci yöneten ilke ve kurallarda yaratıcı yenilikler

yapmaları bakımından benzerlik taşır. Cunningham, olasılık yöntemlerini kullanarak dans hareketlerin geliştirilmesinde ve kompozisyonun yapılandırılmasında alınacak olan koreografik kararları olasılık hesaplarının sonuçlarına bırakır. Pina Bausch'un, yapıtlarında kompozisyonun yapısal malzemesi olan fragmanların oluşturulmasında dansçılara uyaran işlevi gören sorular sormayı bir çalışma yöntemi haline getirmiş olması, yaratıcı süreçteki en belirgin yeniliklerindedir. Cunningham hareket araştırmasında olasılık ilkesinden ve bilgisayar programlarından yararlanırken, Bausch'un dansçıları, kendilerine verilen özgül bir tema üzerinde doğaçlama ağırlıklı çalışmalar yaparlar. Her iki sanatçının da çalışmalarında koreografik sürecin yaratıcı yönünü yöneten biçimlendirme ilkeleri ve kuralları tamamen özgün ve yenidir.



## KAYNAKLAR

- Adorno, T., (1997), *Aesthetic Theory*, (Trans. by R. Hullot-Kentor), University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Adorno, T., (1985), *Baskı Altında Uzlaşma*, (Çev. Ü. Oskay), *Estetik ve Politika*, s. 229-269, Eleştiri Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T., (1985), *Bağlanma*, (Çev. Ü. Oskay), *Estetik ve Politika*, s. 270-299, Eleştiri Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T., (2004), *Edebiyat Yazıları*, (Çevl. S. Yücesoy, O. Koçak), Metis Yayınları, İstanbul.
- Adorno, T., (1998), *Minima Moralia* (Çev. O. Koçak ve A. Doğukan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Albright, A.C., ( 1997), *Choreographing Difference*, Wesleyan University Press, New England.
- Altuğ, T. (1989), *Kant Estetiği*, Payel Yayınevi, İstanbul.
- Au, S., (1997), *Ballet and Modern Dance*, Thames and Hudson Ltd., London.
- Badiou, A., (2003), *Estetiğe Aykırı Görev*, (Çev. F.N. Deniztekin) *Varlık Dergisi* s.8-9 Sayı.1144 Ocak 2003
- Barba, E. ve Savarese, N. (1991), *The Secret Art of The Performer*, Routledge, London.
- Barın, N., (1999), *Batı Dans Tarihi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Barnett, L., (1982), *Evren ve Einstein* (Çev.N. Bezel), Varlık Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W., (1993), *Son Bakışta Aşk* ( Der. ve Çev. N. Gürbilek), İstanbul.
- Benjamin, W., (2002), *Pasajlar* (Çev. A.Cemal), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Birringer, J., (2002), *Sınırların Ötesinde Dans Etmek* (Çevl. B. Zenginobuz, B. Dehmen), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 9: 195-211.
- Blom, L.A. ve Chaplin, L.T., (1989), *The Intimate Act of Choreography*, Dance Books Ltd., London.
- Blom, L.A. ve Chaplin, L. T. (2000), *The Moment of Movement*, Dance Books Ltd., London.

- Baudrillard, J., (2005) Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği (Çev. O. Adanır), Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Bourriaud, N., (2005), İlişkisel Estetik (Çev. S. Özen), Bağlam Yayıncılık, İstanbul.
- Brecht, B., (1964), Epik Tiyatro Üzerine (Çev. K. Şipal), De Yayınevi, İstanbul.
- Brecht, B., (1993), Tiyatro İçin Küçük Organon (Çev. A.Cemal), Mitos Boyut Yayınları, İstanbul.
- Callery, D., (2001), Through the Body, Routledge, New York.
- Candan, A., (1994), Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Cavalli, H., (2001), Dance And Music, University Press of Florida, Gainesville..
- Cheney, G., (1989), Basic Concepts in Modern Dance, Princeton Book Company, Princeton
- Chodorow, J., (1991), Dance Therapy And Depth Psychology, Routledge, London, New York.
- Cody, G., (2002), Kadın, Erkek, Köpek, Ağaç (Çev. B. Kurt), Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 251-271.
- Coutu, D.L., (2001), Genius at Work, Harward Bussiness Review, Vol.79, No.9, October 2001.
- Cunningham, M. ve Lesschaeve J., (1985), The Dancer and The Dance, Marion Boyars Inc. New York, London.
- Davies, E., (2001), Beyond Dance, Laban's Legacy of Movement Analysis, Brechin Books Ltd. London.
- Deleuze, G., (1995), Kant'ın Eleştirel Felsefesi (Çev.T. Altuğ), Payel Yayınları, İstanbul.
- Dempster, E., (1998), Women Writing The Body: Let's Watch A Little How She Dances s. 223-229, The Routledge Dance Studies Reader ( Der. A. Carter), Routledge, London.
- Durie,B., (2005) "Senses special: Doors of perception", New Scientist, 29 January 2005
- Eagleton, T., (1998), Estetiğin İdeolojisi (Çevl. H. Hünler, T.Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N.N. Dominiç, A. Çitil ), Özne Yayınları, İstanbul.
- Eco, U., (1992), Açık Yapıt (Çev. Y. Şahan), Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Eco, U., (1999), Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik (Çev. K. Atakay), Can Yayınları, İstanbul.

- Einstein, A., (1976), *İzafiyet Teorisi* (Çev. N. Fındıklı), Özgün Yayınları, İstanbul.
- Ellfeldt, L., (1988) *A Primer for Choreographers*, Waveland Press, Inc., Illinois
- Evans, R.I.,(1999), *Jean Piaget İnsan ve Fikirleri* (Çev. Ş. Çiftçioğlu), Doruk Yayıncılık, Ankara.
- Fernandes, C., (2001), *Pina Bausch and The Wuppertal Dance Theater, The Aesthetics of Repetition and Transformation*, Peter Lang Publ. New York.
- Fırıncioğlu, S., (Güz 2002), *Müzikten Kurtarılmış Dans*, s.197-203, *Sanat Dünyamız 85*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Fortin, S., (1995), *Impulse, Toward a New Generation: Somatic Dance Education in Academia* ss. 253-262, *Impulse*, Human Kinetics Publishers. USA
- Foster, S. L., (1986), *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, University of California Press, California.
- Franklin, E., (1996), *Dynamic Aligment Throuh Imagery*, Human Kinetics, USA.
- Goldberg, R., (1996), *Performance Art: From Futurism to the Present*, H.N. Abrams, New York
- Gradinger, M., (1999), *Pina Bausch s.25-29, Fifty Contemporary Choreographers* (Der. M. Bremser), Routledge, London.
- Greskovic, R., (1999), *Merce Cunningham s.72-77, Fifty Contemporary Choreographers* (Der. M. Bremser), Routledge, London.
- Guattari, F., (1990), *Üç Ekoloji* (Çev. A. Akay), Hil Yayın, İstanbul.
- Hanna, T., (1995), *Interview with Mia Segal*, s. 111-136, *Bone, Breath and Gesture* (Ed. D.H. Johnson ), North Atlantic Books, California.
- Hanna, T., (1995), *What Is Somatics?* s. 341-352, *Bone, Breath and Gesture* (Ed. D.H. Johnson ), North Atlantic Books, California.
- Hawkins, A.M., (1991) *Moving From Within*, Acappella Books,
- Hegel, G.W.F., (1994), *Estetik* (Çevl. T. Altuğ, H. Ünler), Payel Yayınevi, İstanbul.
- Heidegger, M., (2003), *Sanat Eserinin Kökeni* (F.Tepebaşılı), Babil Yayınları, Erzurum.
- Hoghe, R., (2002), *Pina Bausch Tiyatrosu* (Çev. M. Koçak), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9*: 181-194.

- Horst, L ve Russel, C., (1987), Modern Dance Forms, Princeton Book Company, Pennington.
- Humphrey, D., (1997), The Art of Making Dances, Dance Books Ltd., London.
- Jowitt, D., (1999), Introduction s.1-12, Fifty Contemporary Choreographers (Der.M.Bremser), Routledge, London.
- Jusdanis, G., (1998), Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, (Çev. Tuncay Birkan), Metis Yayınları, İstanbul.
- Kant, I., (1984), Seçilmiş Yazılar (Çev. N. Bozkurt), Remzi Kitapevi, İstanbul.
- Kant, I., (2003), Ethica (Çev. O. Özügül), Pencere Yayınları, İstanbul.
- Kesting, M.,(1985), Tarihte ve Çağımızda Epik Tiyatro (Çev. Y.Onay), Anadolu Yayınları
- Kranz, W., (1984), Antik Felsefe Metinler ve Açıklamalar, Sosyal Yayınlar, İstanbul.
- Laborit, H., (1996), Yaratıcı İnsan (Çev. Bertan Onaran), Payel Yayınevi, İstanbul
- Love, P., (1997), Modern Dance Terminology, Princeton Book Company, Princeton.
- Manning, S.A. ve Benson, M., (2002), Kesintili Süreklilik Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Tarih Denemesi (Çev. M. Aravi), Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 161-179.
- Manning, S.A., (2002), Amerikan Bakış Açısıyla Dans Tiyatrosu (Çevl. Z. Kutluata, A.C. Yalaz), Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 225-250.
- Marshal, L., (2001), The Body Speaks, Methuen Publishing, London.
- Martin, J., (1989), The Modern Dance, A Dance Horizons Book Princeton Book Company, Princeton.
- Marx, K., (1979), Grundrisse (Çev. S. Nişanyan.), Birikim Yayınları, İstanbul.
- May, R., (1998), Yaratma Cesareti (Çev. A. Oysal), Metis Yayınları, İstanbul.
- McDonagh, D., (1990), The Rise and Fall and Rise of Modern Dance, Dance Books Ltd. London.
- Minton, S.C., (1997), Choreography a Basic Approach Using Improvisation, Human Kinetics,.
- Morgenroth, J., (1987), Dance Improvisation, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.



Morin, E., (1985), *Kaybolmuş Paradigma İnsan Doğası* (Çev. M. Kılıçbay), Birey ve Toplum Yayıncılık, Ankara.

Nagrin, D., (2001), *Choreography and the Specific Image*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.

Newlove, J. (1993), *Laban for Actors and Dancers*, Routledge, New York.

Nutku, Ö., (1989), *Sahne Bilgisi*, Kabalcı Yayınları , İstanbul.

Preston-Dunlop, V., (1998), *Looking at Dances*, Verve, Great Britain.

Robinson, K., (2003), *Yaratıcılık Aklın Sınırlarını Aşmak* (Çev. N.G. Koldaş), Kitap Yayınevi, İstanbul.

Roseman, J. L., (2001), *Dance Masters*, Routledge, New York.

Rouquette, M-L, *Yaratıcılık*, (Çev. İ.Gürbüz), İletişim, İstanbul.

Rubinfeld,I., (1995), *Interview with Irmgard Bartenieff, s. 223-237*, Bone, Breath and Gesture (Ed. D.H. Johnson ), North Atlantic Books, California.

Salihoğlu, H., (1993), *Alman Kültür Tarihi*, İmge Kitapevi, Ankara.

San, İ., (2004), *Sanat ve Eğitim Yaratıcılık Temel Sanat Kuramları Sanat Eleştirisi Yaklaşımları*, Ütopya Yayınevi, Ankara.

Sander, M. ve Haydaroğlu M., (Güz 2002), *Benim İçin Dans ile En Bağlantılı Alan Fiziktir* s.193-196, *Sanat Dünyamız* 85, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Schmidt, J., (2002), *Pina Bausch'un Estetiği: Dansın Yeni Bir Tanımı* (Çev, G.Gökşen), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 9: 156-160.

Schmidt, J., (2002), *İnsanların Nasıl Hareket Ettiği Değil, Onları Neyin Hareket Ettirdiği* (Çev,G. Gökçen), *P. Bausch ile söyleşi*, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 9: 289-294.

Schmidt, J., (2002), *Benim Gösterilerim İçeriden Dışarıya Doğru Büyür* (Çev. G. Gökçen), *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 9: 299-306.

Schmidt, J., (2002), *Ben Hala Meraklıyım* (Çev. G. Gökçen), *Pina Bausch ile söyleşi*, *Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi* 9: 319-311.

Schrader, C.A., (1996), *A Sense of Dance: Exploring Your Movement Potential*, Human Kinetics, USA

Servos, N., (2002), Kendi Bedenimizdeki Deneyimden (Çevl. G.Gökçen, M. Kemaloğlu), Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 275-287.

Servos, N., (2002), Dans Tek Gerçektir (Çev. G. Gökçen), P. Bausch ile söyleşi, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 313-316.

Servos, N., (2002), Tamamen Uyanık, Duyarlı ve Hassas Olmak Zorundayız (Çev. G. Gökçen), P. Bausch ile söyleşi, Mimesis Tiyatro/Çeviri-Araştırma Dergisi 9: 317-323.

Sheppard, R., (2003), Alman Dışavurumculuğu (Çev.G.Ö) s. 239-249, Modernizmin Serüveni (Der. E. Batur), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Smith-Autard, J.M., (1996), Dance Composition, A&C Black Limited, London.

Stravinsky, İ., (2000), Müziğin Poetikası (Çev. C. Taylan), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Sungur, N., (1997), Yaratıcı Düşünce, Evrim Yayınevi, İstanbul.

Teck, K., (1994), Ear Training For The Body, A Dance Horizons Book, Pennington.

Tepebaşılı F., (2003), Heidegger'e göre Sanat ve Sanat Eserinin Kökeni S. 86, Sanat Eserinin Kökeni, M. Heidegger (Çev. F. Tepebaşılı), İstanbul Matbaa, İstanbul.

Tunalı, İ., (1989), Estetik, Remzi Kitapevi Yayınları, İstanbul.

Üstündağ, T., (2003), Yaratıcılığa Yolculuk, Pegem A Yayıncılık, Ankara.

Valery, P., (1993), İmge ve Sanrı (Çev. Samih Rifat), Harf Yayınları, İstanbul.

Whitehouse, M., (1995), The Tao of the Body, s. 241-251, Bone, Breath and Gesture (Ed. D.H. Johnson ), North Atlantic Books, California.

Wright, E., (1998), Postmodern Brecht (Çev. Ayşegül Bahçıvan), Dost Kitabevi, Ankara.

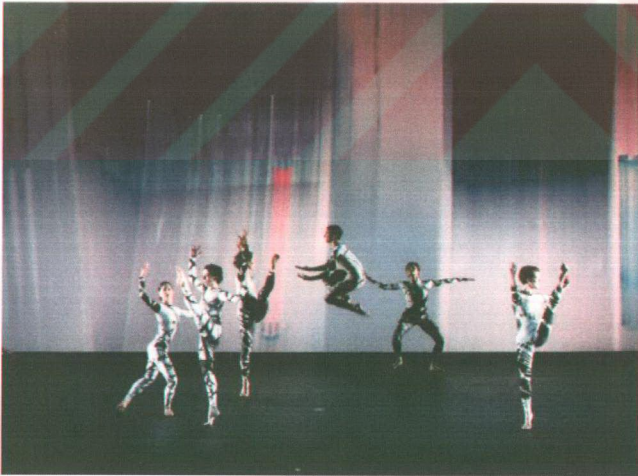
Yavuz (Yavuzer), H. S., (1994), Yaratıcılık, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul.

Yıldırım, M., (1994), İnsan Anatomisi, Beta Basım Yayım Dağıtım A.Ş., İstanbul.

## EKLER



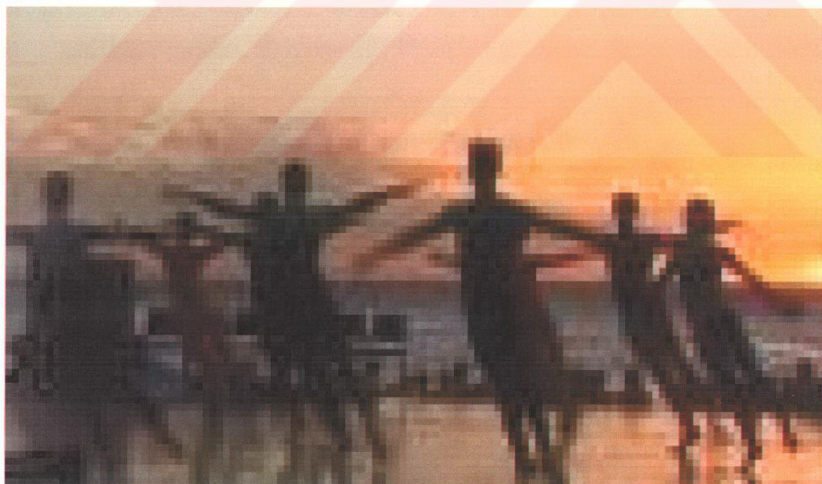
Resim (4.1) *Split Sides* Photo By Tony Dougherty <http://performingarts.walkeart.org/detail...>



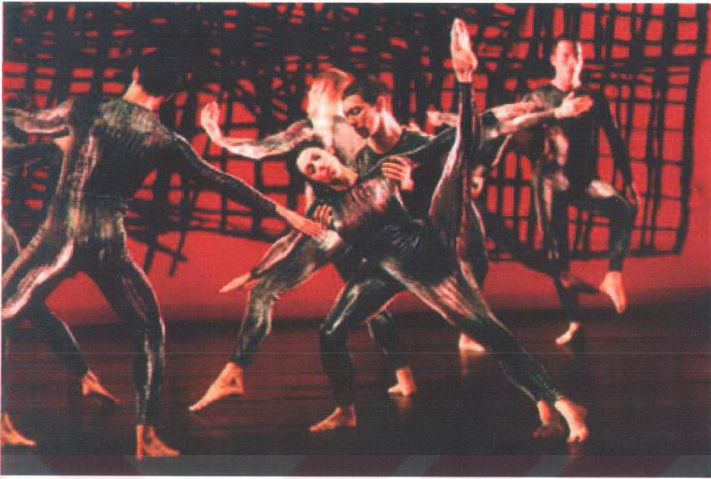
Resim (4.2) *Split Sides* Photo By Tony Dougherty <http://performingarts.walkeart.org/detail...>



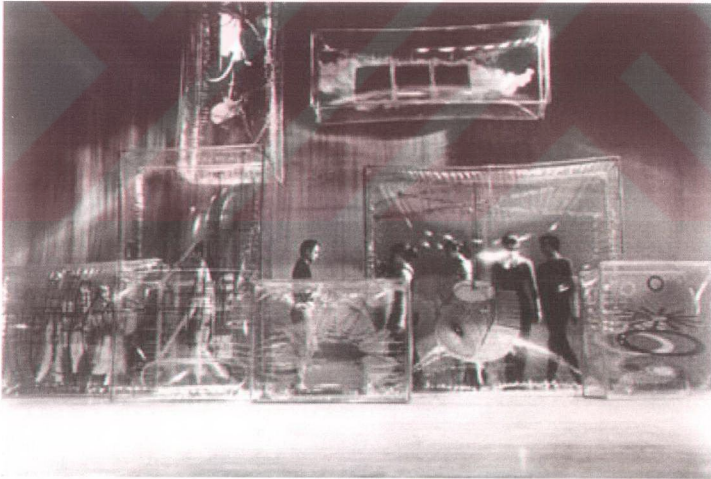
Resim (4.3) *Event* (1995) Decor: Immerse by Robert Rauschenberg [http:// www. Arts electric.org/articles0203/0207.cunningham2.html](http://www.ArtsElectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html)



Resim ( 4.4) *Events* [www.christianerobin.com/dance/cunningham\\_event...](http://www.christianerobin.com/dance/cunningham_event...)



Resim (4.5) *Loose Time* (2002) Photo by Tony Dougherty [http:// www. Arts electric.org/articles0203/0207.cunningham2.html](http://www.ArtsElectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html)

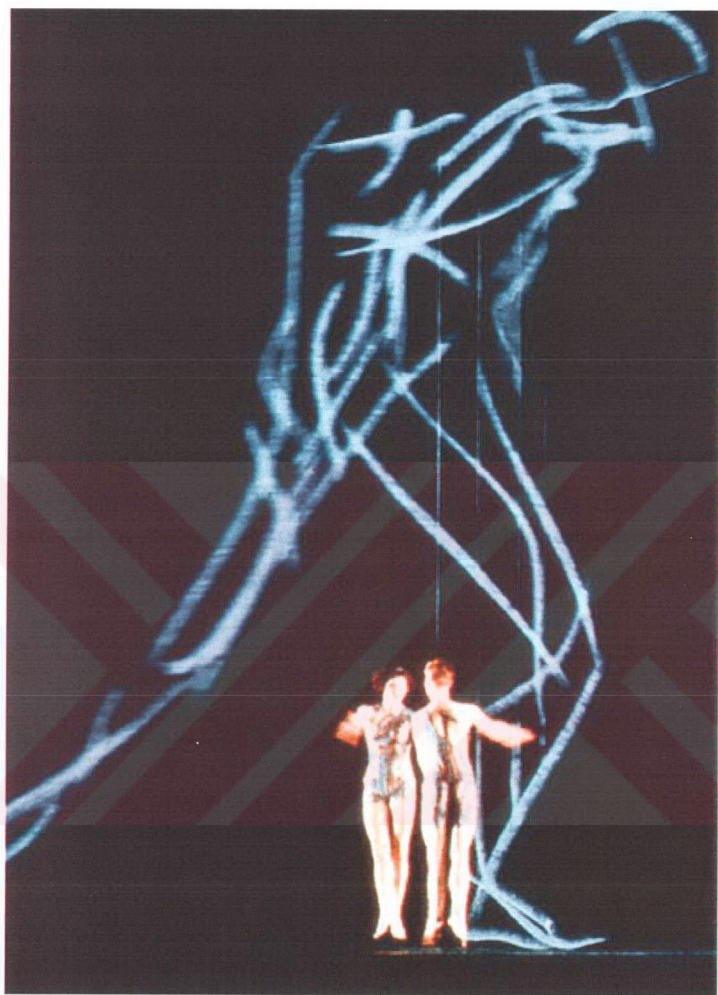


Resim (4.6) *Walkaround Time* (1968) Photo by James Klosty [http:// www. Arts electric.org/articles0203/0207.cunningham2.html](http://www.ArtsElectric.org/articles0203/0207.cunningham2.html)



Resim (4.7)

*Fluid Canvas* [www.voiceofdance.com/Insights/insights.trans.col.cfm?...](http://www.voiceofdance.com/Insights/insights.trans.col.cfm?...)



Resim (4.8) *BIPED* photo Stephanie Berger [www.walkerat.org.../F/](http://www.walkerat.org.../F/).

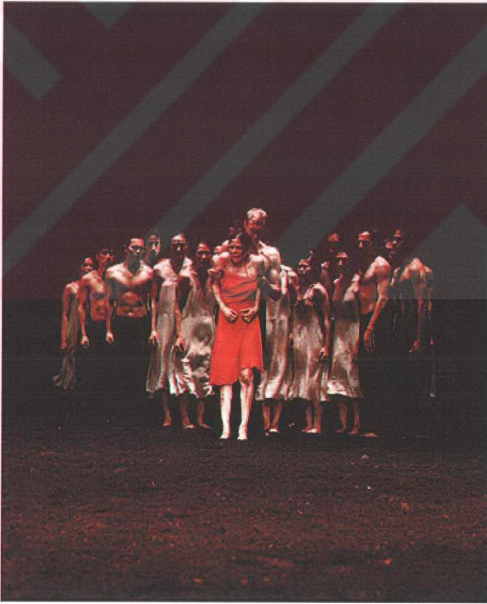


Resim (4.9) *Nefes* Photos by Jochen Vielhoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>





Resim (4.10) *Bahar Ayini* Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



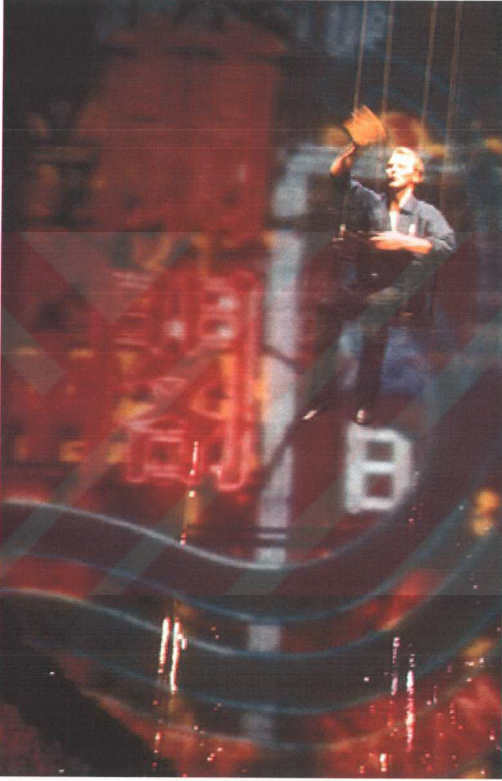
Resim (4.11) *Bahar Ayini* Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



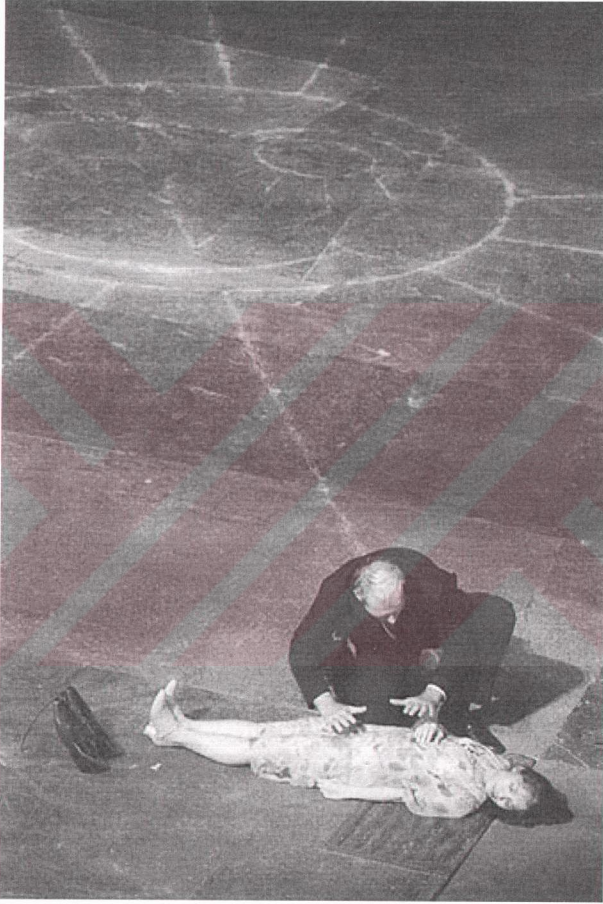
Resim (4.12) *Cafe Müller* Pina Bausch Photos by Jochen Viehoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



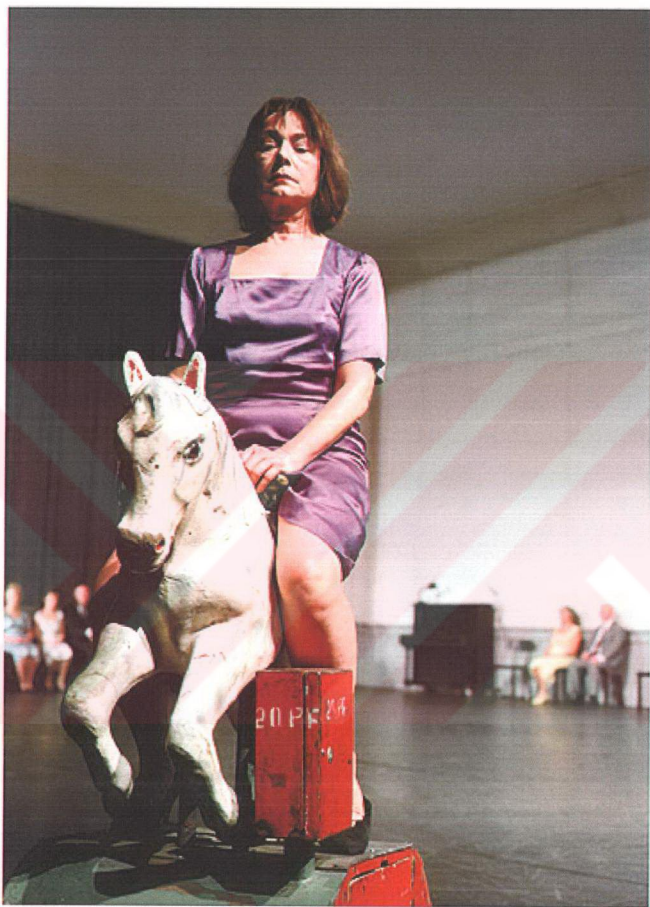
Resim (4.13) *Arien* Pina Bausch Photos by Jochen Viehoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



Resim (4.14) *Cam Temizleyicisi* Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



Resim (4.15) *Yedi Ölümcül Günah* Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>



Resim (4.16) *Kontakthof* Pina Bausch Photos by Jochen Vielhoff <http://www.khm.de/~viehoff/PinaBauschArchiv/>

**ÖZGEÇMİŞ**

Doğum Tarihi	20.11.1975	
Doğum Yeri	Kırcaali	
Lise	1990-1994	Bakırköy Lisesi
Lisans	1998-2003	Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Modern Dans Programı
Yüksek Lisans	2003-	Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

**Çalıştığı Kurumlar**

2003-2004	İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Cemal Reşit Rey Dans Tiyatrosu Topluluğu dansçısı
2005-	YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Modern Dans Programı Öğretim Görevlisi