

T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
BALE SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

(Düzeltilmiş Tez)

HAREKET - SAHNE VE BOYUTLAR

KADRİ KÖSELER

2501030528

TEZ DANIŞMANI: YRD.DOÇ. ZEHRA TARIM

İSTANBUL 2006

ÖZ

HAREKET – SAHNE VE BOYUTLAR

Kadri KÖSELER

Bu araştırma, Klasik Akademik Dans hayatımda hem solist dansçı hem pedagoğ olarak uzun yıllar içinde edindiğim bilgi ve tecrübelerimin sonucudur.

Dans ve oluşumu hakkında türkçe yazılı kaynakların yetersiz olması nedeni ile seçtiğim, dansın temel oluşumunu içeren hareket'in, zaman ile sahne boyutlarında kazandığı renk, gelişim ve ifadeciliğini mercek altına alarak yaptığım araştırmalarımdaki bulgu ve karşılaştırmaların, gerek Türk Dans sanatına gerekse ileride konu ile ilgili yapılacak diğer akademik araştırmalara da yeni boyutlar katacağına inanıyorum.

ABSTRACT

MOVEMENT – STAGE – DIMENSIONS

Kadri KÖSELER

This study is outcome of the extensive knowledge and experience that I have acquired through out my dancing career both as a dancer and a pedagogue.

I believe that the findings and comparisons from the studies that I have conducted on the color, development and expressionism that “movement”, the very fundament of dance itself, which I have selected due, rather, to low availability of materials in Literature of Turkish Dance, acquired in the dimension of time and stage, shall contribute much both to Turkish Dance and to future academic studies that shall focus on this subject.

ÖNSÖZ

Ben Christoph Paluch, aslen Polonya uyrukluyum.1991 senesinden itibaren Eşim Taç Paluch ile Türkiye’de yaşamaktayım ve 1999 yılında “çift vatandaşlık” hakkını elde ederek kendi vatandaşlığımın yanı sıra Kadri Köseler adı altında T.C. vatandaşlığına da geçtim.

Bu tezi, ana dilim kadar iyi konuştuğum ve gerek konu ile ilgili sahip olduğum dökümanlar, gerekse yurt dışından edinebileceğim bilgiler açısından almanca yazdım ve bitiminde türkçeye çevrildi.

Günümüz hayat şartları nedeni ile ,İnsanların sadece birbirlerine olan ilgisizlikleri değil,aynı zamanda sanata ve sanatçıya karşı da olan duyarsızlıkları benim bu tezi yazmamda çok etkili olmuştur.

Oysa sanat ,dolayısı ile sanatçı ,sadece sevmeyi,hissetmeyi ve duygu paylaşımını öğretmekle kalmaz ,aynı zamanda insanın hayata olan duruşunu ve kimliğini de sorgular , vizyonunu açar.

Bu araştırmamda,bale ve dans sanatının temeli olan "hareket" ve onun zaman içindeki evrimini,boyut ve sahne ile birleştiği zamandaki etkileşimini inceleyerek ,gelecek ve hatta günümüz sanatçı ve adaylarına ışık tutmak istedim.

Bu araştırmalarım sırasında bana çok destek olan danışmanım ve arkadaşım Sayın Yrd.Doç. Zehra Tarım'a,derin bilgi desteği ve edidörlük emeği için Sayın Doç.Editha Alınacıık'a,tezimi Almanca'dan Türkçe'ye büyük bir özen ve ustalıklı çeviren Sayın Mualla Poyraz'a ve yurt içinde ve yurt dışındaki tüm arkadaşlarıma, bana verdikleri bilgi ve sevgi destekleri için teşekkür ederim...

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	ix
GİRİŞ.....	1
1. HAREKET VE ÇEVRE.....	3
1.1. Grup Hareket	4
1.2. Drama.....	5
1.3. Tiyatronun Amacı	6
1.4. Enerjinin Ekonomik Kullanımı.....	7
2. SAHNE VE BOYUTLAR.....	11
2.1. Dans Boyutları ve Geometri.....	11
2.2. Etnoloji ve Dans	13
2.2.1. Davranış – Reaksiyon - Aksiyon.....	13
2.3. Harekete Geri Dönüş.....	15
2.3.1. Hareket Esnekliği	16
2.3.2. Yerçekimi – Mekan, Zaman ve Akış.....	17
2.4. ONTOLOJİ VE DANS.....	18
2.4.1. Öğrenme Şekli – Paralellik	19
2.4.2. İnsan ve Hayvan – Benzeri Hareketler	20
2.5. İletişimin Temeli Olarak Dikkat	21
2.6. İnsan Aktivitelerinin Yardımcısı Olarak Dans.....	22
2.6.1. Hareket Dünyasında Müzik.....	23
2.6.2. Müzik ve Hareket	24
2.6.3. Hareket Dünyası.....	25
3. DANSIN MEKANSAL VE ZAMANSAL YÖNLERİ- ÜÇ BOYUTLU NOTASYON	30
3.1. Cunningham Dansının Yeni Boyutlar.....	30

3.2. Mimaride Hareket	33
3.2.1. Hareket ve Mekanın Bütünlüğü	34
3.3. Bauhaus Tiyatrosu	34
3.3.1. Mükemmel Sahne.....	36
3.3.2. Laszlo Moholy-Nagy'den Yeni Sahne Boyutları.....	36
3.3.3. Mükemmel Hareket	37
3.3.4. Vücudunun ve Mekânın Boyutları	38
3.3.5. Bauhaus – Bugünün Sanat Mirası	39
3.4. Hareketli Boyut.....	40
3.4.1. Vücut, İfadeyi Hareket Yoluyla İleten Bir Aracımızdır.....	40
3.4.2. Yüz ve Eller Özel Bir Role Sahiptirler.	41
3.4.3. Hareket Akışlarını	42
3.5. Dans Harekedinde Vecit (Ekstaz) ve Trans.....	44
3.5.1. Trans Dansın Tanımı ve Trans Danslar.....	45
3.5.2. Düşman veya Müttefik olarak Mekân	48
3.5.3. Transa Geçişte Enerjik Mekân	49
3.5.4. Bilinçte Dikey Boyut	49
3.5.5. Dans ve Transformasyon (Doğaçlama Form).....	50
3.5.6. Trans Dans- Modern Serbest Dansın Öncüsüdür.....	51
3.6. Dansla Terapi.....	52
3.6.1. Dansla Terapi Sonuç Olarak Ne Gibi Olanaklar Sunabilir?	54
3.6.2. Dans Terapisinde Müzik Faktörü.....	54
3.6.3. Vücudun Algılanması	55
3.6.4. Resimle İlgili Çalışmalar Dansla Terapiye çok Yakın Durur	56
3.7. Dervişlerin Dansı – İdeal Bir Dönme Dansı – Örnek	58
3.7.1. Mevlevi Dervişlerinin Dönme Dansının Kinetolojik (Hareket Bilimsel) Betimlemesi	60
4. DANS - HAREKET ANSİKLOPEDİSİ.....	62
4.1. Eski Mısır.....	62
4.2. Göbek Dansı Kavramı	64
4.3. Hareketin Dili.....	65
4.3.1. İçe ve Dışa Doğru Hareketler.....	66

4.3.2. Moresca Dansı.....	66
4.3.3. Hareket Stilleri	68
4.3.4. Temel Hareket Formları	68
4.4. Hareketteki İfadeyi Görünür Kılan Sanat Türü - Sahne Dansı.....	69
4.4.1. Hareket Tarzı – Analiz.....	70
4.5. Klasik Balede Geometri	72
4.5.1. Dansın Verdiği Renkler	73
4.5.2. Romantik Balenin Doğuşu	74
4.5.3. Waganowa Yöntemi	75
4.5.4. Enrico Cecchetti – İtalian Dansçı	76
4.5.5. August Bournonville - Danimarkalı dansçı	76
4.6. Klasik Dansda Hareketin Önemi	77
4.7. Amerikan Balesi	81
SONUÇ	82
KAYNAKÇA	83

KISALTMALAR LİSTESİ

S.	: Sayfa
Lat.	: Latince
Alm.	: Almanca
İt.	: İtalyanca
İng.	: İngilizce
Yun.	: Yunanca

GİRİŞ

Bu araştırma sizi hareket sanatının harikulâde dünyasında dolaştıracaktır – boyutların sonsuz sekansları bize bu gezide eşlik edecekler ve sahne, sanatsal gösterinin yeri olarak, gizemin perdelerini açacaktır.

Sunulan bu çalışmada hareket sadece bale ile sınırlı değildir – hareket denince otomatik olarak dans akla gelir ki, bunun da aslında kendi içinde bir mantığı vardır ve çok da yanlış sayılmaz. Baleyi karşılaştırmalı olarak ele alıp, insanın hareket kaabiliyeti yeteneklerini daha geniş bir yelpaze içinde açıklamaya çalışacağım. Farklı hareket türleri farklı dans türleriyle betimlenecek, danstan baleye geçiş gibi, sahne de bu gelişimde yerini alacaktır.

Boyut herkesin bildiği bir şeydir... Sahnenin ona ihtiyacı vardır; hatta onda yaşam bulur. Boyutun bilinçli ve organize bir şekilde bölünmesi mekânın yapısının korunmasını sağlar: Genişlik, yükseklik ve derinlik, tabii bu arada dördüncü boyut olan zamanı da unutmamak gerekir. Zaman, statik sahne dekoruna bir ölçüde dinamizm katar. “Dekor canlıdır” sözü boşuna söylenmemiştir. Hareket ve zaman birbirlerinden ayrılmayan arkadaşlar gibidirler. “Perde” komutu üzerine seyirci sanatın fantastik dünyasına girer.

Bu amaca ulaşabilmek için bir sahne tasarımının geliştirilmesi gerekir; bunun için de yetenek, büyük bir emek ve bilgi birikimine ihtiyaç vardır. Sahnenin kendisi zaten bir boyuttur. Koreograf veya rejisör özgünlük yeteneği ve yaratıcı gücüyle boyutları büyüleyici bir formda seyirciye sunar. Seyirci, sanatçı ve sahne, ultramodern ve de deneysel sanatın içinde bulunduğu bir ortak yaşamı paylaşırlar. Bu arada meydana gelen duygular da âdeta felsefi doğanın boyutu gibi düşünülebilir.

Bugün “başka boyutlardan” söz edildiğinde, ilk akla gelen muazzam teknik gelişim olmaktadır. Modern teknik sahne sanatlarına da uğramaz olur mu... Sadece küçük bir örnek vermekle yetinelim: Tiyatronun başlangıç dönemlerinde meşale kullanılmış;

daha sonra mumlar, sahnenin aydınlatılmasında devreye girmiştir. Şimdilerde genellikle bilgisayara dayalı çok komplike aydınlatma sistemleri kullanılmaktadır.

Bugünkü muazzam teknik, sahne ve tiyatroya, olayların geçtiği yer olarak yepyeni boyutlar sunmaktadır. Bugün artık modern tiyatro gösterisine bambaşka bir açıdan bakılmaktadır. Tiyatronun ilk ortaya çıktığı dönemlerdeki sahneye benzer yerler düşünüldüğünde, toprağa çekilen çizgiler ya da taşlarla sınırlayarak oyun için belirlenen yüzeyler dışında, görülebilecek fazla bir şey yoktur. Bu da, sanat ve sahneyle ilk deneyimlerin gerçekleşmeye başladığı o dönemler için yeterli bir durumdur.

O zamanlar toprağa çizilen bu çizgiler tarihsel öneme sahipti. Bilincine varılmaksızın sahneye giden ilk adımlar atılmış ve de aynı zamanda ilk görülebilen boyut gerçekleştirilmiştir. Bunun ne zaman gerçekleştiği tam olarak bilinmemektedir. Ancak, çocuklar tiyatroya oynamak istediklerinde sahneyi belirlerken, bu çok eski yöntemi kullanırlar. Bu şekilde meydana gelen sahne “küçük sanatçılar”a mekân duygusu verir. Görsel mekân sadece hayalimizde var olur; ancak bilinçaltımız onu algılar ve boyutsal bir yapı olarak kabul eder. Çocuklar etkileyici bir hayal gücüne sahiptirler ve yetişkinlerden çok daha fazlasını görürler. Bir yetişkin için içgüdülerini harekete geçirmek, şayet yapabiliyorsa, çok zordur.

Yetişkinler zamanla belirli inançlarını, daha doğrusu düşsel değerlerini kaybederler. Bu nedenle sahne sanatlarının üstlendiği görev zordur. Seyirciyi inandırmak ve onun düşsel değerlerini tekrar canlandırmak, sahne sanatından beklentileri artırmaktadır. Tiyatro kompleks bir sanattır. Sadece kaliteyi sürdürebilmek için değil, aynı zamanda yükseltebilmek için de sürekli yeni yollar aranmalıdır.

Yüksek rekabet ortamı sanatçının kayıtsızlığına izin vermez. Gösteri yeri “sahne”de iddialı olabilmek için çok çalışmak gerekmektedir. İnsan mükemmelere ulaşma çabası içindedir ve bu eğilim giderek artmaktadır. Birçok sanat alanında, sıcaklığın ve ruhun kaybolduğu yeni eğilimlere doğru gidilmektedir. Dans alanında çoğu zaman sadece mükemmel bir vücut ve mükemmel bir teknik görülmektedir. Dansçı bir makineye dönüşmüştür. Ve herkesin bildiği gibi: “Makinelerin duyguları yoktur”.

1. HAREKET VE ÇEVRE

İnsanın doğuştan hareket edebilme yeteneği vardır. Hepsi bu mu? Hayır... İnsan bir gereksinimini karşılamak üzere hareket eder. Kendisi için önemli olanı hedefleyerek hareket eder. Hedefi somut bir nesne ise, hareketinin anlaşılması kolaydır. Fakat bir hareketin nedeni bazen soyut şeyler de olabilir. Bir hareket hem elle tutulabilir hem de elle tutulamayan olmak üzere iki amaca birden yönelik olabilir. Örnek olarak “Binbir Gece Masalları”nı, “Alâaddin’in Lâmbası”nı ele alabiliriz.

Lâmbanın sihirli güce sahip olduğunu biliyoruz. Lâmba elle tutulabilir bir hedeftir; elle tutulamayan hedef ise lâmbanın sahip olduğu sihirli güçtür. Bir tiyatro oyuncusu Alâaddin’i lâmbayı tutuşunu canlandırırken, masalı bilmeyen bir seyirciye her iki hedefi, yani elle tutulabilen ve tutulamayanı, algılatılabilir mi? Oyuncu, oyununu oynarken, bize sadece lâmbayla sınırlı olmayan, ondan çok daha fazlasını içeren sinyaller verir. Sanatçı lâmbayı çeşitli şekillerde, farklı ifadeleri yansıtan hareketlerle tutabilir. Lâmbayı hızla ve hırsla kendine doğru çekebileceği gibi, yavaş yavaş ve duyumsal da yaklaşabilir. Uzanmış kolu, kavramakta olduğu eli, yüzü ve vücuduyla, lâmbayı tutarken kayıtsızlık ifadesi de sergileyebilir. Başka pek çok şekilde oynamak mümkündür. Her oyun türünün başka bir hareketle ifadelendirildiği karakteristik biçimleri vardır. Seyirci hareket türünü hırslı, ağır veya sıkıcı olarak niteleyebilir; halbuki aslında hareket tuhaf, ani bir sarsılma veya kolun yavaşça kayması olabilir; fakat seyirci sadece gerçekten görmüş olduğunu nitelendirmez. Oyuncunun belirli bir durumdaki ruh halinden kaynaklanan hırs ya da arzu etkisi, seyircinin kişisel yorumudur.

Alâaddin’in elinin somut bir hedefe yönelmeksizin, hızla havaya kalktığını gördüğünde, muhtemelen ne nesne ne de motif seyircinin aklına gelir. Seyirci, hareketin dramatik içeriğini anlamaksızın, hızla yapılan kavrama hareketini algılar.

Hareket anlık bir ruh hali veya reaksiyon olabileceği gibi, bir kişiliği karakterize eden kalıcı bir tavrın da işareti olabilir. Bu arada, hareket eden, çevreden etkilenmiş olabilir. Böylece, aksiyonun içinde meydana geldiği çevre, oyuncunun hareketine özel bir renk katar: Prenses rolü, 2000 yılındaki bir siyasetçinin ya da meyhane barındaki sarhoş rolünden farklı bir hareket gerektirir. Her üç aktörde özü itibariyle benzer olabilirler ve hemen hemen aynı karakteristik hareket özelliklerini gösterebilirler; bununla beraber hareket tarzları itibariyle ilgili çağa veya mekâna uymak durumundadırlar.

Hareket ve onun içinde bulunan ifade gücü olmaksızın; bir karakter, bir atmosfer veya bir durum sahnede etkili bir şekilde anlatılamaz. Vücut ve uyumu sağlayan organların hareketi, sahne sanatlarının her türüne ayrılmaz bir şekilde bağlıdır.

1.1. Grup Hareketleri

Bir başka açı da bu bağlamda çok önemlidir: İki veya daha fazla aktörün sahnede karşılaşmaları gerektiğinde; sahneye çıkmak, birbirlerine yaklaşmak, bu arada da uygun bir mesafe bırakmak veya birleşmek; daha sonra ayrılmak ve sahneden çıkmak zorundadırlar. Oyuncuların sahnede bir grup meydana getirmeleri hareketlerle olur. Bu hareketlerin ifadesi, bireysel hareketlerden farklıdır. Grup içinde birey, diğerleriyle temasa geçmek isterse, bu arzusunu hareket ile belirtir. Bir hareketin görünür amacı başkalarıyla çarpışmak, kucaklaşmak, birlikte dans etmek veya sadece sohbet etmek olabilir. Fakat daha az belirgin hareket nedenleri de olabilir; örneğin, insanlar arasındaki sempatik çekim gücü veya bireyler ya da gruplar arasında gündeme gelen antipati gibi.

Grup hareketleri canlı ve tehdit edencesine saldırgan veya sakin bir göldeki dalgaların hareketi gibi, yumuşak ve kıvrımlı olabilir. Bireyler gruplaşarak farklı dramatik efektler elde edebilirler.

1.2. Drama

Drama her zaman iki veya daha fazla insanı gerektirir. Bu nedenle burada grup hareketine bir çalışma alanı açılmaktadır. Bir monoloğun veya bir solo dansın kendisi gerçekte, kişisel düşünce sisteminden hareket eden veya değişken ruh hallerinden etkilenen insanın iki kutbu arasındaki diyalogdur. Her iki kutbun çatışması, iç gerilimi ifade eden harekette görünür kılınır. Aşk ve savaş sahnelerinde duyguların ikiliği, iki gerçek kişide canlandırılır.

Saf dansın betimlenebilir bir konusu yoktur. Bir dansın içeriğini sözle ifade etmek çoğu zaman mümkün değildir. Hareketler her zaman tanımlanabilse de. Saf dansa, örneğin hızla havayı tutma hareketinin hırs ya da başka bir anlama geldiğini seyirci bilemez. Seyirci önce belirtilen hareketi görür; ondan sonra ritimlerin ve mekân formlarının oyununun yardımıyla hareketin ne ifade ettiğini anlar. Saf dansa hareket, karakterlere çağlara ve durumlara uymak zorunda değildir. Pantomim dansında ise bu önemlidir; çünkü pantomim aslında sözsüz bir oyundur, her ne kadar çoğunlukla fon müziği kullanılsa da.

Sahne oyunan ve belirli bir çağın, kişilerin sosyal statüsünün, nedeninin ve yerinin karakterize edildiği halk dansları, saf dans olarak kabul edilemez. Saf dansa içsel hareket dürtüsü kendi tarz ve hareket modelini elle tutulamayan ve çoğu zaman sözcüklerle de anlatılamayan değerlere göre yaratır. Sahnedeki hareket sanatı, konuşmanın, rol yapmanın, mimiklerle ifade etmenin, dansın ve hatta müziğin eşlik etmesinin de dahil olduğu, bedensel ifade yelpazesinin tüm çeşitliliğini kapsar.

Sözlü drama ve müziğe uyarlanan dans, uygarlığın nispeten geç açmış çiçekleridir. Hareket öteden beri iki belirgin amaçla kullanılmıştır: Birincisi, emeğin mümkün olan her türünde maddi değerleri elde etmek; ikincisi, ibadette ve duada manevi değerlere ulaşmaya çalışmak. Dinsel törenlerdeki vücut hareketleri çalışma esnasında da gözlemlenmektedir; ancak ifade ettikleri anlamlar bakımından

farklıdırlar. Çalışırken belirli pratik bir amaca ulaşmak için hareketlerin – örneğin bir kolun uzatılması, bir nesnenin tutulması ve kullanılması – mantıklı bir düzen içinde olması gerekir. Ayinlerde ise durum böyle değildir. Dinsel törenlerde yapılan danslar dikkatli bir şekilde gözlemlendiğinde, akılcı bir seyir içinde meydana gelmediği görülür. Her iki kolun veya bütün vücudun sallanması – bir nesneyi kullanırken olduğu gibi - içsel uyumu ifade edebileceği gibi, ruhi ıstıraplardan kurtuluş için dua anlamına da gelebilir.

Avrupalılar hareket ve ibadetin birbiriyle bağlantısını artık unutmuşlardır. Bu bağlamda eskiden kalan bir hareket türü, kilisede dua ederken diz çökmektir. Buna karşın başka toplumların ritüel hareketleri çok daha fazla çeşide ve ifade gücüne sahiptir. Modern toplumlar giderek artan bir şekilde sözlü ibadetle yetinir olmuşlardır. Çoğu zaman kelimeler, toplu âyinde olduğu gibi, şarkıya dönüştürülmüştür. Büyük bir ihtimalle çok eski zamanlarda toplu âyin ve ritüel dans birlikte var olmuşlardı. Aynı şekilde, müzik eşliğinde dans gibi, sözlü drama da muhtemelen tapınmadan doğmuştu. Atalarımızın bizlere bıraktığı mirası bizler korumalıyız. Pek çok sanatçının neslinin görevlerini ustaca yerine getirdiklerine inanıyorum.

1.3. Tiyatronun Amacı

Tiyatro yaşamın sevinç ve acılarını yansıtır. İnsan düşüncesine bakmamızı sağlar. Bu bakış, yaşamı derinden anlamamızın çok daha ötesinde bir anlam taşır – gerçekleri görmemiz ve günlük yaşamımızdaki korkuların azalması veya bertaraf edilmesi için bilinç altının uyarılmasına yardımcı olur. Tiyatrodaki olay, sadece sahnede veya seyircide değil, bu her iki partner arasındaki gerilim alanında da meydana gelir. Oyunun sanatsal kalitesi seyircinin oyuna katılımıyla ölçülür. Sahnede cereyan eden gerilimi, seyirciye aktarabildiği takdirde, sahne ve salon, sanatçı ve seyirci kaynaşmış olur.

Sahne sanatının en büyük iddiası, seyirciyi aktif olarak tiyatro oyununa veya gösteriye dahil etmektir. Duyguların aktarılabilmesi gerekir; ancak o zaman temaşa yaşanır. Seyirci sadece son tüketici olarak görülmemelidir. Seyircinin bir tiyatro

oyununa dahil olması, sadece teknik açıdan bir bilet almakla sınırlanmamalıdır. Her ne kadar başarı pek çok faktöre bağlı olsa da, seyirci başarıya ortak olabilmelidir.

Teknik olarak mükemmel bir dil ve jestin çekici olduğunu tartışmaya gerek yoktur. İyi oynanan, uygun jestlerin eşlik ettiği hitabet ve aktörlerin ustalığı, tiyatro oyununun başarısına yardımcı olur. Gece amacına ulaşmış demektir.

1.4. Enerjinin Ekonomik Kullanımı

Bir topluluğun virtüözitesi enerjii en ekonomik şekilde kullanmasında yatar. Bir hareketin tasarrufu ne kadar yüksekse, sarf edilen güç o nispette az görünür kılınır. Hareketi sağlayan enerji çok tasarruflu kullanıldığı takdirde, hareket hemen hemen zahmetsiz yapılır.

İşçi somut nesnelere işini yapmak durumundadır; oyuncu ise bedeni ve sesiyle çalışır. Oyuncu da işçi gibi işini yetkinlikle yapar; yani kolaylıkla ve aşırı enerji sarf etmeden; fakat oyuncudan daha fazlası beklenir. Yani seyirciyle iletişim. Oyuncu seyircisiyle bağlantı kurmak zorundadır. Ancak yetkin bir şekilde yapılan hareket, sahne ile seyirci arasındaki mekânı hissedilir kılabilir. Sahne ile salon arasındaki köprü oyuncuların ve seyircilerin yararınadır. Atmosfer sağlanmış, mevcuttur ve izleyen sahnelerin akışı bu nedenle daha kolay olacaktır. Her iki katılımcı arasında güven yaratılmış demektir.

Var olduğunu düşündüğümüz artistik hedefin bütünlüğü, aslında bir bakış açısidir. Bir sanatçı hareket yeteneklerini ve mekanizmaları oyununda ustaca sergilemeyi tercih ettiği sürece, tartışmasız mükemmelliğin üst seviyelerine çıkar.

Tiyatro sevinçlerin, çılgınlıkların, felâketlerin bir aynasıdır; seyirci burada günlük yaşamın endişe ve üzüntülerinden uzaklaşıp teselli bulur, gerginliğini giderir.

Yaşamı çok daha hissedilebilir, çok daha güç bir form içinde sunmak isteyen oyuncu, her şeyden önce sesini, anlamlı mimiklerini kullanarak ,oyunun önemini altını çizer. Jestler de buna dahildir, ancak fazla öne çıkmamalıdır. Böyle bir oyuncu, daha ziyade metnin sözlerinin iç değerlerine konsantre olur. Kelimenin önceliği vardır; detaylar ve hareket ikincil durumdadır. Bunun sonucunda seyirci ile meydana gelen ilişki farklı bir kalitededir; çünkü ön planda bulunan yetkin bir oyun değil, içsel katılımıdır. Özellikle çağımızda bu sanatın tercih edilmesinin haklı nedenleri vardır. Modern insanın yaşamın ve var olmanın içsel alanlarına derinden nüfuz etme ihtiyacı içinde olduğu görülmektedir. Hareket virtüözitesine sahip oyuncular, hareket dağarcıklarını, yeteneklerine en uygun hareketlerle sınırlamak eğilimindedirler. İkinci gruptaki oyuncular, hareket yeteneklerini saf akrobasi olarak nitelendirirler. Bu grup, hareket sanatında pek başarılı değildir. Doğaçlama, serbest hareket sergileyebilmek için oyuncu çoğu zaman virtüözden daha atak ve daha delişmen olur. Kısacası, bu iki grup uyumlu bir şekilde biraraya gelebilmektedir. İki farklı sanat gösterisi her zaman zevkle seyredilmektedir.

Sadece mükemmel hareketin sunulduğu gösterileri aşmış olan seyirciler, hayranlıklarını yöneltebilecekleri başka şeyler ararlar. Bu oyun yazarı ve koreografa ve de sahneye konan eserin veya balenin türüne bağlıdır. Yaratıcılık duygusu içindeki bir oyuncu veya dansçının kendisi vasat bir esere, insan doğasının derinliklerindeki gizleri içeren kaliteyi katabilir.

Sahne eserlerinde kullanılan hareketler vücudun, ses organlarının ve gerektiğinde orkestra müziğinin hareketleridir. Tüm fiziksel, duygusal ve zihinsel güçleriyle insan hareketlerinin ortak paydası, dinamik sahne sanatıdır. Düşünceler ve duygular hareketin akışıyla ifade edilirler, jestlerle görünür kılınırlar, müzik ve kelimelerle duyulabilirler. Sahne sanatı dinamiktir; çünkü gösterinin her safhası oynanır oynanmaz geçmiş olur. Hiçbir şey statik değildir, ve olayların akışı içinde detayları gözlemlemek mümkün değildir.

Müzikte bir ton diğerini izler; ilki kaybolurken diğeri duyulur. Aktörün söyledikleri ve dansçının hareketleri, gösterinin sonunda tamamen silinecek olan, sadece kısa aralıklarla kesilen, birbirini izleyen dinamik bir akış içindedirler.

Düşünsel ve duygusal sürecin dinamiği pandomim ve balede sadece görünür form içinde sunulur. Dans eden beden hareketleriyle âdeta boşluğa yazılır. Bale gösterisinin duyulabilir tamamlayıcısı olarak müziğin katkısı, kısmen dansın dinamiğinin duygusal içeriğinin ses dalgalarına uyumundan meydana gelmektedir.

Operada, konuşmanın yerini şarkı alır; müzik yönlendirici rolünü sürdürür. Görülebilen ve duyulabilen bir alanın hareketi, meydana gelen sahne eserinde katılımcıların tümünün hep birlikte etkili olabilmeleri için sağlam bir temel sunar.

“Dinamik sanatın bütün eserlerinin geçiciliği, mimari, heykel ve resim gibi statik sanat eserlerinin kalıcılığının tersi durumundadır.”¹ Belirtilen bu sanatlar, sahneye konan bir eserin dekoru ve donanımı olarak tekrardan katkı sağlayabilirler. Gösterinin statik öğeleri olan kostüm ve dekor fazla öne çıkarıldığı takdirde, dansın dinamiği ve aksiyon kolaylıkla zayıflatılabilir.

Abartılı dekor sahne sanatının esas belirleyicisi olan hareketin önemini azaltır. Bazı sahnelerin gösterişli bir dekor gerektirdiği de unutulmamalıdır. Bu gibi durumlarda rejisör veya koreograf hareketleri bastırır, böylelikle hareketin yeni boyutları meydana çıkar. Dansçının vücut ifadesi kaybolmaz, ifade başka birikimlerle seyirciye iletilir. Bu durumda standart hareket boyutlarının kaçınılmaz olarak değişmesi gerekir.

Statik sahne dekoru, perspektifle ilgili belirli düzeltmelerle ve dikkat çekici ışık ve ses efektlerinin yardımıyla dansçı veya aktör hareket etmeden, hareketin

¹ Liechtenhan, Rudolf, **Vom Tanz zum Ballett**, Verlag Belser AG Stuttgart/Zürich ,1993, s.45

yanılsamasını gösterebilir. Bundan da, bugünkü modern sahne tekniğinin ne gibi olanaklar sağladığı anlaşılmaktadır. Statik olan canlandırılabilir, dinamik olan durağan hale getirilebilir. Dinamik olana, teknik açıdan bakıldığında, gerçekleştirilmesi çok kolaydır. Bir hareketin faal durumu kolaylıkla durdurulabilir ve tekrar devam ettirilebilir. Dansçı veya oyuncu role uygun olarak hareket akışını kolaylıkla kontrol edebilir. Grubun hareket akışı ani duruşa zorlanabilir veya beklenmedik bir anda harekete geçirilebilir. Burada ilginç olan, oyuncuların statik görevi mükemmel bir şekilde üstlenmeleridir ve böylelikle gösteri kusursuz kılınır.

2. SAHNE VE BOYUTLAR

Sahne ve boyutlar birbirlerine bağımlı ortak bir yaşam içindedirler. Sahne boyutlardan yararlanır, boyutların da bir sahneye ihtiyacı vardır. Her ikisini canlı kılmak için en azından bir oyuncunun onları birbirine bağlaması gerekir. Görüldüğü gibi, bize sadık bir dost olarak eşlik edecek olan bir üçgen söz konusudur.

Bugün artık boyut dendiğinde, sadece yükseklik, genişlik veya derinlik düşünülmemektedir. Tabiatıyla bu üçlüden vazgeçilemez. Ancak bugün bu açıdan çok şey değişmiştir. Bugünün sanatçısıyla dünün sanatçısı iki ayrı dünya ortaya koymaktadırlar. Daha önceki zamanlarda teknik olanaklar yoktu.

Teknik olanaklar denirken, sadece sahne tekniğine değil, aynı zamanda dansçının teknik yeteneğine de işaret edilmektedir.

Sanatsal ve teknik düşünce yeni boyutlara uyum sağlayabilmelidir. Sanat yeni bir kalite elde etmiştir. Örneğin, klasik dans daima mükemmele doğru gitmektedir; dans hareketleri ustalığa ulaşmıştır; erkek dansçı ve balerinler fiziki sınırlarına ulaşmışlardır.

2.1. Dans Boyutları ve Geometri

Bununla beraber yeni dans boyutları dansın geometrisini değiştirememektedirler. Önceden olduğu gibi topluluğun dansçılarını diyagonal, daire veya düz bir çizgi meydana getiren sıralar halinde gruplandırarak geometriden yararlanmaya devam edilmektedir. Yeni sahne tekniği, özellikle de aydınlatma, formların önemini vurgulayarak veya onları bozarak yeni bir boyut elde edilmesini sağlamaktadır. Teknik yenilikler kaliteye de yansımakta; bu durum gösteride kendini hemen belli etmektedir. Geometrik düzen değişkendir, daireler, diyagonaller istenildiği gibi değiştirilebilir. Bir geometrik formun kırılmasıyla, bir başkası ortaya çıkar. Geometri her zaman en saf biçimiyle koreograflar tarafından kullanılmıştır. Ondan kaçış mümkün değildir. Modern dans, hattâ dansın diğer türleri de geometriyi

kırmaya, dikkate almamaya, ya da kaos yaratmaya çok uğraşmışlardır. Sonunda hep yeni bir boyut ortaya çıkmıştır. Seyircinin gözleri ise daima düzeni arar; onlar eski ve denenmiş düzen içinde hareket edeni alkışlar.

„ Dansın sahneye ihtiyacı vardır ve boyutları sahnede hareketin farklı formları içinde sunulur“¹. Sahne artık eskisi gibi statik değildir. Bunun en basit örneği dönen sahnedir. Sahne mekânı, daha doğrusu sahne yüzeyi öyle tasarlanmıştır ki, sahne tabanının bir daire şeklinde olan merkez bölümü hareketlidir. Bu alanda sahne dekoru kurulur. İhtiyaca ve dönen dairenin büyüklüğüne göre, aynı anda çeşitli şekillerde düzenlenebilir. Bu durum sadece zamandan tasarruf edilmesini sağlamaz, aksiyonların hızlanabilmesine de yardımcı olur. Sahnenin değiştirilmesi sırasında meydana gelen uzun bekleyişler böylece kalkmış oldu. Çok tempolu ve çok yer değiştirmeyi gerektiren tiyatro eserlerine döner sahnenin çok olumlu bir etkisi vardır. Boyutlardaki akıcı tempo sayesinde seyirci üzerinde olumlu bir etki yaratır. Bu sayede rejisörün işi kolaylaşır; seyirci de bundan payına düşeni alır. Sahne sadece dönen kısım ile sınırlı değildir. Sahnenin tabanı birçok hareketli yüzeyden oluşur; gerektiğinde kullanılır. Yüzeyler hidrolik ile indirilir veya yükseltilir. Çoğu zaman platformun tamamı hafif eğik olarak kurulur; böylelikle sahnenin arka kısmı hafifçe yükseltilerek salon yönünde ön sahne ile tekrar aynı hizaya gelir. Bu durum sahnenin perspektifini değiştirir; derinlik kazandığı efekti elde edilir; tabii bu sadece bir yanılsamadır. Yeni boyutlar elde edilmiş gibi olur. Sahnenin sadece tabandan meydana gelmediği unutulmamalıdır. Kulisler, sahnenin üst kısmı, (sofito)... Bunlar da eşit haklara sahiptirler ve sorumluluk gerektiren görevlerin altından kalkabilmeleri gerekir. Her şey kulislerde başlar. Aydınlatmada kullanılan yan reflektörler oraya yerleştirilmiştir; dansçıların ve oyuncuların müziği duyabilmeleri için monitörler de genellikle burada bulunur. Büyük sahnelerde bu çok önemlidir. Orkestranın sesi sahnede, salonda olduğundan daha az duyulur. Akustik, müziğin, şarkının veya sözlerin salona doğru gitmesi yönünde tasarlanmıştır. Bu nedenle çoğu zaman monitörler kaçınılmazdır. Sofito, (sahnenin üst kısmı) çok amaçlıdır; sadece aydınlatmaya hizmet etmez; gerektiğinde

¹ Kuby, Klemens: **Unterwegs in die nächste Dimension** Kösel Verlag 2003. s. 77

değiştirilebilen düşey panolar sayesinde dekoru çok çabuk değiştirme veya çok özel efektler sunma olanağı vardır. Dekorunu değiştirebilme olanakları çok çeşitlidir. Modern teknikten yararlanan sadece tiyatro değildir. Örneğin şimdilerde Cirque du Soleil örneği bize, modern sanat teknikleri ile alışılmışın dışında bir karışım sunarak yeni bir sanat boyutu yaratmıştır. Cirque du Soleil, hareket sanatı ve modern sahne teknikleri düşünüldüğünde akla gelebilecek tüm olanakları kullanmaktadır. Örneğin bir sirke ait olmayan sahne sanatlarını (bale, opera, tiyatro) bünyesinde birleştirerek alışılmışın dışındaki bu karışımla, yüksek sanatsal ve de aynı zamanda teknik mükemmellik talep etmektedir.

Burada sanatçı ilk kez yeri terk edip, kubbeye uçmaktadır. Uçuşun yeni boyutuna ulaşılmıştır. Modern sahne tekniğinin getirdiği olanaklar ve mükemmel sıradışı sanatsal karışımı ile heyecan ve duygular en üst derecede tutulabilmektedir. Mükemmelliğinin şüphe götürmez olması, sadece deha ile karşılaştırılabilir.

2.2. Etnoloji ve Dans

Hayvan davranışlarının incelenmesi Aristoteles'e kadar uzanır. Aristoteles hayvanların içgüdüsel, fakat amaca yönelik davranış biçimlerini incelemiştir. Bu konuda iki büyük eğilim bulunmaktadır: Birincisi hayvanı insanlaştırır, yani ona insani duygular ve karakter özellikleri atfeder (hain yılan, soylu aslan, kendini beğenmiş deve, korkak tavşan vs.).

İkinci eğilim ise, hayvanı refleks otomatı olarak görür. Bu görüşe göre hayvanlar belirli uyarı örneklerine karşı otomatik olarak ve değişmeyen bir şekilde hep aynı davranışı sergilerler.

2.2.1. Davranış – Reaksiyon - Aksiyon

Davranış – Bütün canlılar çok çeşitli davranış biçimleri gösterirler. Bu görüntülerde söz konusu olan dışarıdan gözlemlenebilendir: Reaksiyon dış uyarıcıya karşıdır, davranış tepkisel karaktere sahiptir. Fark edilebilen dış uyarıcı olmadan

meydana gelen aksiyonlar tahrik edici karaktere sahiptir. Davranış üzerine yapılan araştırmalar genellikle hayvan ve insanların gözlemlenmesiyle sınırlıdır. “Davranıştan anlaşılan, hayvan ve insanların gözlemlenebilen tepkisel ve tahriksel dışavurumlarıdır”².

Davranışla ilgili olanlar: Bütün hareketler (motorik) – durumlar – renk değişiklikleri (kısa vadeli ve geri dönebilen) – sesli dışavurumlar. Açıktır ki, insanın hareket güdüsünün nitelikleri, hayvanınkinden çok daha çeşitli ve değişkendir. Kedi veya at gibi hareket eden insanlar görülebilir, fakat bir atın veya bir kedinin insan gibi hareket ettiği görülmemiştir. Hayvanlar dünyası içgüdüsel dışavurumlar ağıısından zengindir. Fakat her hayvan türü, karakteristik içgüdü nitelikleri bakımından nispeten küçük bir alanla sınırlıdır. Hayvanlar mevcut tepkisel alışkanlıklarını mükemmel bir şekilde uygulayabilirler. İnsan ise potansiyel olarak mevcut olan hareket güdüsünün pek çok ayrıntısını o kadar becerikli bir şekilde kullanamaz. Memeli hayvanların hareket alışkanlıkları, şüphesiz ki insanınkine, alt hayvan türlerininkinden daha yakındır. İnsanın hareket alışkanlıkları çoğu zaman memeli hayvanların (bazen de kuşların) davranışları ile karşılaştırılır; balıkların, sürüngenlerin veya böcekleriyle nadiren karşılaştırılır. Büyük bir kentteki kalabalık bir cadde belki ilk bakışta insana bir karınca topluluğunu hatırlatır; ancak bu çağrışım, kalabalık içindeki her bir insanın kendine özgü tipik hareket güdüsünü sergilediğinin farkına varılıncaya kadar sürer. Bir karınca topluluğunda da farklı içgüdüsel karakteristiklere sahip karıncaları gözlemleyebilmek mümkündür.

Örneğin, bazıları diğerlerinden daha hareketli ve daha enerjik olabilir. Kalabalık bir caddede insanların bazılarının diğerlerinden daha hareketli ve daha enerjik olduğunun farkına varabilmek daha kolaydır. Ayrıca, kişisel olarak içsel tepkilerini yürüyüş ve jestleriyle ortaya koyarken, herhangi bir hayvanı andırabilirler. Özellikle yüz ifadelerinde bireysel tepki türleri arasındaki fark hemen anlaşılır. İnsanın yüzü ve elleri ile hayvanın baş ve ayağı genellikle, insanla hayvan arasındaki benzerliğin

² Moog, Eva Maria, **Symposium zu Tanz und Architektur Bau, Körper, Bewegung** Hamburg, 2003 s.76

işareti olarak görülür. İnsanın mimikleri veya jestleri çoğu zaman kocaman bir gövdeden çok daha fazla ifade gücüne sahiptir. Mimikler veya eşlik eden hareketler, çok küçük kas hareketleridir; örneğin kaşların yukarı kaldırılması, bir elin titremesi ya da bir ayağın sallanması gibi, ifade değeri çok olan hareketlerdir. Genel olarak bunlar bilinçsizce yapılırlar ve bir gölge gibi bir amaca yönelik hareket aksiyonuna eşlik ederler – bu nedenle de gölge hareketi olarak nitelendirilmiştir. Bir yüzün mimiği çoğu zaman yüzün görünüşünün aksine bir durum sergileyebilir. Güzel hatlı bir yüz çarpıtılıp buruşturularak çok çirkin bir etki yaratılabilir; çirkin bir yüz ise gülümsemeyle hoş bir ifade alabilir. Hayvanın basit tepkisel ifadelerine tekrar dönecek olursak, şunu söyleyebiliriz: Her bir hayvan türü milyonlarca olanak arasından bazı içgüdü kombinasyonlarını seçmiş ve bunları nesiller boyu korumuştur. İçgüdü kombinasyonlarının bu sınırlı seçimi, her bir biyolojik türün tipik vücut yapısını ve hareket alışkanlıklarını biçimlendirmiş olmalıdır. Bazı insanlar belirli bir hayvan için tipik olan hareket dinamiğine sahiptirler; fakat aynı zamanda hareketlerinde bununla sınırlı değildir. İnsanlar kendilerini saptanmış hareketlerden veya jestlerden gerektiğinde ya da egzersiz yaparak kurtulabilirler. Benzerlik gösteren hayvan için ise transformasyon mümkün değildir. İnsanın içgüdü kalitesini, yani türünü ve tarzını, hareket enerjisini değiştirme yeteneği, pantomimin özünü teşkil eder. Bu değişiklik bileşik hareket akışlarını çeşitlendirir ve bunun başka insanların bu tür değişikliklere gösterdiği reaksiyonlarla kombine edilmesini sağlar.

2.3. Harekete Geri Dönüş

“Saf pantomim bugüne dek fazla tanınmamış ve maalesef gölgede kalmıştır. Pantomim sanatı, uygarlığın erken dönemlerinde, deyim yerindeyse, insanlığın gençlik dönemlerinde çiçek açmaya başlamıştır”³.

Günlük yaşamın akışı içinde tamamen kaybolmuş değerler tekrar canlandırılmaktadır. Bir aktör veya mim sanatçısı çeşitli karakterleri ve durumları

³ Wikipedia; **Tanz, Ballett, Theater, Pantomime**, <http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>

canlandırabilir; ancak bunu yapabilmesi için uygun içgüdülerin niteliği hakkında yeterli bilgiye sahip olması gerekir. Gençlik, hayal gücü, güzellik, cazibe... Bunların hepsi içsel duruşlarla ilgilidir, ve oyuncu bunları bilinçli olarak yeniden üretebilir. Bu değerler pantomimde en belirgin şekilde ortaya konur. Kelime veya müziğin gereğinden fazla kullanılması, oyuncunun vücut aksiyonlarında görünür kılınan içgüdülerin bu oyununu bastırır.

Pantomim yaşamdan sahnelerin taklit edildiği bir drama türüdür ve böyle bir faaliyete sadece insan mukteldir. Her bir hayvan grubu, sadece o tür için belirlenmiş olan tipik hareket türüne sahiptir. Bir kedinin birdenbire ata benzer hareketlerde bulunması mümkün değildir.

Kedilerin hareketleri çok yumuşaktır, akış daima süreklilik gösterir. Kedi sıçrarken esnek ve gevşektir; atın hareketleri ise daha serttir. Her ikisinin de sıçrayışı güzel olmakla beraber, atın sıçrayışına, kedininkinde olduğu gibi, gevşeklik eşlik etmez.

Buna karşın insan, zihinsel ve bedensel bir birlik olarak, pek çok farklı hareket kalitesi ortaya koyabilir. İsterse bir at veya bir kedi gibi sıçrayabilir.

2.3.1. Hareket Esnekliği

Dinamik sahne sanatındaki olağanüstü hareket esnekliğinden, her şeyden önce dansçı yararlanır. Esneklikten yararlanma derecesi dansın stiline göre değişir: Serbest dans – modern dans – dans tiyatrosu - klasik dans. Klasik dansın esnekliği sınırlıdır. Çünkü klasik dansın kendine özgü kuralları vardır. Bu dansa önceden belirlenmiş kurallar ve formlar egemendir. Koreograf ve dansçılar bu şemaya kesinlikle uymak zorundadırlar. Klasik hareket tarzı ve kalitesi mutlaka korunmalıdır. Koreograf kendi tasarımına göre dansçıyı veya grubu salt kuramsal olarak serbest bırakabilir; ancak bu arada klasik dansın formu asla kaybolmamalıdır. Kol pozisyonları, hareket geçişleri, ayak pozisyonları, sıçramalar ya da başın duruşu klasik çerçevenin dışına çıkmamalıdır. Klasik dans özel bir disiplin gerektirir. Bu

konuda başarılı olabilmek için, insanın yaptığına inanmasına yardımcı olan güçlü bir iç dengeye ihtiyaç vardır.

Klasik dans kolay gibi görünse de, çalışma kuralları iki misli zordur. Bu güç işi herkes başaramaz. Bu nedenle genç nesil dansçılar daha ziyade modern dans eğitimine yönelmektedirler. Modern dansın eğitim süresi belirgin bir şekilde daha kısa ve hiçbir zaman klasik dans kadar zor değildir. Her açıdan iltimaslı bir durumda olduğu görülmektedir. Fakat yinede temelinde klasik dansı barındırmalıdır.

2.3.2. Yerçekimi – Mekan, Zama ve Akış

Bir dans tiyatrosunda bu faktörlere kesinlikle riayet edilmelidir. Bir dans tiyatrosu başı ve sonu olan bir öyküdür ve bu öykü seyirciye anlatılır. Serbest dansta ise durum farklıdır. “Serbest dans hemen hemen hiçbir zaman belirli bir librettoya bağlı değildir”⁴. Dans sanatının bu türüyle ilgili olarak fazla bir şey söylenemez. Buradaki ifade hareket kalitesinden ibarettir. Serbest dans zengin bir hareket kaynağıdır.

Serbest dansta hareket akışının kronolojik olması gerekmez, önemli olan sadece hareketin kalitesidir. Zamanı dikkate alma zorunluluğu yoktur – zamanın anlamı yoktur; söylenecek bir şey yoksa, zaman da yoktur. Mekân için de durum farklı değildir – hareketler serbest bir şekilde yaratılmıştır; diyalog veya monolog içermezler. Salt teknik olarak belirli hareket geçişleri görsel olarak söylenen sözle karşılaştırıldığında, sözler hareket olarak anlaşılabilir. Bundan dolayı da mekâna bir isim vermek mümkün değildir. Bu nedenle serbest dansta dekor dikkate alınmaz. Kulisin, aydınlatmanın ve dansçıların dışında, doğal olarak bir de müzik vardır. Amaca uygun ve iyi bir müzik seçimi, ahenkli sesleriyle hareketin güzelliğinin ve ifade gücünün ön plana çıkmasına yardımcı olur.

⁴ Niehaus, Max; **Ballett Faszination** Nymphenburger Verlagshandlung München, 1982,s.87

2.4. Ontoloji ve Dans

Bir diğer ilginç noktaya da değinmek gerekir: İlkel veya uygar, fakir veya zengin her insan, değişken içgüdü kalitelerinden karmaşık bir ağ kurabilecek ve içindeki enerjiyi serbest bırakabilecek durumdadır. İnsan, hareketin kalitelerini kavrama, ritim ve yapılarını anlama yeteneğine sahiptir. Bilinçli bir çalışmayla içgüdüsel alışkanlıklarını değiştirme ve artırma olanağına ve üstünlüğüne sahiptir, uygun olmayan koşullarda dahi. Ev hayvanları doğanın acımasız koşullarına terk edilirse, kaybolurlar; büyümüş bir vahşi hayvan hiçbir zaman tam olarak ehlileştirilemez. Hayvanların içgüdüsel davranışlarını değiştirme yetenekleri çok azdır. Buna karşın insan, ilkel bir çevrede yetişmiş olsa dahi, gerektiğinde, örneğin hareketlerini daha zarif hale getirebilir. İnsanın içgüdüsel yeteneklerinin hayvanınkinden çok daha farklı ve de çeşitli olduğu kuşku götürmez. İşte bu fark insanın dramatik ifade zenginliğini doğurur.

Hayvanınkiyle karşılaştırıldığında büyük bir zenginliğe sahip olduğu görülen insanın içgüdüsel kapasitesinin yanında, insani içgüdü olarak nitelenebilecek bir diğer özelliği daha tespit edilmiştir. Bu tespitle moral değerler kastedilmemektedir. İnsani içgüdüler sayesinde insan, olumsuz alışkanlıklarını kontrol edebilme; aksi yöndeki etkilere rağmen, insanca nitelikleri ve tercihleri geliştirebilme olanağına sahiptir. Bu durumdan kaynaklanan “gelgitler” dramatik **emplikasyonlarla*** doludur .

Bir hayvan, insaninkine benzer içgüdüsel ifadelerde bulunduğunda, örneğin bir buyruğu yerine getirdiğinde, fedakârlık yaptığında veya bir şeyi reddettiğinde, gerçekten bu anlamları taşıyıp taşımadığı bir yana, bizi çok duygulandırır. İnsanda bu tür içgüdüler doğal karşılanır. Uygar bir hareketten bahsedildiğinde, insani içgüdü pek dikkate alınmaz. Buna rağmen insani içgüdü çok önemli ve belki de, hareket eğitimini mümkün kılan bir kaynaktır – sadece dansçılar ve oyuncular için değil, kişisel gelişim açısından da herkes için büyük bir öneme sahiptir.

* **Implikation**(Lât): implicare = karıştırmak kelimesinden gelmektedir.

2.4.1. Öğrenme Şekli – Paralellik

İnsanın içgüdülerini öğrenme şekli çok dikkate değerdir ve hayvanların tepki alışkanlıklarının evrimiyle paralellik gösterir. Yavru hayvanlar, bilinçli bir şekilde olmasa da, oyun oynarken içgüdü kalitelerini seçmeyi ve geliştirmeyi öğrenirler. Hayvanlar oyun oynarken gerçek aksiyonlara çok benzeyen her türlü aksiyonu taklit ederler. Bunları yaşamlarının ileri safhalarında doğacak olan ihtiyaçları için kullanırlar. Yavru hayvanlarda ve küçük çocuklardaki eşzamanlı öğretime “oyun” , yetişkin insanlar söz konusu olduğunda “temsil etmek ve dans etmek” diyoruz. Yavru hayvanlar da küçük çocuklar gibi, tasavvur edilebilecek her durumu denerler: Saldırı, savunma, pusu, kaçış, korku...

Oyundaki en önemli rol, en iyi içgüdüsel kombinasyonları bıkmadan aramaktır. Vücut ve zihin, durumun gerektirdiği ihtiyaçlara çabuk ve her zaman en iyi içgüdüsel örneklerle tepki göstermek üzere eğitilir; ta ki, en uygunu otomatik hale gelene kadar. Oyun içgüdüsel yeteneklerin geliştirilmesi ve eğitilmesinde en büyük yardımcıdır. Oyun içinde öğrenme yöntemi büyük bir başarıyla eğitim sistemlerinde uygulanmaktadır.

Yapılan araştırmalar, geleneksel şekilde eğitilmiş çocukların eğitim düzeyinin, oyunla öğretim sistemiyle eğitilmiş olanlardan daha aşağıda olduğunu ortaya koymuştur. Sistem akıllıca uygulandığında, çocukların çok daha fazla ve daha çabuk öğrendikleri açıkça görülmektedir.

Esasen bu oyunlar doğal “drama” veya “sahne oyunu” olarak nitelendirilebilir. Ancak bu iki ifade sadece, yaşamdan kesitlerin bilinçli olarak sahnede temsil edilmesi anlamında kullanılmalıdır. Ayrıca şöyle bir farklılık da vardır: Sahnenin, oyuncunun hitap edeceği, seyirciye ihtiyacı vardır. Oyun oynayan çocukların veya yavru hayvanların herhangi bir seyirci sorunu yoktur. Dansın da mutlaka bir topluluğa yönelik olması gerekmediğinden, hayvanların oyunu sahne oyunundan ziyade dansa yakındır. Çocuklar ve yetişkinler eğlenirken dans ettiklerinde de seyircinin olup olmaması önemli değildir.

Bu anlamda dans, sahne oyunundan çok daha temel bir içgüdü uygulamasıdır. Dans, (ya da en azından bugün dans denilince ne anlaşılıyorsa) sahne oyunundan daha az bir şeydir; “dans esasen bir sahne sanatı değildir”⁵. Dans, dramatik içgüdüsel davranışla doğrudan ilgisi olmayan, stilize oyundur. Bazı hayvanlar dans ederler, yani insan gibi, oyunlarını stilize etmeyi öğrenmişlerdir.

2.4.2. İnsan ve Hayvan – Benzeri Hareketler

Bilim insanlarının kuşlar ve maymunlar üzerinde yaptıkları çalışmaları incelediğimizde, hayvanların davranış örneklerinin çoğu zaman bizim dansımıza benzediğini görmek, bizleri şaşırtır. Ancak, hayvanların oyunlarında sergiledikleri içgüdü kaliteleri hemen hemen tesadüfi, herhangi bir kurala dayanmayan karışık tarzdadır. İnsanların dans hareketlerindeki içgüdü kaliteleri ise ince bir şekilde seçilmiş, üzerinde çalışılmış ve anlaşılır bir biçimde birbirinden ayrılmıştır. İçgüdü sekanslarının düzenli bir şekilde tekrarlanmasıyla ritmik olarak doğru tekrarlanabilen ifade biçimleri meydana gelir. Halk arasında çoğu zaman hayvan danslarından bahsedilir; bundan kastedilen iki veya daha fazla hayvanın - bazen bir hayvanın tek başına - dikkat çekici, göze çarpan davranış biçimleridir. Hareketlerin akışı içinden çıkan kalıplaşmış ve ne ifade ettikleri henüz anlaşılmamış olmaları nedeniyle insanların ilgisini çeken bu momentler, ilk önce etnologlar tarafından incelenmiştir. Etnologlar, bu davranışların organizmalar arasında iletişimi sağlamaya yardımcı olduklarını tespit etmişlerdir. Bu kalıplaşmış unsurların dikkat çekici niteliği hayvanlar tarafından da farkedildiğinden, kendi aralarındaki iletişimde uyarıcı hareketler olarak kullanılarak geliştirilmiştir. Bu spesifik hareket şekilleri için çeşitli kavramlar önerilmiştir. Önerilenlerin hepsinde danssal ve teatral karakter bir şekilde belirtilmiştir: Seremoni (tören), formalizasyon (biçimselleştirme), ritüalizasyon (alışılmış hareketlerin kalıplaştırılması). Sonuncusu içgüdüsel hareketi ön plana çıkarır - ve aynı zamanda âyinsel törenin işlevsel bir formudur – yani iletişim.

⁵ Liechtenhan, Rudolf: **Vom Tanz zum Ballett**, Verlag Belser AG Stuttgart, 1993, s.102

İletişimin ikincil olarak yan işlevi saldırganlık duygularını frenlemek ve sosyal bağı güçlendirmektir.

Ritüelleştirme kavramı bizim için ilginçliğini korumaktadır. Bu çalışmada ritüelleştirme fenomeni, sadece karşılaştırılabilir momentleri dansla ilişkilendirilerek ele alınmaktadır.

Dansın ritüelleştirmenin işleviyle ilgili olan tarafı, özellikle iletişimsel olanıdır. **Kommunikation*** Lâtinceden gelen bir kelimedir ve sur, tahkimat duvarı demektir; birarada tutma anlamında da konuya uygun düşmektedir. Aynı şekilde dans da hayvanlar ve insanlar için, onları birarada tutan köprü görevi yapmaktadır. Her iki grupta da dansın işlevleri ortak noktalara sahiptir:

- 1.İfade karakteri
- 2.Dikkati uyandıran sinyal karakteri
- 3.Bu dikkati koruyan güç ve otorite

2.5. İletişimin Temeli Olarak Dikkat

Genel olarak şunu söyleyebiliriz: Ritüalize edilmiş hareket mümkün olduğunca süreklilik gösteren bir biçimde partnerin dikkatini uyandırmalıdır. Bu şekilde partnerle bağlantı devam edebilir ve kendini ona ifade edebilme şansı doğar. Aynı şey günlük yaşamımızda veya sahnede de olmaktadır; ancak elde edilen sonuçlar çok farklı bir şekilde değerlendirilmektedir.

Güney Afrika çocuk danslarının küçük bir analizi mekân – zaman oluşumu hakkında bizi aydınlatmaktadır. Bu dansların birinde kız çocukları bir daire oluşturmakta ve her defasında hep birlikte öne ve tekrar arkaya sıçramaktadırlar.

* **kommunikation** (Lat): Communicare - iletişim

Bu hareketleri yaparlarken bir kez daralan bir daire, sonra genişleyen bir daire oluşmaktadır. Ortak ritmin yapısını incelerken, bireysel dans ritimlerini ve onların koordinasyonunu tanımlamamız gerekir.

Her bir kız çocuğunun dans ritmini, birbirini izleyen sıçramalar vasıtasıyla tanımlayabiliriz. Her bir sıçrama esnasında ağırlığın yüklendiği dizin en derin noktası, ölçme noktası sayılır (topukların kalkmadan önceki hali). Bu şekilde tanımlanan ritim noktaları her dört dansçıya uygulandığında, başlangıçta koordinasyonsuz olan ritimlerin giderek senkronize olduğu açıkça görülür. Bu başlangıç bölümünde bir ortak bağlayıcı zaman yapısı kurulmuştur. Dans edenlerin mekânsal yönünün karşılıklı koordinasyonunu baştan sona kadar sağlamak da kolay değildir; önce onun kurulması gerekir. Her şeyden önce bir daire şekli oluşturulmalı ve ondan sonra daireden öne ve arkaya sıçramalar yapılmalıdır. Bu mekânsal noktalar optik olarak algılandığında, mekânsal durumun da yavaş yavaş yapılandırıldığı anlaşılacaktır. Aynı zamanda, önce zaman sonra mekânın veya tersinin yapılandırılacağını söyleyebilmenin mümkün olmadığı, her iki sürecin sıkı bir şekilde birbirine bağlı olduğu, açıkça ortaya çıkacaktır.

2.6. İnsan Aktivitelerinin Yardımcısı Olarak Dans

İnsanın dürtülerinin labirentine yönelme isteği, dans ve pantomimde olduğu gibi, içgüdüsel ritimlerde belirgin olarak ortaya çıkar. “Kabile dansları ve milli danslar, topluluk için karakteristik olan içgüdüsel yapının tekrarlanmasından meydana gelir”⁶. Bu danslar, bir grubun kendi sosyal çevresi içinde hangi içgüdüsel kalite alanlarının özellikle geliştirilmiş olduğunu gösterir. Doğuların duymasal ve ağır, düşsel dansları, İspanyolların vakur, Güney İtalyalıların ateşli dansları, Anglo-Saksonların sakin halka dansı ... Bunların hepsi içgüdülerin ortaya çıkarılma şeklidir; tarihin akışı içinde seçilmiş, korunmuş, geliştirilmiş ve nihayet söz konusu sosyal toplulukların anlayışlarının ifadesi olmuşlardır. Bu tür danslar eskiden ataların

⁶ Liechtenhan, Rudolf: **Vom Tanz zum Ballett**, Velag Belser AG Stuttgart.1993,s. 57

gelenek ve göreneklerini genç nesillere aktarmakta önemli bir araç olmuştur. Danslar aynı zamanda eğitim ve dinin de bir parçasıydı.

Oyunu ve dansı teşvik etmek, insanla ilgili aktivitelerin her alanında şaşılacak derecede çeşitli hareket geleneklerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Çalışmayı keyifli bir hale getirmek için, özellikle ritmik işlerde çalışan gruplarda, dans uygulanmıştır. Savaşta, avda, aşkta ve daha pek çok şeyde dans vardır. Dansta “hareket halindeyken düşünme” meydana geldi ve o zaman insan ilk kez manevi dünyayı keşfetme yolunda belirli bir düzenin olduğunu algıladı. İnsan, aksiyonlarındaki hem birbirine karşıt hem de birbiriyle uyum içinde olan öğeleri bilinçsiz olarak öğrenmişti; fakat onları nasıl kullanacağını ve nasıl kontrol edeceğini henüz bilmiyordu. Çok sonraları bu hareket kaosundan dans ortaya çıktı ve organize bir yapıya kavuştu.

2.6.1. Hareket Dünyasında Müzik

Müzik hareket sanatının vazgeçilmez refakatçisidir. Dansın her türü (klasik baleden ultramodern dansa kadar) müzik ile birbirine bağımlı ortak bir yaşam içindedir. Şunu da hemen belirtmek gerekir ki, müziğin sesi inanılmaz derecede öneme sahiptir. Müzik danssız da pekalâ olabilir. “Müzik bağımsız bir sanattır; ancak dans için bunu söylemek zordur”⁷. Bir bale gösterisini müzik eşliğinden yoksun olarak seyretmek zorunda kaldığınızı düşünün... Eskiden olduğu gibi bugün de modern dans alanında seyirciye hareket sanatını müzikten bağımsız sunma denemeleri yapılmaktadır. Bu tür deneylerdeki hareket kalitesini sorgulamıyorum; kuşkularım başka noktada. Bir harekete hayat vermek için zaman ve mekâna ihtiyaç vardır. Müzik dili, düşsel ve ruhsal gücü ile yeni bir “yaşam” verebilecek durumdadır; salon son izleyici sıralarına kadar harikulâde seslerle dolar; müziğin “görünmez kolları”nın sizi sardığını hissedersiniz. Bir hayal “doğar”. Üvertür seyirciyi yeni bir olaya hazırlar. Yeni boyutlar gerçekleşir. Ruhsal olarak insan bir başka zamana ve bir başka mekâna taşınır. “Perde” komutu artık verilebilir.

⁷ Stocks, Daniela: **Die Diesziplinierung von Musik und Tanz** Laske und Budrich Verlag 2000.s.167.

2.6.2. Müzik ve Hareket

Dansçının mimik ve hareketlerine müzik eşlik eder. Dansçı veya oyuncu ifadesinde kendiliğinden güçlü olabilir; bunu tartışmaya gerek yoktur; ancak müziğin eşlik etmesi ifadesine belirgin bir kalite ve etki gücü kazandırır. Müzik duyguları güçlendirebilir veya zayıflatabilir; ya da hareketleri ve sanatsal ifadeyi hissedilir derecede destekleyebilir. Modern dans denemelerinde genellikle müzik kısmen bir yana bırakılmaktadır. Ancak, bu tür bir gösteride seyircinin dikkati sınırlanmaktadır. Seyirci sahnedeki her sesi, her sıçrayışı, dansçının nefesini duyar. Dansçının yorgunluğuna ortak olur ve bundan olumsuz etkilenir. Bu tür deneylerin sonuç olarak bıraktığı etki müziksiz dans etmektir.

Ne güzel bir sözdür –,„müzik tanrının dilidir“⁸-. Bu söz yorum gerektirmez... Müzikten yararlanan sadece dans ve tiyatro değildir. Film endüstrisi müzikten yararlanmayı çok iyi bilmektedir. Akıllıca konulan müzikli sahnelerin amacı seyirciyi istenilen ruh haline sokmaktır. Bugünkü sound teknolojisi yüksek bir standarda erişmiştir. Oynanan sahneler sadece müzikle değil, sound efektle de desteklenmektedir. Yeni sound sistemleri yeni duygular yaratmaktadır – zaman ve mekân yeni bir boyutta görünür kılınmaktadır. Sanatçının hareketlerine dijital fon müziği eşlik etmektedir. Efektler gerektiğinde dahil edilmekte ve dinamik olmaları nedeniyle de beklenen etkiyi vermektedir. Böylelikle seyircinin dikkati kontrol altına alınmış olmaktadır. Efektler bizi olayın atmosferine sokar. Modern dans, alışılmışın dışında sesler veya gürültülerle çalışmaya, oldukça erken başlamıştır. Koreograflar çoğu zaman sanatlarını zor anlaşılabilen seslerle sunmayı denemişlerdir. 20. yüzyılın müzik akımının ultramodern seslerinden etkilenmişlerdir. Dansla ilgili çabaların müzik ile birleştiğinde, seyirciyi çok daha anlaşılır bir şekilde ve aynı zamanda görsel olarak çok daha kolay etkilediğini kabul etmemiz gerekir.

⁸ Salmen, Walter: **Terpsichore, Tanzhistorische Studien** Hildesheim, Zürich, New York.1997.s.82

2.6.3. Hareket Dünyası

Hareket akışı, vücudun her bir parçasının harekete geçirilme sırasına bağlıdır. Hareket akışını şu şekilde ayırabiliriz: Tutuk olmayan veya “serbest” akış ve frenli veya “bağlı” akış. Gövdeden, vücudun merkezinden çıkıp, yavaş yavaş kollara ve bacaklara akan hareketler. Burada dikkatimizi çeken şey, kol ve bacaklarda hareket akarken, vücudun merkezinin hareketsiz kalmasıdır. Bazı temel vücut aksiyonları hareket akışının kontrolünü gerektirir; bunun nedeni, hareketin istenildiği anda durdurulabilmesidir. Bu durum özellikle sporda gözlemlenmektedir. Hareket akışının kontrolü, vücudun her bir parçasının hareketinin kontrolüne bağlıdır. Vücut hareketleri genel olarak adımlar, kol ve bacak jestleri ve yüz ifadeleri olarak sınıflandırılabilir. Adımlar sıçrama, dönme ve yürümeyi içerir. Kolların jestleriyle sayısız kol-el hareketleri gerçekleştirilir. Yüz ifadesi başın hareketine bağlıdır. Gözler, kulaklar, ağız ve burun belirli noktalara yöneltilerek yüz ifadesi güçlendirilir; duygulanımlar belirginleştirilir. Omurga, kol ve bacaklar gibi, eklemlidir; yani birbirine bağlanmış parçalardan meydana gelir. Ancak, omurganın eklemlenme durumu kol ve bacaklardan daha karmaşıktır.

Vücudumuzun mükemmel yapısı, bize sunduğu muazzam hareket çeşitliliği, yaşamın en büyük mucizelerinden biridir. Her hareket safhası, vücut ağırlığının en ufak bir yer değiştirmesi, vücudun herhangi bir parçasının çeşitleri jestleri içimizden bir şeyleri ortaya çıkarır. Her hareket sinirlerin uyarılmasından ortaya çıkar; bu uyarı ya doğrudan etkilenme ya da daha önce hafızaya kaydedilmiş zihinsel algılamalardan meydana gelir. Sinirlerin uyarılması daha sonra içgüdüye, hareket dürtüsüne neden olur. İnsan bedeninin hareketlerini açıklamaya yarayan akılcı deneyler, vücut ağırlığının çekim yasasını izlediğini vurgularlar. Vücudun iskeleti sinirler ve kaslar vasıtasıyla harekete geçer; bu esnada vücudun hareket eden kısmının ağırlığını aksiyona geçirmek için gerekli güç temin edilir. Hareket akışı, bir iç veya dış uyarıcıya tepki gösteren sinir merkezleri tarafından düzenlenir. Hareketlerin tam olarak ölçülebilir olması için belirli bir zamana ihtiyaç vardır. Hareketi başlatan güç, vücut organlarında yanma işlemi sağlayan enerjidir. Bu işlemde kullanılan yakıt

gıdadır. Bu şekilde enerji kazanımının ve onun harekete dönüşümünün tamamen fiziksel karakteri kuşku götürmez.

Hareket, istendiği zaman >>vücut makinemiz<<in kontrol mekanizmasıyla durdurulabilir. Durma tamamen mekanik araçla yapılır; yani kasların oyunuyla. Hızlı düşünme, tehlikeyi çabuk fark etme yetileriyle insan, kas hareketlerini denetim altına alarak pek çok tehlikeli durumdan kurtulabilir.

Yerçekimine bağlı olan vücudun - veya her hangi bir parçasının - kaldırılarak mekân içinde belirli bir yöne taşınabilmesi ve bu işlemin hıza göre değişmeyen belirli bir zaman gerektirmesi tamamen mekanik bir olaydır. Hareket, belirli bir zaman için kullanılan bir araçtır; bu bir işin yapılması veya bir ruh halinin ya da bir düşüncenin görünür kılınması olabilir. Vücutla ilgili olaylar bilinçli bir kontrol altındadır. Harekete neden olan iç fonksiyonlar içgüdü kavramına dahildir.

İnsanın her hareketi çözümlenmez bir şekilde içgüdüye bağlıdır. İçgüdüler dansçının aksiyonlarında olduğu gibi, işçinin hareketlerinde de görülebilir, söz ve şarkılarla duyulabilirler. Bir kahkaha veya şaşkınlık çılgılığı duyulduğunda, duyulabilir içgüdüye eşlik eden hareket düşsel olarak tasavvur edilebilir. İçgüdülerini ve onların çeşitli nüanslarını sadece görmek ve duymak değil, onları tasavvur edebilme olayı da oyuncu ve dansçılar için çok önemlidir. Sanatçının hayal gücünü kamçılaman hareket betimlemeleri böylelikle onun ilham kaynağına dönüşür.

Tarihi 14. yüzyıla kadar giden dans hareketlerini tarif eden eserlerin ağırlık noktasını, sahnede gösterime sunulabilecek durumda olan dans oluşturmaktadır: Tempoya tam olarak uymak, jest ve adımlardaki ayrıntıları doğru ezberlemek, kol ve beden hareketlerinin uyumlu koordinasyonunu sağlamak. Dansçının hareketi esnasında izleyeceği yerdeki yol çok önemseniyordu. Bunlar bu tür tasvirlerden birkaç örnek.

Dansçı veya oyuncu tarafından benimsenen hareket tarzı veya stil, bedensel ifadeye özel bir açıdan bakılmasını sağlar. Bu bakış açısı muhtemelen dans sanatında, pantomim veya tiyatro oyununda olduğundan daha büyük öneme sahiptir.

Dansçının bedeni mekân içinde belirgin yönleri izler ve bu yönler mekân içinde belirli form ve örnekleri oluştururlar. Aslında dans vücut reaksiyonlarının mekân içindeki şiiri olarak görülebilir. Dansta, daha sonra her bir dans için karakteristik form örneklerini oluşturacak olan bazı temel vücut reaksiyonları seçilir. Danssal örnekler algılanabilir mimiksel içeriklere sahip olabilirler; ancak bu zorunlu değildir. İfadeleri mutlaka dramatik yapıda olmayabilir; aslında çoğu zaman müzikaldir, eşlik eden müziğin yapısından ve duygusal içeriğinden etkilenir. Bu nedenle, bir müzikal dansın görünür beden hareketleri seyircide duygusal bir reaksiyon yaratır. Dramatik içeriğe sahip bir dansta seyirci aksiyon (etki) ve reaksiyon (tepki) nedeniyle dramatik çatışmanın çözümü doğrultusunda ruhen etki altına alınır. Bir dansın mekân içinde görülebilen formları kelimelerle de ifade edilebilir; ancak içindeki derin anlamı sözlü olarak ifade edilemez.

Geçmişte yaratılmış olan birçok dans kaybolmuştur; çünkü onları kelimelerle tarif etmek ve yeniden temsil etmek mümkün olmamıştır. Eski çağlarda dansın nasıl temsil edildiği hakkında pek fazla bilgiye sahip değiliz. Dansın tanımı yapılmış olsa dahi, yüzeyseldir ve dansın gerçekten hakkını veren bir şekilde olmamıştır. Endüstri çağının buluşları dansçıya, modern iş analizi ve işaretleme yöntemi (notasyon) ile yardımcı oldukları görülmektedir.

Bazı modern baleler, örneğin “**Jooss**’un⁹ve “**Balanchine**’in¹⁰yapıtları bahsedilen işaret yazıları ile kaydedilmiştir. Bu çalışmalar, işaretleme yöntemi ile dansın yeniden temsil edilebilmesi yönünde yapılan geleneksel deneylerin geliştirilmesidir; hareketin zaman ve mekân içinde gözlemlenmesi ve analizine dayanır. Dans ve pantomimle ilgili hareketleri işaretlerle gösteren yazılı bir literatür çok önemli ve gerekli bir şeydir; şiir sanatının yazılı tarihi kayıtları, müziğin nota yazısı ile kalıcı kılınması gibi.

⁹ **Jooss**,(Kurt Jooss,Alman, ifade dansının ünlü bir koreografıdır) Brauneck, Manfred:**Theaterlexikon** . Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles. Werner Verlag. 1988.s.203

¹⁰ **Balanchine**,(George Balanchine Amerikan balesinin kurucusudur), <http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>, 15 Şubat

“Bu amaçla geliştirilen dans yazısı yöntemi ve şemalar Kinetography Laban ve Labanotation adıyla anılmaktadır”¹¹. Bu hareket yazısını bulan Rudolf von Laban ‘dır(1879 – 1958 Avrupa modern dansının önemli bir kişisidir). Bu yöntemini **Prinziplles of Movement and Dance Notation*** adlı kitabında açıklamıştır. Kitabın konsepti, herkes tarafından bilinen bir form olan müzik notasyonuna benzemektedir, ve hareket akışının tümünün işaretlenerek kâğıda geçirilmesini ve sonradan deşifre edilebilmesini sağlamıştır. Bale, dans, halk dansları, sahne hareketlerinin her türü – endüstride çalışmayla ilgili iş akışının şematik olarak düzenlenmesiyle yinelenabilir olması gibi – kinetografi prensiplerini bilmek koşuluyla, hareketin aslını hiç görmemiş birisi tarafından dahi yapılabilir. İşaretlerin ABD ve başka ülkelerdeki kullanımının, çok nadir durumlarda, asıl çıkış yeri olan Avrupa’dan farklı olması dikkat çekicidir. Günümüzde dansı >açık< mekân-zaman-sistemi olarak kabul etmenin daha uygun olduğu görülmektedir; çünkü bu sistemin eşzamanlı ve birbiriyle bağlantılı olması nedeniyle dil olarak formüle edilmesi (ve öğelerinin ayrılması ve sistematik olarak birleştirilmesi) veya yazıya dökülmesi kolay değildir.

Rudolf von Laban mekân ve hareketi şöyle özetlemektedir: “Mekânı, değişimin meydana geldiği bir yer olarak tasavvur etmek faydalı olabilir. Bununla beraber ne yeri boş, hareketten ayrı bir mekân olarak ne de hareketi sadece tesadüfi bir olay olarak düşünmeliyiz. Çünkü hareket mekân içinde devamlılık arz eden bir akıştır ve bu mekânın temel yönüdür. Hareketin canlı bir mimari olduğu söylenebilir – değişen durumlar ve değişen bağlantılar anlamında canlı. Bu mimari insan hareketleriyle yaratılır ve mekânda formlar çizen yollardan meydana gelir.”¹²

¹¹ Rudolph von Laban, Claude Perrottet : **Kinetografie. Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift.** Noetzel, Wilhelmshaven 1995 .s. 194

* **Prinziplles of Movement and Dance Notation** (ing): Hareket ve Dansı Kâğıda Dökmenin İlkeleri

¹² Rudolf von Laban: **Kunst der Bewegung,** Verlag Florian Noetzel Wilhelmshaven, 1988,s.57

Laban'ın dansta hareket akışı ile ilgili araştırmaları onu soyut geometrik modele götürmüştür. Laban, hareket küresini (kinesphere), yani her insanı saran, her tür hareketin oluştuğu çevreyi doğal bir hareket küresine benzeyen **ikosaeder****

“ Laban'a göre, (27. yön noktası olarak) vücudun merkezinden yayılan 26 mekân yönü ortaya çıkar“.¹³ Bu arada, üç boyutluluk içinde - yukarı ve aşağı - olan boyut yerçekimine, - sađ ve sol - boyutu mekâna, - ön ve arka- boyutu zamana bağlanır. Diyagonallerde hareket olarak hareket faktörü, akış devreye girer. Vücut aksiyonlarının tanımlanmasının amacı, öğrencilere vücudun bir ifade aracı olarak geliştirilmesi gerektiğini öğretmektir. Egzersizlerde önemli olan sadece vücudu ve uzuvlarını ritmik ve mekânsal örneklere alıştırmak değil, bunun dışında vücudun reaksiyonlarından meydana gelen ruh halleri ve içsel durumları da öğrenmek gerekir. Bazen yazılı metinlerde hayal gücünün de birlikte nasıl geliştirilmesi gerektiği konusu anlatılır. Bunları okuyarak, tanımlanan hareketleri çalışan ve kendi vücudunda deneyen öğrenci, kısa zamanda řunu fark edecektir: Hayal gücünün kamçıldandığını ve zenginleştiğini...Alıştırmaların ve koreograflerin sadece kinetografik araçla, yani hareket şemalarıyla yapılması çok iyi olur. Genellikle sözlü tariflerden yararlanılmaktadır. Öđrenci bu tür tariflerin yeterli olmadığını düşünebilir. Gözlem yaparken dikkati geliştirmek ve vücut hareketlerinin tahlilini yapmak için > hareket kavramı üzerine düşünceler < konusunda yeni yollar ačan bir tanımlama biçimi vardır.

Benesh notasyonu dünyada çok önemli bir yere sahiptir. Rudolf Benesh, dans notasyonunu 1940' lı yılların sonuna doğru geliştirmiştir. Chereologie terimi Benesh notasyonu içindir. Genelde chereologie, hareket notasyonundan geçen tüm insan hareketlerindeki, estetik ve bilimsel eğitimin formlarında kullanılması ile bilinir. Beneshm, notasyonu için chereologie ifadesine karar vermiş ve patentini almıştır. Choreografi ifadesinden ise, eski Yunan draması'nda, daha o dönemde koro hareketlerinin notasyonu için ve daha sonra da dans hareketlerinin yazılımlında kullanılmış olmasından dolayı vazgeçmek zorunda kalmıştır. Benesh'in notasyon

** (yun):eikosaedron=20 yüzeyli – yüzey olarak 20 eşkener üçgen olarak gruplandırmıştır.

¹³ Rudolph von Laban, Claude Perrottet : **Kinetografie. Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift.** Noetzel, Wilhelmshaven 1995,s.144

sistemi, mzk yazılım sisteminden de tandk olan, nota çizgileri ve ölçü çizgileri üzerine kuruludur. Çizgiler üstündeki apstrakt semboller, yukarıdan aŖŖađı doğru; dansçının kafa, omuzlar, kalça, dizler ve ayaklarını, boyutlar ve dans hareketlerinin kalitesini belirtmek üzere kullanılır. Bu notasyon sisteminin bir diğer avantajı da, bir mzk partitr ile de kombine edilebilmesi ve böylelikle de mzk ve dansın senkronizasyonunu daha da netleŖtirebilmektir. Günümüzde bu notasyon sistemi en yaygın dans notasyonudur ve physioteraphie, choreografie ve Royal Academy of Dance'de eğitim kaynağı olarak da kullanılmaktadır.

3. DANSIN MEKANSAL VE ZAMANSAL YÖNLERİ- ÜÇ BOYUTLU NOTASYON

Diğerlerinin yanında “**Merce Cunningham**”¹ da, ellili yıllardan itibaren dansın mekânsal ve zamansal yönlerini daha da yakınlaştıran bir notasyon yöntemi arayışı içine girer. Cunningham üç boyutlu bir notasyon önerir: Gelişmiş bilgisayar yazılım programı ve bilgisayar tekniğinin yardımı ile doksanlı yılların başında düzenli olarak hareket tespiti yapmaya başlamıştır. Bundan dolayı Motion Capture metodu olarak isimlendirilen bu yöntem, hareketin geometrisini ve ondan çıkan hareket mekânını formel ve analitik olarak sunmayı dener. Vücuda yansıtıcı sensörler konur. Bu sensörler çeşitli yönlerdeki hareket sekanslarının kaydedilmesini ve dijital 3D-datasına dönüştürülmesini mümkün kılar. Şimdiye kadar gizli kalan kısımlar, mekân tamamen aydınlatılabildiği için, görünür hale gelir.

3.1. Cunningham Dansının Yeni Boyutlar

Bu verilerin görünür bir modele taşınmasından sonra hareket istendiğinde analiz edilebilir, yeniden üretilebilir, istenilen şekilde kullanılabilir ve kombine edilebilir. Cunningham için önemli olan dansa bedensel olanın çözülümü değil, dansal olanakların değerlendirilmesidir. >BIPED< adlı eserinde (1999'daki temsilinde) Cunningham, balerinleri sahnede ölçsüz projeksiyonlarla, önceden kaydedilmiş hareketleriyle karşı karşıya getirmiştir. Teknolojik olarak üretilmiş görsel gölgeler bedensel somut dans ile kaynaştırılarak sahnede yeni bir birliğe gidilmiştir. Merce Cunningham'ın düşünceleri dansa köklü bir değişikliğe neden olmuş ve dansa yeni bir boyut kazandırmıştır. Eserleri dünyanın her yerinde hayranlık uyandırmaktadır. Video-dans alanındaki öncü çalışmaları genç nesil dansçı ve koreograflar üzerinde büyük bir etki yaratmıştır.

¹ Merce Cunningham,(Amerikan dansçı ve koreograf), <http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>, 18.Şubat

1975 yapımı >Blue Studio< adlı video filmi, “Merce by Merce by Paik” filminin bir parçasıdır; Cunningham’ın video çalışmalarının başlangıç dönemine aittir. Merce Cunningham o günleri şöyle anlatır: “Blue Studio 30 dakikalık bir program olarak düşünülmüştü; Nam June Paik (video sanatının öncülerinden biri ve Düsseldorf Sanat Akademisinde profesör) bu filmi benimle birlikte yapmak istiyordu. Her birimiz 15’er dakikalık bölüm üstlenecektik. Aslında ben 2 dansçıyla birlikte yapmak istiyordum; ancak stüdyoyu görünce, tek başıma dans etmeye karar verdim. Kollarımı kaldırdığımda lâmbalara değişiyordum, yer çimento kaplıydı ve karar vermek için 2 günümüz vardı. Düşündüğümüz hiçbir şey olmadı.”² Sonuçta ortaya çıkan – tüm engellere rağmen – Cunningham’ın mekân ve hareket anlayışının etkili filmsel bir manifestosuydu. 1989 yapımı “Changing Steps” filmiyle birlikte seyirciye avangard bir dans ve müzik anlayışının uygulanışına bir bakış sunmaktadır. Bu anlayışın kökleri 40’lı ve 50’li yılların Amerika’sına uzanır ve de Cunningham’ın film ve video çalışmalarının şekillendirdiği estetik forma sahiptir.

1940’lı yılların sonunda Amerikan dansı, modern dansın kurucuları olan Martha Graham, Doris Humphrey, Hanya Holm ve Charles Weidman’ın görüş ve teorilerinden kesin bir şekilde ayrıldı. Alwin Nikolais, Murray Louis ve Merce Cunningham gibi genç koreograflar, dansı, ifade sanatının danssal hareketleri sadece nakledici bir aracı olarak algılayan, geleneksel anlayışa karşı cephe aldılar ve dansın hareket sanatı olduğu sonucuna vardılar. Hareket kelimesi, hareket edildiğinde oluşan şeye ve mekân içinde iki nokta arasında oluşana işaret eder. Buna paralel olarak, mekânın danssal biçimlendirilişi anlayışında da bir değişim olmuştur. Acaba şimdiye kadar olayın cereyan ettiği mekânın bir merkezi var mıydı ve bu merkez seyircinin dans olayına konsantrasyonu ile örtüşüyor muydu? Bu düşünceden yola çıkan Merce Cunningham, olayı eşit ağırlıkta muhtelif merkezlere kaydırarak, mekânı âdeta parçalara ayırmıştır. Cunningham şöyle der: “Mekânın ortasının her zaman en önemli şey olduğunu öğrendim; ilgi onun üzerine yoğunlaşıyor. Fakat pek çok modern resimde durum kesinlikle böyle değildi, ve mekân hissi bambaşka bir şeydi. Bu nedenle, mekânı açmaya ve her noktasını, belirli bir anlam yüklü olup olmadığına

² Wulf Herzogenrath, **Nam June Paik. Fluxus – Video**, Schreiber Verlag, 1983, s.59

bakmaksızın, eşit değerde kullanmaya karar verdim. Böylelikle dansçının rolü anlayışı da değişiyor. Bugüne kadar anlam taşıyıcısı, anlatan bir süje olan dansçı, bundan böyle objektif bir hareketin icracısı olacaktır. Bu objektif hareketin jestlere bağlı olan >kendine özgü zekâsı< vardır. İcra ettiği figürü güzelleştirmek zorunda değildir. Müzik gibi, kendi kendini anlatır.”

60'lı yıllarda film ve video ile birlikte bale konusuna iki yeni alan katılmış oldu. Bunlar seyircilere, dansçılara, koreograflara ve dans bilimcilerine büyük bir şans getirdi. Çünkü bu iki araç sadece hareketin değil, ruhun ve bu hareketin meydana gelmesini sağlayan zamanın da tespit edilmesi için diğer araçlardan çok daha uygundu.

3.2. Mimaride Hareket

“**Wolfgang Meisenheimer**’in”³ mekânın koreografisinde tespit ettiği gibi, mekân ve hareket bir anlam birliği oluştururlar; kurulan mekânlar hareketlerin akışını gösterirken, dansın figürleri de mekân düşüncesini çağrıştırarak >birbirlerini karşılıklı yorumlarlar<. Dansçı birbirini izleyen hareketlerine sadece mekânı katmaz. Mimar sadece, kullanıcının hareketleriyle tamamlayacağı mekânlar planlamaz. Bizatihi - aracı hareket olan – dans ve –aracı mekân olan – mimari, zamanın mekân kalitesini olduğu gibi mekânın zaman kalitesini de ortaya koyarlar. Prof. Dr. Wolfgang Meisenheimer uzun zamandan beri vücut ve mekân konusu üzerinde de çalışmaktadır. Diğer pek çok kitabından sonra 2004 yılında “**Das Denken des Leibes und der architektonische Raum**”*

Dansta olduğu gibi, mimaride de mekân ve hareket arasındaki ilişki için yeni modellere ihtiyaç vardır. Meisenheimer, hareket ve aksiyon bağlamında (gerilim) mekânı yorumlamak için Limon-teknikinden yararlanmıştır.

³ (Alman mimar **Wolfgang Meisenheimer**, ve yazar) Das Denken des Leibes und der architektonische Raum Verlag der Buchhandlung König ,2004,s.68

* **Das Denken des Leibes und der architektonische Raum** (alm): Vücudun Düşünmesi ve Mimari Mekân) adlı kitabı yayımlanmıştır

3.2.1. Hareket ve Mekanın Bütünlüğü

Jose Limon'a göre her şey mekân içindeki vücut geriliminin gelişimi üzerinde yoğunlaşmış ve bunu kelimelerle tanımlamaya çalışmıştır. Vücutla ilgili olarak şu ayrımı yapar: Sukzession - vücudun farklı parçaları vasıtasıyla hareketin birbirini izleyen akışı; opposition - vücuttaki karşı gerilim; fallen - ağırlığın kullanılışı, gerilimin durması; isolation - vücudun parçalarının her biri vs. Limon, vücut geriliminin üç olasılığını mekân ile karşılaştırır: Çatışma (Konflikt), mekân hareketi reddeder; aldırmazlık (Indifferenz), mekân hareketle ilgilenmez; hızlanma (Akzelerasyon), mekân hareketi destekler. Meisenheimer bu esaslardan bazılarını mimari fenomene taşımayı önerir. Ancak, bir hareketin beklendiği mekân olarak görsel mekânın bütünüyle okunabilir olması gerekir ki, görsel hareketlerin şeması mekân yapılarına uygun olarak yorumlanabilsin; ayrıca mekânın potansiyel enerjisi kinetik enerjiye, yani yapılan harekete, nakledilebilsin.

Gelişen düşünceler ancak, 20. yüzyılın başında zaman ve mekâna uygun bir dilin zorunlu arayışının bir parçası olarak yorumlanırsa, anlaşılabilir. Örnek olarak Almanya'ki **Bauhaus**'a* değinebiliriz.

3.3. Bauhaus Tiyatrosu

Büyük ölçüde **Oskar Schlemmer**'in⁴ teorilerinden etkilenmiştir. Oskar Schlemmer 1923 yılında Weimar'daki **Bühnen-Werkstatt**'in** yönetimini üstlenir Aynı zamanlarda **Laszlo Moholy-Nagy**⁵ Bauhaus' ta görevlendirilir.

* **Bauhaus**(alm): inşaatevi – anlamı : araştırmsı Tiyatrosu

⁴ **Oskar Schlemmer**, (Alman 1888 – 1943 Ressam, heykeltıraş, dekoratör), <http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>

** Bühnen-Werkstatt(alm) : Sahne -Atölyesi

⁵ **Laszlo Moholy-Nagy**, (Macar 1895 – 1946 Ressam, tasarımcı, fotoğrafçı) <http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>

Her ikisi de tiyatro sahnesinin yenilenmesi gerektiği görüşünü ateşli bir şekilde savundular. Moholy-Nagy her şeyden önce >luminarık< (parlak ve ışıklı) görüntülere hayrandı. Schlemmer'in ilgisi ise koreografik olana ve insan – mekân ilişkisineydi. Schlemmer'e göre zamana bağlı bir sanat olarak sahne, zamanın işaretini dikkate almak zorundadır. Bu işaretler soyutlama, mekanizasyon ve genel olarak tekniğin ve buluşların yarattığı yepyeni koşullar ve en cesur fantezilerin gerçekleşmesine izin veren bütün yeni olanaklardır.

Walter Gropius⁶ Schlemmer için şöyle demiştir: “Oskar Schlemmer'in eserlerindeki karakteristik sanatsal kalite, mekânın yorumlanmasıdır. Tiyatro çalışmalarında olduğu gibi, resimlerinde de mekânı sadece büyük bir görme yetisiyle değil, bütün vücuduyla, dansçının ve oyuncunun dokunma hissiyle yaşadığı açıkça görülür.”⁷ >Statik mekân, hareket mekânına dönüşür.< Meisenheimer bu bağlamda görsel hareketlerden söz eder. Bu hareketlerin gerçekteki akışı belli olmasa da, tasarımcı tarafından olabilir sahneler olarak çizilmişlerdir. Mimari ve dans olabilirlik düşüncesi üzerine dayanır ve bu anlamda ütöpik ve sahneseeldir: “ütöpik sahneler” - keza dansta yeni bir boyut.

Schlemmer'in getirdiği yenilikler geleneksel sahne mekânının analizi ve yeniden tanımlanması üzerinedir. Onun sahne mekânı kavramı – pazar yerindeki en ilkel tahta sahneden anıtsal antik arenalara kadar – her şeyi kapsar. Form, pasif seyircilerle aktif oyuncuların karşı karşıya gelmesinden ortaya çıkar. Onun zamanında sahne genelde kutu biçimindeydi (salondan bir perdeyle ayrılabilen, yan kulisleri ve arkada bir manzara resmi olan sahneler). Bu kübik mekânın yasaları görünmez çizgi ağı ile işaretlenmiştir; bu çizgiler sürekli olarak birbirleriyle ilişki içinde yaşarlar.

⁶ **Walter Gropius**, (Alman Mimar ve Bauhaus'un direktörü: Weimar 1919 – 1925)
<http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>

⁷ Melchinger, Siegfried: **WeltTheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen**. Büchergilde Gutenberg 1966, s.146

3.3.1. Mükemmel Sahne

Mükemmel sahne, mekânın kusursuz bir organizmasıdır. İnsan, bu mekanizmanın usta makinisti olarak, merkezdeki kumanda panosundan >göz ziyafetini yönetir<. Temel renk ve formlar, mekânın biçimlendirilmesinde yardımcı olurlar. >Sabit< yani tutulabilen form duvar veya mekândır. >Hareketli< yani tutulamayan form ışıktır; ışığın geometrisi mekân oluşturan bir etki yaratır ve vücut da uygun ışık efektleri sayesinde başka bir ifade kazanır.

Bu konuyla ilgili olarak Walter Gropius'un 1927 yılında yapmış olduğu dikkat çekici bir çalışması vardır. "**Totaltheater**"* tasarısı, sahnenin temsil esnasında da dönüşümünü öngörür.

İççe geçerek başkalaşan üç temel sahne formuna sahip, değişebilir bir yapı tasarlamıştır.

a) Birincisi: sahnenin merkezde olduğu ve seyircilerin bunun etrafında müşterek merkezli bir konumda oturdukları sahne.

b) İkincisi: Yunan proscenium (ön sahne), tiyatrosu ,perde ile orkestra arasında kalan platform.

c) Üçüncüsü: bilinen derin sahne. Bunlara ilâve olarak sahne, salonu çevreleyen direklere asılabilen projeksiyonlarla tamamlanır.

"Geleneksel sahnenin derinliksiz resim efekti"nin yerini üç boyutlu aksiyon mekânı alır. Böylelikle seyirci olayın ve düşsel dekorun içine sokulur.

3.3.2. Laszlo Moholy-Nagy'den Yeni Sahne Boyutları

Laszlo Moholy-Nagy de yenilikleri sahnenin kendisiyle sınırlamak istemez. Sahne ile seyircinin ayrımı ikisi arasındaki yaratıcı ilişkiyi ve gerilimi engeller. Sahne mekânı, asma köprüler, iner-kalkar köprüler, ön sahne, döner mekanizmalar, levhalar ve yürüyen platformlarla salona doğru genişletilir. Artık sahne mekânı

* **Totaltheater (alm):** Bütünsel Tiyatro

sadece >yüzeylerin bağlanmasından< meydana gelmemektedir. Mimari mekân tasarımı denilince kapalı yüzey bağlantılarını algılayan eski anlayış artık değişmiştir. Yeni mekân anlayışı serbest yüzeyler veya çizgisel yüzey sınırlamalarından meydana gelmektedir. Böylelikle yüzeyler, birbirlerine dokunmadan sadece gevşek bir ilişki içinde bulunurlar. Gösteri mekânı da mimarinin bir parçası durumundadır. Bu durum seyirciyle ilişki kurulmasını sağlar. Yeni yöntemle “tam bir denge organizması” meydana gelmiş ve seyirci ile oyuncu arasındaki birlik sağlanmış olur.

3.3.3. Mükemmel Hareket

Her şeyi bağlayan bir bütünlüğü elde etme çabası zamanın ruhuna uyar ve - istemli veya değil - mekân, zaman ve maddenin değişen anlayışı ile şaşılacak derecede iyi örtüşür. Bu anlayış değişikliği laboratuvarlardan ve düşünce üreten fabrikalardan yavaş yavaş yayılır ve sanat yaratıcılarının kafalarına yerleşmeye başlar. Ancak, şöyle bir soru akla gelmektedir: Örneğin, tam bir denge organizması dansçının hareketlerine nasıl taşınır? Schlemmer’e göre “dansçı insan”ın hareketleri hem vücudun hem de mekânın kurallarını izler. Dansçı “mekânın duygusunu izlediği gibi kendi duygusunu da izler”.⁸ Kübik mekânın yasalarına göre vücut hareketlerinin gramatiğini ararken, insan bedeninde var olan, mekanik aklın neden olduğu, matematikten yararlanır.

Mükemmele ulaşmanın zahmetli yolunda Oscar Schlemmer “doğal insan”ın formüstü olduğunu görür. Schlemmer’in dansçıları ister serbest soyut harekette veya anlam ifade eden pantomimde, ister basit bir sahne düzleminde veya kurulmuş olan bir çevrede olsun, bütün formları kendilerinden >doğururlar<. İnsan formunun içinde bulunduğu kübik mekânın yasalarına uyumu, insan vücudunun fonksiyon ve hareket yasalarına uygun olarak mekân ile ilişkisine uygun değişimi ve soyutlaması kostümün de yardımıyla gerçekleşir. Kübik formların vücut formuna taşınmasından değişen mimari ortaya çıkar. Vücut formlarının tipleştirilmesi - yumurta formunda baş, vazo formunda gövde, topuz formunda kol ve bacaklar, yuvarlak eklemler - ile

⁸ Olsen, Andrea: **Körpergeschichte** Vak Verlags GmbH, 1999,s.89

kukla meydana gelir. Hareket sayesinde – dönme, yön değiştirme, mekânı aşarak geçme – geometrik formlar meydana gelir ve kesintisiz oluşan boyut değişimleri mekâna, burada sahneye, tamamen teknik bir işlem olan >boyutsal oyunlar< için yardımcı olur.

Maddeden arındırma amacını taşıyan metafizik ifade formları da insan vücudunun uzuvlarıyla sembolize edilebilir: “Parmaklar ayrı haldeyken elin aldığı yıldız formu, birbirine dolanan kolların sonsuzluk işareti; omurga ve omuzların haç formu.” Ancak bütün bunlara rağmen, vücudun yapamayacağı bir şey vardır ki o da, tabii olduğu yerçekimi yasasını kaldırmak; bu yasayı kaldırmak sadece bir ilüzyondur (yanılsama) ve ilüzyon olarak kalacaktır. Ancak De Soleil sirki bunu çok güzel becerebilmektedir.

Moholy-Nagy “her şeyiyle yönetilebilir tam bir form ve hareket organizasyonu”ndan⁹ bahseder. Bu organizasyonun, dinamik olarak tezat teşkil eden görüntülerin sentezi (mekân, form, hareket, ses ve ışık) olması gerekir. Amacı bütün geleneklerden kurtulmak, özgürlük; her hareket ve her durumun zaman sınırlaması olmadan temsil edilebilmesi. Bu şekilde örneğin figürler – anlamlarına göre – küçük veya büyük olabilir. “Çıplak” insan soyut bir figüre dönüşür, yeni anlam ufukları açar ve mevcut özelliğini artırır. Saçma, doğal olmayan, acıklı veya komik olan bilinmeyen perspektifler açılır. Geleceğin tiyatrosunun “bütünsel tiyatro” ve insanın da bu tür tiyatrodaki diğer pek çok biçimlendirme aracından sadece bir tanesi olacağını söylüyor kâhinler.

3.3.4. Vücudunun ve Mekânın Boyutları

Sasha Waltz (Schaubühne Berlin’de koreograf)‘ın “Vücut” adlı koreografisi Daniel Libeskind’in Berlin’deki **Jüdisches Museum**’da* gerçekleşmiştir.

⁹ Stocks, Daniela: **Die Diesziplinierung von Musik und Tanz** Laske und Budrich Verlag 2000, s.111

* **Jüdisches Museum** (alm): Yahudi Müzesi

Sasha Waltz mekânsallıktan o kadar etkilenmiştir ki, mekânı artan bir şekilde tasarımına dahil etmiştir. 13 dansçı ile insan vücudunun sadece ruhunu, güzelliğini, çirkinliğini, ölümlülüğünü ve mükemmel vücut hayalini görselleştirmemiş; aynı yoğunlukla mekânın anatomisini araştırmış; onu parçalara ayırmış ve örtüsünü kaldırmıştır. Sonunda, insan vücudunun boyutları ile mekânın boyutlarının birbirleriyle ilgili oldukları, birbirleri hakkında söyleyecekleri olduğu; kendilerini soyuttan somuta dönüştürdükleri düşüncesine varılmıştır. Holocaust (Yahudi katliamı)’a gönderme yapan bir bina ile yüzleşmek – Sasha Waltz’ın bir söyleşide belirttiği gibi – onun, belleğimizde ve vücudumuzda koruduğumuz izlerinin mekâna nasıl taşındığının ve aynı zamanda cisimlendiğinin farkına varılmasını sağlamıştır. Burada mekânın “insanileştirilmesi” ve oyunda vücudun abartılı temsili, aralarındaki süje – obje ilişkisini çözmüştür. Beklenmedik bir şekilde, bizzat bu durumdan dolayı dansçılar insanlıklarını yeniden elde ederler.

3.3.6. Bauhaus – Bugünün Sanat Mirası

Bauhaus sanatçılarının görüşlerinin bugün ne kadar gerçekleşmiş ve dansın kendini insan ve mekân arasındaki gerilim alanında ne kadar geliştirmiş olduğunu, tek bir örneğe dayandırarak anlamak zordur. Ancak şunu kesin olarak söyleyebiliriz ki, bugünün modern sahne dansı önceden olduğu gibi “büyüklerin mirasından” yararlanmaya ve olumlu gelişimi sürdürmeye, modern sahne sanatı deneysel tiyatroyla çatışmaya devam etmektedir; “yeni”yi arayış bitmemiştir. Ancak çoğu zaman, biraz makyajla tazelenmiş tanıdık eski bir yüzle karşılaşmaktayız. “Deneysel sahne” yükselen bir konjonktüre sahiptir. Maalesef bugün bize sunulan kalite her zaman tatmin edici olmamaktadır. Oyun bittikten sonra seyirci, karışık duygularla evine dönmektedir. Görsel ve içsel duygu potansiyeli çoğu zaman tatmin edilmemektedir. Bugünkü toplum kolaylıkla kazanılabilen bir seyirci kitlesi değildir. Genel kültür ve gelişim sayesinde seyirci de değişmiştir. Artık insanlar çok daha yüksek bir sanatsal düzey beklentisi içindedirler.

3.4. Hareketli Boyut

Dansçının kendisi de canlı bir boyutu temsil eder – hareketleri, görünmeyen boyut olarak nitelendirilebilen, etrafını çepeçevre saran görünmeyen bir küre, bir mekân oluşturur. Sahneyi büyük boyut olarak tanımlayabiliriz. Meydana gelen, görünen ve görünmeyen boyutlar sürekli olarak sahneye eşlik ederler. Özellikle bir bale gösterisinde bu harika boyut oyununu büyük bir zevkle seyrederek. Geometri sahne sanatının vazgeçilemez bir refakatçisidir; hatta sadece sahne sanatının değil. Geometrinin yasaları olmasa, yaşanacak şey sadece **chaos*** dur. Kontrolsüz hareket akışı her koreografiyi mahveder. Bir bale gösterisi sadece mükemmel çalışılmış adımlardan meydana gelmez; buna ayrıca bale topluluğunun sayısız geometrik formları da dahildir. Bu formlara dansçıların kesinlikle uyması gerekir. Eğer geometri doğru ise, bale gösterisi yüksek bir kaliteye sahip demektir; bundan şüphe etmemek gerekir.

3.4.1. Vücut, İfadeyi Hareket Yoluyla İleten Bir Aracımızdır

Vücudumuz bir orkestra gibi hareket eder, her bir parçası bir diğeriyle ilişki içindedir ve bir bütünün parçasıdır. Farklı parçaları birbirine uygun aksiyon içinde birlikte hareket edebilirler veya diğerleri ara verirken, bir parçası âdeta “solist” olarak ortaya çıkar. Ayrıca, bir veya birkaç parçanın yönetimi üstlenmesi ve diğerlerinin onu izlemesi de mümkündür. Hareketler belirli zaman-ritim içinde birleştirilir, yani bir hareketin süresi müziğin temposuna ve de koreografiye bağlıdır. Her vücut aksiyonuna belirli bir zaman aralığı için ara verilebilir, aksiyon durdurulur, sonra tekrar devam edilir. Hareket içindeki duraklamalar büyük önem taşır. Böylelikle harekette sadece görsel bir kolaylık etkisi elde edilmez, ayrıca jestlerin ifadeleri de güçlenmiş olur. Duraklamaların süresi ve sıklığı koreografa bırakılmıştır. Hareket ettiğimizde herhangi bir şeye karşı değişen ilişki yaratmış oluruz. Bu, bir nesne veya bir kişi, hatta kendi vücudumuzun bir parçası olabilir. Bunların her

* **chaos** (yun): karmaşa

biriyile fiziksel temasa girebiliriz. Bu süreçte, vücut aksiyonlarından meydana gelen, farklı üç aşama bulunmaktadır:

- a) Hazırlık
- b) Gerçek temas
- c) Çözölüm

3.4.2. Yüz ve Eller Özel Bir Role Sahiptirler.

Hemen hemen her türlü anlamı içeren yüz, hazırlık evresinde ön palanda bulunur. Doğal tutma araçlarımız olan eller ise esas temas evresinde önem kazanırlar. Gözlerin ve kulakların ilgili olunana yöneldikleri gerçek ya da hayali bir kokuyu almak için burun kanatlarının açıldığı ya da dilin bir lezzetin beklentisi içinde dudaklarda dolaştığı, belirgin bir şekilde gözlemlenebilir. Eller harika aletlerdir, en karmaşık hareketleri yapabilirler. Eller, temel fonksiyonları olan tutma ve bırakmaya indirgense dahi, her bir parmağın hareketi hem birbirleriyle hem de nesne ve kişilerle ilişki içinde büyük bir durum çeşitliliği yaratırlar. Bunlar özellikle ikinci evrede önem kazanırlar. Hareketlerimizin kişilerle ve nesnelere olan ilişkilerinde gerçek temas tabii ki önemli değildir. Bu tür hareketlerin zirvesi karşılaşma anlarında yaşanır: Yüz yüze gelmek, geçip gitmek, üzerinden atlamak, etrafında dönmek vs. Partner ve nesne sabit durabilir, hareket halinde de olabilir. Nesnelere kendi hareketleri de, örneğin sıçrayan bir top, mekânsal yolların açıkça gözlemlenmesini sağlar. Giysiler, tüller, şallar vs. giyilirken ve çıkarılırken hareket eden nesnelere olarak algılanmalıdırlar. Aynı şekilde ipler, döner sahneler veya harekete geçirilen herhangi bir mekanizma, yaratılan mekân yolunda kişi ve diğer nesnelere ilişkili olabilirler ve böyle betimlenebilirler. Ayrıca, bazen çalışan bir insanın hareketleri mekanik bir akış gösterir; buna mukabil başka durumlarda tamamen amaçsız içgüdüsel örneklerle gölgelenmiş olabilir. Bu içgüdüsel örnekler kişiliğin en derin katmanlarından fırlamış olduğundan, bunlar sayesinde çok karakteristik, vücut aksiyonlarında görünür kılınan hareket ifadeleri meydana gelir.

3.4.3. Hareket Akışları

Oyuncu, dansçı veya mim sanatçısının görevi, vücut aksiyonuyla düşünceleri, duyguları ve deneyimleri iletmektir. İnsansal reaksiyonlar bir hayvanın hareketlerinin tersine, içgüdüsel değildir; içinde cereyan eden bir şeyi nakleder. İnsan, harekete neden olan dürtülerini kontrol altında tutma ve dürtülerini geliştirme, forme etme, kullanma, onlardan yararlanma gibi belirli hareket örneklerini bilinçli olarak öğrenme yeteneğine sahiptir. Sahne oyuncusu sadece bu tür örnekleri bilmek durumunda değildir, ayrıca onların anlamlarını da anlayabilmek zorundadır. Bu şekilde oyun gücü artar ve ifade bilgisi genişler.

Yaşamımızın gerekli refakatçisi olan yerçekiminin hareket seyrimizde söyleyecekleri vardır. Sadece dans yerçekimi ile mücadele etmek durumunda değildir, sporcular da onunla yaşamak zorundadırlar. Çok eskiden de yerçekiminden kurtulma denemeleri yapılmıştır; başarısızlıkla sonuçlanan uçma denemelerini düşünebiliriz. Danssal hareket akışlarının tümü büyük ölçüde yerçekimini yenme düşüncesiyle ilgilidir. Özellikle sıçramalar dansçıdan büyük bir beceri, sanatsal yetkinlik talep eder. Bir sıçrayışın her zaman bir hazırlık, yükseliş ve sonunda yere iniş evresi vardır. Bu üç evreyi kusursuz koordine edebilmek için, dansçıdan büyük bir yetenek beklenir. Her sıçrayış farklıdır. Aynı sıçrayışı yapsalar dahi, dansçılar da farklıdırlar. Sıçrayışın koordinasyonu, akışı mükemmelliğin sınırına ulaşmak zorundadır. Burada ilginç olan, vücuda hükmetmenin öğrenilebilir olmasıdır; çok başarılı sıçrayışlar yapılabilir. Sıçrayışın kalitesi ve hareket kombinasyonları çok farklı türdedir, farklı hareketler içerir de diyebiliriz. Hareketler gibi sıçrayışlar da sürekli alıştırma yapılarak öğrenilebilir, kalite olarak belirli bir düzeye ulaşılabilir. Ancak hareketin güzelliği doğuştandır. Kısacası, güzel hareket etme yetenek ve becerisi dans eğitimi ve buna bağlı olarak dansçının kariyeri üzerinde çok etkilidir. **Body Language*** denilen vücut dili büyük bir artı faktördür.

* **Body Language (ing):** vücut dili

Bu noktada şunu hatırlatmak isterim ki, vücut aksiyonları, hareket sanatında rol oynayan çeşitli öğelerden sadece birini, belki de en önemlisini canlandırır; çünkü vücut, insanın kendisini ifade ettiği ve naklettiği bir araçtır. Bu nedenle, bu sanatın gelişmesine çaba gösteren herkes, özellikle de sahne oyuncuları daha anlaşılır vücut aksiyonları için yeteneklerini geliştirmek zorundadırlar, yani vücudu ve onun dışavurum olanaklarını hem hareket hem de dinginlik içinde bütün ayrıntılarıyla kullanabilmeyi öğrenmelidirler. Vücudun her bir parçasının hareketi, vücudun diğer parçalarının özellikleriyle daima zamansal, mekânsal ve gerilimsel ilişki içindedir. Bu bağlamda hareket akışına, bir hareket faktörü olan akış açısından dikkat çekmek gerekir. Akış bir hareketin normal seyridir; bir nehrin akışıyla karşılaştırılabilir. Nehir az ya da çok kontrol edilebilir. Bir vücut aksiyonunun akışı tamamen durdurulursa, bir durum ortaya çıkar. Akış zaman zaman durdurulursa, bir tür titreme hareketi elde edilir. Hareket aksiyonlarını öğrenirken, hareket akışının bilinçli bir şekilde kontrol edilmesini de öğrenmek önemlidir.

Son olarak bir kez daha şunu hatırlatalım ki insan, içgüdülerini bütün ayrıntılarıyla vücudun aksiyonuna yansıtmaya muktedirdir. Vücut aksiyonları, bilinç ve hayal gücü katılarak yapıldığı takdirde manevi hayatımızı teşvik eder, zenginleştirir. Bu nedenle hareket sanatı sadece sahne sanatçıları için değil, herkes için önemli ve değerlidir; çünkü hepimiz, bilinçli veya değil, algılama ve ifade etme olgularıyla meşgul olmaktadır.

3.5. Dans Hareketinde Vecit (Ekstaz) ve Trans

Müzikolog Curt Sachs (1933) **“Eine Weltgeschichte des Tanzes”*** adlı kitabında şunu vurgular: **“Her dans bir vecittir ve vecde getirir”**¹. Sachs özellikle

* Eine Weltgeschichte des Tanzes (alm) : Dansın Genel Tarihi

“nonfigüratif” veya “soyut” dansa dikkat çekmiştir: “Bu dans tamamen vecdi amaçlar; veya içinde dönenlerin gücünü dahil olanlara veya tersine olarak, dahil olanların gücünü dönenlere aktaran mistik çember formunu benimser.” Güney Asya’da da temsili olmayan dans (nrta) ilâhi olanla doğrudan iletişimin sağlandığı dansın kutsal formu olarak kabul edilir. Bütün dünyada vecit hali yaratan ve transa geçmeye teşvik eden danslar hem terapinin hem de mistik dinsel kültürün bir parçasıdır.

Birkaç örnek verebiliriz: İtalyan doktor S. Brambille (1939) Etyopya’daki Amhara ve Eritrealılarda görülen ve Cherbe denilen “şeytan hastalığı”nı anlatır. Burada ritmik trans dansı hem şeytana tutulma illetinden kurtulmanın hem de şeytanı kovmanın ifadesidir. İtalyan antropolog Ernesto de Martino (1959) tarantismo fenomeninin, İtalyan Tarantella dansı ile ortak kökten geldiğine işaret etmektedir. Psikosomatik rahatsızlıklara burada tarantula (taranto) örümceğinin ısırmasının neden olduğu belirtilmektedir. Her yıl 28 ve 29 Haziranda Salerno’daki St. Paul Kilisinde Peter ve Paul için yapılan ayinlerde hastalar kendilerinden geçene kadar dans etmektedirler. Dans edenlerin büyük bir kısmı önemli derecede şiddet içerebilen ve de bilinç kaybına kadar varan farklı çözümler durumları yaşar. Benzer uygulamalar Sicilya, Sardunya ve İspanya’da da vardır. Orta çağda Avrupa’da periyodik olarak kitlesel nitelikte dans salgını çok revaç görmüştür. Tanrıya tapınma ritüeli olarak dans eski ve yeni Ahit’te de vardır. Vecit dansları tanrısal olanla mistik birleşmeye yardımcı olur. Eski Yunan kültüründe Koribant ayinlerinde - çılgınca eğlencelerde ritüel dansçıların yaptığı – trans dansı büyük bir rol oynamıştır. Bu kültür özellikle Kuzey Yunanistan’ın ritüel ateş danslarında bugüne kadar kısmen korunmuştur. Modern ifade dansı da bu gelişimden, daha doğrusu akımlardan, etkilenmemiş değildir. Etkilenmeler hareket alanında çok açık olarak görülmektedir. Zaman – mekân boyutları trans dansında ve vecde rol oynamazlar – hareketler özgür ve denetimsizdir. Bununla beraber insan, zaman ve mekân içinde tutukludur. Trans ve vecit, hareketlere zaman ve mekânın var olmadığı gibi bir özellik verir. Sonuçta seyirci bu tür gösterilerden çok etkilenir; ancak dansçı gibi hissedip hissetmediği kuşkuludur.

Rudolf von Laban 1935 yılında otobiyografisinde dervişlerin ayinlerinde gözlemlemiş olduğu dans ve vecit arasındaki ilişkiyi yorumlar. Editörün açıklaması şöyledir: “Laban’ın şansı bir imam vasıtasıyla dervişlerin ayinlerini ve pratiklerini öğrenebilmesidir. Bu adamın koruması altında bir genç olarak babasına gider. Dervişlerle ilişkisi onun dans hakkındaki görüşlerine kalıcı bir etki yapmıştır”¹⁰.

Rudolf von Laban’ın babası Habsburg İmparatorluğunun Türk sınırına yakın bir yer olan Bosna’da vali olduğundan, buradaki dervişlerin tören ve dansları genç Laban üzerinde önemli bir etki yapar. Burada gördükleri Laban’ın sonraki dans konseptini güçlü bir şekilde etkilemiştir.

Mary Wigman¹¹ da vecdi, dans çalışmalarının vazgeçilemez bir ögesi olarak kabul etmiştir. Vecdi, trans hareketlerinin ve mistik ritüellerin danssal sunumunda kullanmıştır. Buradan yola çıkarak, özellikle kendi dönme danslarını geliştirmiştir.

3.5.1. Trans Dansın Tanımı ve Trans Danslar

Bilincimiz her zaman aynı olan tek boyutlu bir durum değildir. İnsan sürekli olarak farklı bilinç durumlarını yaşar; bunlar “açık” veya “kapalı” olma durumlarından öte, çok farklı durumlardır. Şu anda hangi bilinç durumunda olduğunuzu bir düşünün: Yoğun, gergin, ilgili, dingin? Düşünceleriniz bazen belirli parolalara kayıyor ve kişisel deneyim ve hatıranızda süratle bir yay çiziyor mu? Günlük hayatımızı yaşarkenki bilinç durumumuzda yeni fikirler edinme yeteneğimiz çoğu zaman eleştirel bilincimiz tarafından engellenir. Bu eleştirel bilinç, bir şeylerin neden olamayacağını, önceden düşünür.

Günlük yaşamdaki bilincimiz, eleştirel ve “önyargılı” bir biçimde mekânsal ve zamansal olarak yönlendirilmiştir.

¹⁰ Rudolf von Laban, **Kunst der Bewegung**, Verlag Florian Noetzel Wilhelmshaven, 1988,s. 124

¹¹ **Mary Wigman**,(1886 – 1973 Alman dansçı, koreograf ve dans pedagogu). Gabriele Fritsch Vivie, Mary Wigman,Revohl Verlag,1999

Trans, Lâtince geçiş anlamındaki transitus kelimesinden gelmektedir. İnsan, alışılmış olandan çıkıp, alışılmış olmayan deneyim ve varlık boyutlarına geçer. Burada merkezde olan, değişime uğramış bilinç durumunun doğrudan yaşanmasıdır. Hadise, zaman-mekân örgüsünün dışında, içsel olaylara yoğunluğun artması eğilimiyle oluşur, hayalidir, duygu ağırlıklıdır, resimsel düşünce hakimdir.

Trans dansı, değişime uğramış açık bilinç durumudur, bu durumda kişi tamamen hareket olayının içine dalar. İçine çekilme durumu söz konusudur, bir başka deyişle, tüm dikkatin harekete yönelmesi halidir. Önce ürkek olan hareketler bir süre sonra “iç hareketlerin” “kendiliğindenmiş” gibi, otomatik olarak ortaya çıkan ve sadece bedensel değil, duygusal ve zihinsel olarak da kişiyi tamamen kaplayan, spontan ifadesi halini alır. Çok derin etki yaratan dans durumları için tipik olan şey, zamansal ve mekânsal yönlendirmenin geçici kaybı, ben-sınırından kurtulma ve yoğun duyguların eşlik ettiği müzik ve hareketin birleşmesidir. Buradaki duygu yelpazesi artan ümitsizlik, öfke ve acıdan yoğun mutluluk, vecit ya da içhuzura kadar çeşitlilik gösterir. Günlük yaşamın gerçeklerine döndüğünde olayın canlı, enerji veren, öz kimlik duygusunun güçlenmesiyle bağlantılı olan etkileri görülür. Bunların dışında tarans’ın gevşeten, gerginliği azaltan, arındıran, canlandıran ve güçlendiren etkileri vardır. Trans yaratıcı dürtü ve yaratıcılık için mükemmel kaynak olarak kullanılabilir. “Beğenilmek”, “görölmek”, “kendini üretmek” gibi motifler trans dansa arka planda kalır. Trans dansı daha ziyade insanın kendi sınırlarını aşma özleminin tatmin edilmesine yardımcı olur. Mükemmellik arayışıdır.

Trans dans “**dance is emotion**”^{*} olarak algılanmalıdır. İnsan, içsel olarak gerçekten katılmasa da, vücudunu bir araç olarak mükemmelleştirerek ve dans sanatının bütün kurallarının emrine sunarak dans edebilir. Sonuçta bütünüyle dansa vakfetmeden, vücudunu kullanır. Trans dansa, dans sanatının kuralları, içsel olanın tümünün dansa katılımı kadar, ön planda değildir. Farklı trans dans yöntemleri vardır. Değirmek istediğim yöntemde gözler kapalı dans edilir. Özel nefes alma tekniklerinin kullanıldığı ve yönlendirici bilgilerin verildiği bu yöntem, dikkatin iç

^{*} **dance is emotion** (ing): dans tutkudur

olaylara odaklanmasını destekler. Bu olaya trans dansta spontan ve otantik ifadeler verilir. Transta, önce geri plana atılan rasyonel düşünce giderek kaybolur. Düşünce genel olarak dıştaki mekân ve dikkatle ilişki içindedir. Trans dansta gözler dış yönlendirmeye kapalıdır. Böylelikle düşünce alıştığı yönlendirmeden mahrum bırakılmıştır. Dış, nesnel mekân bu arada optik olarak karartılmıştır. Trans dansta diğer duyular çok aktiftir. Sezme duyusu hepsinin önündedir. Sezme duyusu ile transa geçiş durumunda dış mekân algılanır. Transa geçişte bedensel ve ruhsal iç mekânda meydana gelen olay nesnel mekânla karşılıklı ilişki içindedir. Transta derinleştikçe dış mekân giderek artan bir şekilde nesnelliğini ve anlamını kaybeder. Mekânın algılanması bütünüyle öznelleşir, perspektif değişimi başlar.

Trans dansı insanlığın en eski kültür varlıklarındandır. Kökleri tarih öncesi dinsel kült törenlerine kadar uzanır. İlkel kültürlerden, giderek farklılaşan yüksek kültürlerle kadar dans kutsal bir eylem sergilemiştir ve de en önemli büyüsel pratiği oluşturmuştur.

Hayvanı temsil eden danslar, maskeli danslar, totem dansları, bereket, savaş, silâh dansları, ölü dansları, hastalık ve uğursuzluklardan korunma dansları, büyüsel danslar, Mısırlıların yıldızlarla ilgili dansları ve antik Helen dans sanatı, bütün bunlar konuyla ilgili örneklerdir. Dans, kutsal bir eyleme benzer ve büyüsel, gerçeküstü olanla iletişimi mümkün kılar. Trans halleri bu noktada büyük bir öneme sahiptir. Büyüsel pratik olarak dansın yardımıyla olağan durumdan trans ve vecit (ekstaz) haline geçildiğinde doğaüstü olanla iletişim kurulabilir. Batılı olmayan kültürlerde vecit ve trans türü danslar törensel olaylar olarak geçerliliğini korumaktadır. Örneğin, Afro-Brazilyalı Candomblelerin dansları veya Kuzey Amerika yerli kabilelerinin güneş tanrısına adanmış kutsal törenleri. Bunların inançlarına göre, tanrı (kutsal bir güç) dansçının vücudunu, onunla ilişkiye geçmek, kendi gücüyle onu yetkilendirmek, arındırmak vs. için, bir araç olarak kullanır. İletişimlerden toplumun “haber”leşmesinde ve hastalıkların tedavisinde yararlanılmıştır.

Trans dansları dansçının fiziki, ruhi durumu ve sağlığı üzerinde olumlu etkiler yaratır ve bu anlamda terapi etkisi sağlar. Özellikle trans dansı bu şekliyle aynı

zamanda güçlü bir sosyal bağ oluşturur. Bu danslar bireylerin kültürel-dinsel aidiyetleriyle özdeşleşmelerine yardımcı olur, manevi gelenekleri canlı tutar ve böylelikle toplumu güçlendirir.

Trans, tedavi edici bir ritüel olarak **Şaman*** inancında da vardır. Bunun tedavi edici etkisi 1980'li yıllarda Dünya Sağlık Örgütü (**WHO**)** tarafından kabul edilmiş; özellikle psikosomatik hastalıkların tedavisinde bilimsel tıp ile eşit tutulmuştur. Günümüz batı kültüründe trans dansı tekno harekette kendisini göstermektedir; örneğin, New Age ve Esotorik-Boom gibi, diğer eğilimlerin yanında giderek artan bir şekilde terapi alanında da. Trans dansın farklı biçimlerde devam eden gösterilerini, insanın temel ihtiyaçlarından birinin varlığına, değişik bilinç durumlarını yaşama isteğine dayandırmaktayım. Bir adım daha ileri gidilebilir ve şu iddiada bulunulabilir: İnsanın bedensel, zihinsel ve ruhsal sağlığı için trans ve vecit gibi değişik bilinç durumlarına ihtiyacı vardır. Bu durum akılcı-işlevsel günlük yaşamdaki bilincimizle yaratıcı ruhumuz arasındaki dinamik dengenin bir prensibi olarak düşünülmektedir.

3.5.2. Düşman veya Müttefik olarak Mekân

Dansçının transtaki sübjektif duygusal durumu, onun mekân algılamasını belirler. Gerçek dış mekânı hissetmek, kişisel iç mekânın hissedilmesi için yansıma olarak algılanır. Mekânın fiziksel kullanımı trans dansta simgesel bir anlam kazanır. Bundan dolayı, örneğin korku ve güvensizlik belirdiğinde mekân pek kullanılmaz. Hareketler ve davranışlar statik, küçük ve dar olur. Mekân simgesel olarak kendi güvensizliğinin yerini tutar. Artan güven, sevinç, neşe ve vecit duyguları ile uygun hareket ifade bulur. Mekânın içine yayılır ve enginliğinin zevkini dinamik bir şekilde çıkarır. Dansçının iç güveni dansa yansır. Simgesel olarak mekân bir karakter değişimine uğrar: Artık güven, özgürlük ve enginlik yayar. Artan güvenle, zevkle dansa dönüştürülen yerçekimsizlik ve hafiflik duyguları meydana gelir. İnsan ne

* **Şaman** (bizim “uygar” dünyamızda lokman hekim ve büyücü olarak adlandırılır)

** **WHO (ing):** World Health Organization

kadar dansın “içinde” ise, ve kendini içsel olarak serbest bırakırsa, mekânın o nispette genişlemiş olduğu etkisine kapılır.

3.5.3. Transa Geçişte Enerjik Mekân

Dış mekân “vücut antenleri” tarafından enerjik bir şekilde algılanır. Diğer dansçıların mevcudiyeti mekânı enerji ile doldurur. Mekânın kendi titreşimi vardır. Dansçının ve mekânın enerjik bir şekilde birlikte oluşturdukları oyun, mekân içinde mekân olarak algılanır. Bağlı gözlerle dans etmek, mekân hissini harekete geçirir. Mekânın optik biçimi önemli değildir. Vücudun tümüyle mekânı hissetmek, zihni algılamayı bastırır. Göz bağı çözüldüğünde, mekânın korkutuculuğu azalır, dikkatli ve yavaş adımlarla mekâna dokunulur. İç mekânda dans: Trans dansı tamamen doğaçlama bir danstur. Trans dansı mekân boyutunun dışında olur. Dansçı dış mekânın ötesinde bulunur – kendi iç mekânındadır. Trans dans, dansçının kendi iç dünyasına yaptığı yolculuktur.

3.5.4. Bilinçte Dikey Boyut

Transa geçişte nesnel mekân, yukarının ve aşağıının algılanmasında yönlendirici olmaya devam eder. Trans dansta gerçek mekân hissi çözülür. Hatırlama diye bir şey söz konusu değildir. Uçma duygusu hissedilir ve bütünüyle transa geçildiği zaman, yukarıda ve aşağıda olan ne varsa, hepsi tamamen silinir. Bu esnada dansçının meydana getirdiği hareketler çok yaratıcıdır. Mekânın yorumlanması çok farklılaşır, tabii bu her bir dansçının o andaki ruhsal durumuna bağlıdır. Transa geçmek her dansçıda farklı psikolojik dürtünün ortaya çıkardığı bir durumdur. Transa geçilen mekândaki hareket fiziksel yasalara bağlı değildir. Vücut nesnel mekânda gerçekten hareket etse de, duygusal ve ruhsal trans olayı fiziki, dolayısıyla mekânsal kurallardan bağımsızdır. Hareket alanı, kişiyi saran mekân bedensel dış mekânı belirler. Bu alan, çevresine durağan yani yer değiştirmeden gerilmiş kollar ve bacaklarla ulaşılabilen bir küreye benzer. Bu küre, hareket ettikçe birlikte hareket

eden bir örtü gibidir. Sıçramada örneğin, yerden yükselir; dönüşlerde cephesel bir yer değiştirme meydana gelir.

3.5.5. Dans ve Transformasyon (Doğaçlama Form)

Dans, içten gelen hareketleri bulmaya yönlendiren bir dönüşüm süreci olarak tanımlanabilir. Dansın çekirdeği iç ve dış hareketin bireysel uyumudur. İdeal olanı “hareket ediyorum” ile “hareket ettiriliyorum”un birbirine bağımlı bir birlikteliğidir. Dansı ortaya çıkaran dürtü bu anlamda bilincin merkezinin Ben olmadığı bir durumdur. Dürtü daha ziyade, bilinçli ve bilinçsiz taraflarıyla ruhsal bütünlük olarak tümünü kapsadığı kendi'dir. Bu bütünlüğe giden ideal yol, trans ve vecden geçer. Trans ve vecit durumunda dansçı, kendi ruhunun iç mekânında bulunur.

Hayali paralel dünyalardaki ruhsal mekânın içeriğine, örneğin duygulara, hatıralara ve “yolculuklar”a, baskısız ve kendiliğinden bilince girmeleri için izin verir. Kökleri burada olan hareketler, önce küçük belirtiler halindedirler ve görünmeyen içsel bir oluşumdan gelişir, iç dinamiğin gelişimini izlerler. Bu şekilde meydana gelen form bilince ulaşır ve yavaş yavaş belirginleşir. Bu, gerçek mekânda bir kompozisyona dönüşecek olan içsel hammadedir. Motivation: Kendini geliştirme, kendini aşma. Dans, iç ve dış mekânın birbirine geçtiği aktif bir biçimlendirme sürecidir. Trans dans kendi formu içinde, sadece iç ve dış dünyaya, dolayısıyla de iç ve dış mekâna uyum sağlama olanağı sunmaz. Her ikisini birbiriyle ilişki içinde yaşamaya ve içiçe olmaya davet eder.

3.5.6. Trans Dans- Modern Serbest Dansın Öncüsüdür.

Dansın sembolik dili bir çift-nesnellik niteliğine sahiptir; yani dansçının kendi dansal-sembolik diliyle ifade ettiği şey, mutlaka seyircinin yorumladığı, daha doğrusu algıladığı şey olmayabilir. Bu, içerik olarak dansçının nesnel ifadesinden çok farklı olabilir. Bu anlamda dansın amacı, seyircinin iç hareketini ve iç mekânını açmak olabilir. Dans, seyircinin dansla ilgili duygulanımları, algılamaları, yorumları vs. vasıtasıyla içselliğini yansıtır. Burada şu noktaya tekrar kısaca değinmek istiyorum: Trans dans bir ilk-örnektir ve modern serbest dansın öncüsüdür. Dans,

hem gösterilen form hem de seyredilen olarak özel algılama değişimleri yaratabilir. Bunlar arasında en bilineni, duyguların yoğunlaşması ile ilgilidir; bu hem ritüel çerçevede hem de modern dans terapisinde çokyönlü işleve sahiptir. Ayrıca dans, belirli vecit durumları, meditasyon, cinnet ve trans durumları yaratabilir veya en azından bu durumları destekleyebilir. Sonuç olarak dans, pek çok kültürde pek çok insan için kendini tanımanın iç yoludur.

Oyuncular gösteri esnasında sürekli olarak yer değiştirirler. Seyirci, sahnede görülebilecek her şeyi anlamak ister. Gösteriyi sadece bir yerden izler. Bu ona bilette gösterilen koltuktur. Seyirci oturma pozisyonunu pek değiştiremez ve görüş açısını ancak küçük baş hareketleriyle değiştirebilir. Koreograf ve dekoratör bunun bilincindedir. Bu nedenle salondan görüş, bir gösterinin dekorunda belirleyici kelimedir. Dekorun bütününün uyumu, seyirciyi bir başka boyuta taşıma görevine sahiptir. Sahne canlıdır, ve seyircinin normalde alamayacağı şeyleri vermek zorundadır. Seyirciye hareket hazinesinin tümü sunulur, danslar teknik olarak en önemli noktalarına ulaşır. Ancak seyirci bununla yetinecek mi? Titiz bir seyirci kesinlikle tam olarak tatmin olmaz. Mükemmel vücut her yerde bulunabilir, harekette incelik artık standart bir durumdur – kusursuz bir dekor da tabii ki buna dahildir. Eksik olan ne acaba?

Batını olan (esoteric) ve spiritüalizm, harekette aranan şeylerdir. Seyirci bunları tatmak ister. Dansın kendine özgü dili vardır ve bu dil hem duyulmak hem de anlaşılacak ister. Hayal gücü (zihinsel resim) bir temsilde mutlaka bulunmalıdır; bu giderek daha fazla aranmaktadır. Seyirciye alışılmışın dışında bir şey sunabilmek için, büyük yeteneğe ve yaratıcı düşünce zenginliğine sahip olmak gerekir. Bunun bedeli büyüktür; ama çoğu zaman değer.

3.6. Dansla Terapi

Hayal gücü ile ilgili olarak konuyu biraz derinleştirmek istiyorum. Dansla terapi beni şahsen çok ilgilendirmektedir. Dansla terapi, vücudu algılama ve sanatla terapi ile çok yakından bağlantılıdır.

Dansla terapi, psikolojik travma yaşamış hastalara uygulanan etkin bir tedavi şeklidir. Dansla terapiyi daha iyi açıklayabilmek için, kısa bir tanımlama daha yapmak yararlı olacaktır: “Dansla terapi eyleme yönelik bir terapi şeklidir. Bunun başlangıç noktası, bir insanın var olan hareket repertuarıdır”¹². Bu noktada dans, temel vücut ve sembol dili, ve iletişim ve etkileşim olanağı olarak anlaşılmaktadır.

Dansla terapi yöntemi geçen yüzyılın 20’li yıllarında gelişmiştir. Mary Wigman, Rudolph von Laban, Trudi Schoop, Isadora Duncan ve diğerleri dansla terapinin öncüleri olmuşlardır. Yeni olan, onların, bir insanın varlığını gösteren bedensel hareketin bireysel bir stiline odaklanmış olmalarıdır. Önceden belirlenmiş dans kombinasyonlarından uzaklaşıp, vücut vasıtasıyla ve onunla birlikte ve bunlar hakkında edinilen tecrübelerle emprovizasyona yönelmek. Bu olanaklardan - vücutla birlikte olma - yararlanıldığında dans terapisi özgürlükle uğraşır. Vücut - ruh - zekânın gelişen uyumu içinde, kendi yeteneklerinin bilincine varmak ve bunun sonucunda elde edilebilecek olanaklar. Bu dansla terapiye uyarlandığında nasıl bir etki yaratır?

Yukarıda da belirtildiği gibi, dansla terapinin çıkış noktası, var olan hareket repertuarıdır (hareket örneği, hareket tarzı, hareket olanakları). Her insanın kendi gerçeğini bulma çabası içinde olduğunu kabul edersek, dansla terapide konservatif (tutucu) ve progresif (ilerici) eğilimleri dolaysız yaşayarak kendini keşfetme ve ifade etme olanağının var olduğunu görürüz. Dansla terapi hastanın “sağlıklı” tarafına güvenir ve hastanın gelişimine göre, var olan enerji potansiyeliyle çalışır. Kısacası, “hasta” tarafın üzerinde durulmaz, “sağlıklı” taraf teşvik edilir ve güçlendirilir. Bu durum hastanın özgüvenini artırır ve bir çatışma durumunun üstesinden

¹² <http://www.tanztherapie.at/Weiterbi/tanzpaed.htm>

gelebilmesine temel oluşturur. Bununla ilgili örnekler: Mekân edinmeyi, kendi varlığını güçlendirmeyi ve hissetmeyi öğrenme.

Vücut dansla terapide, an'da var olan hareketleri yaşar; ne geçmişe ne de geleceğe takılı kalır, bütün duyularıyla burada ve şu anda olmayı yaşar. Bu dış ve iç dünyanın mevcut koşullarıyla dolaysız ve bilinçli bir uyum anlamına gelir. İç dürtüler serbest bırakılır, hareket seçenekleri ve buna bağlı olarak, karar olanakları vücutta görünür kılınır.

Jakob Levy Moreno'nun¹³ tiyatrodaki yaptığı gibi, geçen yüzyılın 20'li yıllarındaki sahne dansında da duygusal içerik ön planda tutuluyordu. Bireysel vücut hareketiyle duygular dışa taşıyordu. Bu yaklaşım sonucunda, diğerlerinin yanında şu da görüldü ki, ruh ve hareket tarzı birbirine bağlıdır ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilerler. Bu da dans terapisini oluşturan öğelerden biridir. Dansın tedavi edici yönünün analitik okulla (**Freud, Adler, Jung**)¹⁴ benzerlik gösterdiği, dans terapisi tarihinden anlaşılmaktadır. Ayrıca, dansla terapi yöntemi başka yöntemlerden olduğu gibi, hümanist yöntemden, özellikle de bedene yönelik yöntemden (Psiko-drama) amacına uygun olan öğeleri adapte etmiş ve onlardan yararlanmışır.

3.6.1. Dansla Terapi Sonuç Olarak Ne Gibi Olanaklar Sunabilir?

Dansla terapi düşünme sürecini canlandırabilir. İnsanın dikkatini kendi vücudunu hissetmeye ve algılamaya yönlendirmesi, öğrenilebilecek bir şeydir. Fantezi ve yaratıcılık uyandırılabilir, iç denge sağlanır. Terapide odak olan insan vücudu çeşitli ilintiler içindedir. Dansla terapide vücut canlı deney mekânı, kontrol ve karar mercii olarak algılanır. Burada, var olan düşünce örneği ve yapıları

¹³ **Jakob Levy Moreno**, (1889 – 1974 dram yazarı ve psikoterapist). B. Marschall, **Lebens-Spiel als Theater-Spiel**, Heinz Verlag 1996; s.166

¹⁴ **Freud, Adler, Jung**, üç meşhur Psikoanalitikler, <http://de.wikipedia.org/>

bedensel-zihinsel olarak kavrama ve serbest bırakmada anlam veren mercii olarak vücut söz konusudur. Böylelikle dansla terapide gerçeğin ayrıntılarıyla kavranmasını sağlayan ve vücutla yeni bir ilişki kurmaya yarayan yapılar keşfedilebilir. Dansla terapide edinilen ruhsal-fiziksel vücut bilinci bireye günlük yaşamındaki davranış ve eylemlerinde daha fazla güven sağlar. Hastanede uygulanan psikoterapik dans, ruhsal hareket akışlarının ve buna bağlı olan formların değiştirilmesine yardımcı olur. Şimdiye kadar başka ifade formlarına pek sahip olmayan bir hasta için bu tedavi daha etkili olur. Buna örnek olarak, travma geçirmiş ve de ayrıca şiddetli vücut reaksiyonlarından mustarip ve vücudun aktif hareketleriyle ilişkisi az olanlar gösterilebilir.

3.6.2. Dans Terapisinde Müzik Faktörü

Dansla terapide müzik faktörüne özel bir değer verilir. Müzik gevşetici ve canlandırıcı bir etki bırakmalıdır. Bu sırada meydana gelen hayali tablolar, travmalı hastayı yavaş yavaş harekete geçirmelidir. Elde edilen müzik ve hareket kompozisyonuyla bir ölçüde trans haline ulaşılır; ve bu durum psikoterapiste hastanın kapalı olan ruhunu “açmaya” yardımcı olur.

Bu yöntemle hastanın bilinç altının incelenmesi denenir ve alınan sonuçlar tedavi sürecini hızlandırır. Dansla terapinin birçok durumda tedavi sürecini, geleneksel ilaç tedavisinden daha fazla hızlandırdığı açıkça görülmüştür. Bu terapide ağırlık noktası travma geçirmiş hastanın tedavisidir. Bu tür tedavinin uygulamada başarılı olduğu değerlendirilmiştir. Görüldüğü gibi, dansın sadece sosyal-eğlendirici rolü yoktur. Tedavi edici boyutu başarı ile uygulanmaktadır.

3.6.3. Vücudun Algılanması

Dansla terapi yöntemi vücudun algılanmasında şimdiye kadar uygulanan en iyi ve en başarılı yöntemdir. Sarsılan yer vücuttur. Bu nedenle onu işin içine katmak çok önemlidir. Travma nedeniyle insanın kendi vücudunu hissetme ve algılama düzeni

sarsılır. Vücudu algılama, vücut ile yapılan dikkatli bir iştir; her şeyden önce hissetmekle ilgilidir; örneğin direnme, çekingen davranışlar, acılar, belirli hareket örnekleri ve yer ile olan temas.

Dikkat ve sezme duyusu ile vücudu algılayabilme yeteneği geliştirilir. Uyarıcı ve gereken hareketler, solunum ve kan dolaşımı gibi vücut fonksiyonlarını harekete geçirir. Özellikle nefes alma terapisinde vücudun her alanının yoğun bir şekilde oksijen alabilmesine ve vücuda da bunun için gerekli mekânı açmaya dikkat edilmelidir. İnsanın kendine dikkat ve itina ile yaklaşması da aynı şekilde öğrenilebilir. Öfke, kızgınlık, korku veya keder gibi “olumsuz” duyguları yok etmek veya bastırmak zorunda kalmadan, onları kabul ve idare etmeyi öğrenmek, hastalar için yeni bir kazanım olacaktır; amaç: “İnsanın kendisi ve çevresiyle daha iyi bir ilişki içinde olması”dır. Bu alıştırmaların ölçüsünü ve kendi vücuduna uygun hareketi, her hastanın kendisi keşfetmelidir. Bunları yaparken hasta, bir travma ile aktif olarak mücadele edebilme, bizzat kendi tedavisine yardımcı olabilme ve böylelikle kendi sorumluluğunu ve kendi yönetimini daha fazla üstlenme deneyimini kazanır. Bu, kendi güç ve yetkisinin bilincinde olmayı artırır. Ayrıca, dans terapisi ile hastalar vücutlarını daha iyi algılama ve bütün korkunç olaylara ve yaşanan travmaya rağmen vücutlarının enerji, güç ve kudretle dolu mutlu bir yer olduğunu anlama olanağını elde edeceklerdir.

Dans terapisinin başlangıcında, hareketleri anlamak pek mümkün değildir. Doğaldır ki bu, ağır bir travma geçirmiş hastayla ilgilidir. Zaman içinde hareketler daha cesur ve kontrollü bir hale gelecektir, bu da terapinin olumlu bir gelişim gösterdiğine işaret eder. Ancak, açıkça söylemek gerekir ki, başarı sadece terapi amaçlı danstan kaynaklanmamaktadır. Esasen sanatla terapi'nin de tedavi sürecindeki başarıda payı vardır. İlginç olan, dansla terapinin sanatla terapiye dahil edilmemesidir. Dansla terapi daha ziyade hareketle tedavi kategorisine dahil edilmektedir. Hareket veya dans sanatla ilişkilendirilmemektedir. Bu durum da pek anlaşılır değildir. Belki tıbbın bu konuda bir açıklaması vardır.

Mantiki düşüncenin, aklın ve sağduyulu kavrayışın büyük bir rol oynadığı bir çağda yaşıyoruz. Keder, öfke, bitkinlik gibi duygusallıklara artık pek çok insanın günlük yaşamında yer yoktur. Sanatla terapi bu duygulara tekrar bir yer yaratmaya yol açmaktadır. Duygular renk ve hareket kazanabilir, kâğıt üzerine veya kalıba dökülebilir ve böylece “psikolojik anlayış düzlemine” çıkabilirler.

3.6.4. Resimle İlgili Çalışmalarla Terapiye çok Yakın Durur

Çoğu insan önce “ben resim yapamam” diye düşünür. “Okuldayken resim dersinde çok başarısızdım.” “Güzel olmaz.” “Ben sanatçı değilim ki”. Sanatla terapide, hepimizin içinde saklı olan sanatçıyla kendi içinizde karşılaşma olanağına sahipsinizdir. Sanatın, başarı ortaya koymak ve “güzel” veya “hoş” bir şey meydana getirmek olmadığını; fakat korkulu, acılı, çirkin, enerjik, harika ve gizemli taraflarıyla kendinizi keşfetmek olduğunu hissedersiniz.

Sanatla terapi kesinlikle, evin salonuna asılacak güzel bir manzara resmi yapmak değildir. Sanatla terapinin konusu insandır. Sanatsal etkinlik aynı zamanda bir diyalogdur; bilinç ile bilinçsizlik arasında, duygu ile akıl arasında bir diyalog. Bizlerin görevi sanatla terapi yoluyla insanlara bu diyalogda eşlik etmek ve onlara yardımcı olmak, onları anlamak ve her iki tarafı birbirlerine yaklaştırmaktır. Sanatla terapi söylenemeyen, açıklanamayan şeylere yer verme olanağı sunar.

Böylece insan, günlerden beri başını döndüren veya dünden beri bütün duygularını yutan boşluk ya da ağlama – aslında insan isteyerek ağlar - duygularını içeren kaosu soyut yollardan, yani sadece renklerin aracılığıyla resmedebilir; ancak ruhsal kapanış buna izin vermez. Anlaşılması bu kadar zor bir olayın resmini yapmak rahatlama sağlar; mutlaka bir anlam vermek gerekmez, boşluğu, kaosu veya ağlamayı düşündüğünüzde yapacağınız şey sadece, aklınıza gelen bir renge fırçayı daldırmak ve resim yapmak olmalıdır. Bu çoğu zaman gerilimi biraz azaltır; çünkü duygu kendisine bir yer bulacak ve “doğru” bir şey yapmak zorunda olmadan davranabilecektir. “Aslında bu nedir?” “Ne tür bir kaostur?” “Boşluk gerçekte ne kadar boştur?” gibi soruları anlamak da daha kolaylaşacaktır.

Sanatla terapide hasta bir resmin üzerinde veya aynı resim üzerinde uzun uzun çalışabilir; örneğin, nesnelere daha yakından bakmak, kaosu yapısını araştırmak gibi. “Görüldüğü gibi, resimle ilgili çalışmalar dansla terapiye çok yakın durur”¹⁵. Dansla terapi sorunları başka bir düzlemde çözer. Birçok durumda bir araç olarak önce resme başvurmak gerekir. Dansla terapide kullanılan müzik sanatla terapide de kullanılır. Müzik de hastayı canlandırmalı ve mümkün olduğunca dansla terapiye yönlendirmelidir. Yapılan resimler yaşananla, saklı olanla ve ihtiyaçlarla ilgili olarak çok şey ifade ederler. Her bir resim kendisi için kişisel bir boyut ortaya koyar. Resimler, ona bakan normal insanlar için ifade gücüne sahip olmayabilirler, bu doğaldır; ancak psikoterapist bundan çok yararlı sonuçlar çıkarabilir.

Sanatla terapide sürekli olarak yeni temalar üzerinde çalışılabilir; ama örneğin, terapinin başlangıcında kaos nasıl bir durum gösteriyordu? diye tekrar tekrar geriye de bakmak gerekir. Hasta gidişatın seyrini tamamen elinde bulundurur, öyle ki, her zaman dönüp tekrar bakabilir ve kendi gelişimi hakkındaki bilgileri geri getirebilir. Geri iletim ve terapi çalışmasıyla ilgili belgeye sahiptir. Dansla terapide de durum aynıdır - hastanın kendisi hareket akışından gelişmeleri görebilir. Artan hareket özgürlüğü bunun bir delilidir.

3.7. Dervişlerin Dansı – İdeal Bir Dönme Dansı – Örnek

Sufiler hareketlerini Hz. Muhammet ‘e ve ondan önce gelmiş olan peygamberlere dayandırsalar da, Sufi kavramı sonraki zamanlara tarihlendirilmektedir (Irak Kufe’de M.Ö. 9. yüzyılda Abbasi dönemine). Olasılıkla Arapça suf kelimesinden gelmektedir, “kaba yünden aba / elbise” anlamında. Benzer hareketler ilk olarak 10. yüzyılın başlarında meydana gelmiştir, yüzyılın sonuna kadar bugünkü Irak (Basra ve Abbasilerin başkenti Bağdat) ve İslâm dininin hüküm

¹⁵ <http://www.tanztherapie.at/Weiterbi/tanzpaed.htm>

sürdüğü diğer bölgeler de dahil olmak üzere (İran, Hicaz, Mısır) yayılmıştır. “Bu hareketin bilinen yaşam biçimi, doktrin ve ritüelleri nedeniyle, Sufilik ile örneğin Nesturilik, Gnosisçilik , Maniheizm ve Budizm gibi İslâm dışı mistik hareketler arasında dikkate değer bir benzerlik bulunmaktadır.”¹⁶ Bu gelenekler, ilk Sufi grupların ortaya çıktığı aynı bölgelerde çok daha önceleri vardı. Sufilik, tarihi içinde, İslâm bilginlerinin, mistik boyutu nedeniyle, sürekli saldırısına uğramıştır. Tenkit etmelerinin bir nedeni tanrısallığın kişisel olguda elde edilme çabasıdır ki, bu da yerleşik dini emirlerin ihmal edilmesi korkusuydu. Diğeri ise, Sufilerin tanrıyla birleşme düşüncesini, İslâm’ın tanrının “benzersiz” olduğu ilkesini inkâr olarak görmeleridir. Sufilerin kabul edilmeleri 11. ve 12. yüzyılda olmuştur; bunu Sünni âlim sınıfının önemli üyelerinin çaba ve eserlerine borçludurlar.” Örneğin gibi (İslâm filozofu ve teolog. 1055 – 1111 Meşhed yakınlarında Tus, İran).¹⁷

Sema şüphesiz ki, İslam’da mistik yaşamın dışı vurumunun en ünlüsüdür. Osmanlı İmparatorluğunu ilk ziyaret eden Avrupalılar dans eden dervişleri Mevlevi tekkesinde görmüşlerdir. Çünkü Mevlevi tarikatı, dönme hareketlerinin kurumlaşmış olduğu tek tarikattır. Çok eski zamanlardan beri İslâm âleminde uygulanıyor olsa da, tabii ki kurallara oturtulmuş bir âyin olarak değil, daha ziyade Sufilerin yorucu günlük çalışmalarından sonra gevşemek ve maneviyatı güçlendirmek için.

Sema’nın kelime anlamı “dinlemek”tir. Sufi terminolojisinde, özel bir durumdayken kalbin kulağıyla müziği dinlemek: Aşka o kadar derin dalmalı ki insan, bilincinde kendisinden hiçbir iz kalmamalı. Semâ durumunda Sufi ne bu ne de öbür dünyayı görür. Aşkın ateşi ile o denli yanar ki, tanrıdan başka her şey yok olmuştur. Semâ bu ateşi körükler ve dinleyeni yavaş yavaş bu sesin özüne varmaya yaklaştırır ve sonunda her ikisi birleşir. “Genel olarak kullanılan “Sufi dansı” ifadesi bu dönme dansı olan semâya ya da Hz. Mevlâna Celâleddini Rumi’nin Sufi derviş geleneğine

¹⁶ Bergman, Hajo: **Auf dem Weg. Begegnungen mit Sufis und Derwischen.** Frederking & Thaler, 2001, s.24

¹⁷ Bergman, Hajo: **Auf dem Weg. Begegnungen mit Sufis und Derwischen.** Frederking & Thaler, 2001,s.57

(1207 – 1273 pilozof, din âlimi, Konya Mevlevi Tarikatının Şeyhi) dayanır.”¹⁸

Aslında iki ifade bulunmaktadır: Sufi dansı ve dans eden dervişler.

Dönme dansı, Mevlevi âyinlerinin üç bölümünden sadece biridir. Birinci bölüm zikir (İslâm’da tanrıya ibadetin yoğun içsel şekli) yoluyla yapılan ruhun hazırlığıdır; birleştirici bir anlamda yakarış veya Allah’ın adını anarak dua etmektir. Bunu izleyen ikinci bölümde dervişler müzik eşliğinde sırayla şeyhin (hoca) önünden geçerler; bu esnada her derviş şeyhin postunun önünde saygıyla eğilir. Bu bölüm, müzisyenlerden gelen bir işaret ile kapanır, dervişler yerlerine gidip fiziksel bedenlerini terk etmelerini sağlayacak bir dinginlik içine girerler. Bu da fiziksel ölümü simgeler. Bundan sonra müzik güçlü bir ritimle tekrar başlar; ünlü ve aşağıda daha yakından analiz edilecek olan dairesel hareketler, âyinin üçüncü bölümü olarak başlar. Dansın dairesel hareketleri esas olarak, ruhun dairenin yeni boyutuna girmesiyle, cennetin ebedi mutluluğunu temsil eder.

Kuzey Afrika’dan Çinhindi’ne kadar uzanan bölgede dans eden dervişlerin oluşturduğu çeşitli tarikatlar veya ihvanlıklar (kardeşlik) yaygındır. Bunların ritüelleri şu ana özellikleri gösterir: Dua formunda zikrin tekrarlanması, bazen yüzlerce defa; bir grup adamın aynı anda hep beraber bir ağızdan reise cevap vermeleri şeklinde uygulanır. Bu cevaplara gövdenin tipik dairesel ve ritmik hareketleri – ya da karmaşık bir koreografiye dayanan tüm bedenin döndüğü dans – ve karakteristik bir nefes alıp-verme eşlik eder. Duanın ve hareketin ritmi artar, önce yavaş, giderek hızlanır. Katılanların hepsi değilse bile, çoğu mistik duruma ulaşırlar ve transa geçerler.

Müslüman Sufi dervişlerin dansı veya Amerikan zencilerinin kilise cemaatlerinin dansı en kutsal olanla birliğe ulaşma, umutların güçlenmesi durumu, kurtulma duygusu, kurtuluş ve kutsallık içeren mutlu bir heyecandır. Olay kişinin doğasıyla ilgilidir, ama bir grup içinde ve çoğunlukla ortak çaba ile gerçekleşir – ister dua ve tapınma, ister ritmik şarkı ve dans, ya da başka spiritüel egzersizler ve büyük bir ihtimalle bunların tümünün birleşmesiyle gerçekleşir. Çözülme safhasında

¹⁸ Andrew Harvey: **Die Lehren des Rumi. Weisheiten des großen Sufi-Meisters.** Verlag DTV 2001,s. 81

algılama daralır ve yoğunlaşır, bu durumu çoğu zaman ifade edilemeyen bir mutluluk ve tatmin olma duygusu izler.

3.7.1. Mevlevi Dervişlerinin Dönme Dansının Kinetolojik (Hareket Bilimsel) Betimlemesi

Mevlevi dervişlerinin dönme dansı ölçülü bir enerjinin kullanıldığı etkili, monoton kalp ritmi yapısı gösterir. Kinetolojik yoruma göre duygulu, içten ve iç huzuru ifade eder. Dans hareketleri çok kolaydır, tek düze ve monotondur; giysileri görünüşe pek önem verilmediğini gösterir. Kol jestleri fazla gerilmeden uzanır ve güçlü bir şekilde stilize edilmiştir; ihtiras, başarı arzusu ve zihinsel iddiadan feragat eden bir biçimde. “Ben bir gizli hazineydim, keşfedilmenin hasretini çektim” Sufinin anlayışına göre varlığın nedenidir, teklikte tecelli eden çokluğun ifadesidir. Sufilik önce Fars dilinin konuşulduğu bölgelerden Anadolu’ya gelmiştir; ayrıca Hint-Pakistan bölgesine de ulaşmıştır.

Mevlevi dansının hareketi saat yönünün tersinedir; sola doğru giden bir hareket olmakla beraber sağ ayak atılarak harekete geçilir; bundan dolayı kalbe ve içe doğrudur. Sufinin zihninde “gerçekleşen insan”, bilinçüstü durumları geliştirmeyi öğrenerek ilâhi doğa ile uyum içinde yaşar. Dervişin kolları önce göğüs üstünde çapraz bir şekil alır. Bu durum yoğunlaşma, tefekkür ve dış dünyadan ayrılmaya işaret eder. Daha sonra kollar merkezkaç hareketle omuz hizasının biraz üstüne doğru gevşek bir şekilde uzatılır. Sağ el yukarıyı, sol el aşağıyı gösterir. Sağa doğru ve hızlı (açık) bu hareket, başlangıçtaki içe dönük ve çok daha yoğunlaşmış (kapalı) hareket formuna terstir. Burada nefsin fedakârlığı ile kozmik kavrayış çabası ve realiteyle ilişkinin korunması arasındaki dengeye işaret edilmektedir.

Dervişler kendi merkezlerinin ve âyini yöneten şeyhlerinin etrafında dönerler, “gezegeplerin güneşin etrafında dönmesi” gibi; âyinin kozmik düzeni mecazi olarak canlandırılır. Başın hafifçe sağa eğimi “hayali bir çizgiyle beyni ve kalbi bağlar”, bu duygu ve aklın bütünleşmesine işaret eder. Kolların merkezkaç açılımının

yorumu: tanrının rahmetini sağ elin yukarıya doğru açılarak alması ve aŐađıya yönelik sol el ile bu rahmeti dünyaya vermesi. Sol ayak yerde sabit kalırken, sağ ayak dönüş için atılır; ritmik bir Şekilde kaldırılır, ileri atılır ve dönüŐün temposunu belirler. Bu durum vücudun alt kısmında hareketin sağa drtlenmesini belirtir; fiili sola dönüş ise daha ziyade kalbi vurgular ve böylelikle anneliğe ve diŐil-manevi zenginliğe gönderme yapar.

Dönme danslarının çok özel bir türünü öğrenmek isteyen, zaman ayırıp yazın Hacı BektaŐ'ta yapılan Yunus Emre'yi anma günlerine gitmelidir. Orada fevkalde güzel dönme danslarını görebilir. "Bazı dönme dansları vardır ki, bunda dansçılar kendi etraflarında dönerek daire çizgisini izlerlerken, aynı zamanda da partnerleri tarafından evrenirler. Burada, diğerlerinin yanında Rufailikten de etkilenmiş olan Hacı BektaŐ tarikatının eski derviş gelenekleri sürdürülmektedir."¹⁹ Bunlar folkloriktir ve ibadet ve çalışmayı hareketlerine yansıtılmıŐlardır. Kol ve hareketleri yaŐamda almayı-vermeyi, ekmeyi-bimeyi, barıŐçıl bir insan için yaşamsal anlamı olan ne varsa, sembolize edilir. Rudolf von Laban kendi açısından bu tür dansları incelemiştir; Balkanlarda kaynağını bulmuŐtu denebilir. Laban bunu "Yaratmak ve Ekmek" olarak nitelendirir. Dansın bu boyutu onun tarafından fark edildi, değerlendirildi ve kendi hareket hazinesine eklendi. Laban'a borçlu olduğumuz bu yeni boyuttan zaman içinde başka boyutlar meydana gelmiştir.

¹⁹ Bergman, Hajo: **Auf dem Weg. Begegnungen mit Sufis und Derwischen.** Frederking & Thaler, 2001,s.44

4. DANS - HAREKET ANSİKLOPEDİSİ

Dansın harika dünyası tükenmez ve hareket boyutları sonsuzdur. Dansın sayısız formları ve türleri vardır ve bu durum koreografları her zaman büyülemiştir. Esinlenmeler çok özel olmuştur ve olmaktadır. Çeşitli ve farklı dans formlarının zenginliği bize bir hareket ansiklopedisi sunmaktadır. Araştırmacılar, dans konusu gündeme geldiğinde hep büyülenmişlerdir. Doğunun farklı cazibesi sadece Avrupa'yı etkilememiştir. Aslında Batının Doğuya olan büyük ilgisini Fransa İmparatoru Napoleon'a borçluyuz. 1798 yılında Napoleon Kahire'yi ve bütün Mısır'ı işgal etti. Bunu takiben "Doğunun cazibesi" keşfedildi ve çekiciliği bugüne kadar sürdü. Mısır'ın kültür tarihine bir göz atarsak, sürekli olarak değişen yabancı işgal güçlerinin kültürlerini birlikte getirdiklerini ve yeni dürtüler kattıklarını görürüz. Asya'nın sınırında bir Afrika devleti olarak Mısır, politik olduğu kadar kültürel olarak da binlerce yıl farklı kültürleri barındırmış ve birbirine yaklaştırmıştır.

4.1. Eski Mısır

Eski Mısır'da hem âyinsel danslar hem de dünyevi danslar birbirine bağlıdır. Mısır'ın ölü kültürüyle ilgili olarak, Mısırlılar ölümden sonraki yaşama inanırlardı. İ.Ö. 1900 yıllarına ait dansların betimlendiği papirüs ruloları bulunmuştur. Tanrılara adanmış dansları içeren bir ölü kitabı. Dans eden rahibeler aynı zamanda dünyevi eğlenceye de hizmet etmişlerdir. Dans aktif ve pasif katılımcıları, oyuncularını ve seyircileri birleştirmiştir. Esasen dini olan amaç devam etmiştir; ancak sanatsal beceriye dönüştürülmüş ve meslekten dansçılar tarafından gösterime sunulmuştur. Eski Mısır'da danslar katı kurallara bağlıydı. Pek çok rölyefte dansın çoğu zaman seyirlik olduğu, akrobaside büyük bir rol oynadığı görülmektedir. Çoğu zaman dansçı kızlar modern revü kızlarının eğitimini hatırlatan bir disiplin içinde eğitilmişlerdir. O zamanlar nasıl dans edildiğini bilemiyoruz; çünkü bir dizi statik tasvirten yola çıkarak, hareketleri akışı içinde birleştirerek, dansın yapısını kurmak çok zordur. Ancak, şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, dansın kalitesine çok önem verilmiştir. Bundan da şu sonuca varmaktayız: Hareketler belirli kurallara

bağlanmıştı ve belirli bir koreografi içinde dans ediliyordu – boyut kelimesi de Mısırlı dansçılar için yabancı değildi. Piramitleri göz önüne getirdiğimizde, eski Mısırlılarda geometrinin “kayıp” (per’du) olduğu açıktır. Rölyefler, hareket üzerinde ne kadar hassasiyetle durulduğunu göstermektedir. Dansçılar arasında bırakılan mesafe örnek alınabilecek durumdadır; mükemmel ulaşılmış el ve baş pozisyonları birçok bale grubu için bugün dahi ölçü olabilecek niteliktedir.

Eski Mısır dansını modern bale sahnesine uyarlama denemeleri de olmuştur. Bu düşünceyle Vaslaw Nijinsky 1912 yılında Paris’te “Aprè-midi d’un faune” (Bir faunun öğleden sonrası) adlı eseriyle, Debussy’nin müziğini Mısır rölyefleri stilinde iki boyutlu bir dans olarak yansıtmayı denemiştir.

Doğu’yu ele aldığımızda göbek dansının çok özel olan hareketlerini de incelememiz gerekir. Göbek dansının kökleri muhtemelen Doğu’nun geleneksel danslarında yatar, daha doğrusu köken olarak Afrika’da. Oryantal dansın geçmişiyle ilgili teorileri, kökleri, amacı, gelişimi, formu, etkileri ve değişimleri belgelemek mümkün değildir, tarihsel kaynaklar bulunmamaktadır. Yazılı kaynaklar ancak 1700’lü yıllara aittir (örneğin seyahatnameler veya eski fotoğraflar). Bunlardan oryantal dansların hareket ve kıyafetleri hakkında sonuçlar çıkarabiliriz. Gerçi oryantalist ressamlar Doğu’yu, Doğulu kadın ve dansçıları resmetmişlerdir. Ancak, bunların hemen hemen hiç biri Doğu’da bulunmamış veya kendi eskizleriyle çalışmamıştır. Doğu’yu resmeden ressamların çoğu Batı’nın gözüyle Doğu’yu tasvir etmişlerdir; yani sadece bir tahayyüldür. Binlerce yıl öncesinin ve çeşitli kültürlerin dans eden kadınlarının tasviri ve tanımı ünlüdür. Göbek dansının eski bereket ve doğurganlık kültürüne dayandığı kabul edilebilir. Büyük bir ihtimalle doğum hazırlığı olarak da uygulanmaktaydı; çünkü abdomen (Latince: karın) kaslarının çalıştırılmasına ve hareketliliğine de yardımcı olur.

4.2. Göbek Dansı Kavramı

Göbek dansı tanımlaması büyük bir ihtimalle Fransızca **Danse du ventre***'dan gelmektedir. “Fransız yazarlar Emile Zola (1840 – 1902 yazar ve gazeteci) ve Gustave Flaubert (1821 – 1880 yazar) romanlarında Doğu danslarını “Danse du ventre” olarak nitelendirmişlerdir. Gustave Flaubert “Doğu’ya Yolculuk” adlı kitabında, seyahatinde görmüş olduğu Doğulu dansçıları betimler”¹. Göbek dansı özellikle oryantal dans için günlük dilde kullanılan bir terimdir. Göbek dansı kavramı Doğu dansının çeşitliliğini ve dansçının göbek ve kalçasıyla yapabildiklerini (irdeleyen) bir kavramdır. Diğer danslarda olduğu gibi doğal olarak buda da kollar, bacaklar, eller, ayaklar, omuzlar ve baş hareket ettirilir. Yanlış olan striptiz ile karşılaştırılması ve ilişkilendirilmesidir. Bu karşılaştırma, dans sanatını, dans tekniğinin yoğun egzersizini, ritim ve müzik bilgisini gerektiren göbek dansının haksızca küçümsenmesidir.

Hareketin çıkış noktasından (örneğin kalça kasları ya da daha ziyade bacaklar) tarzın yönünü anlayabiliriz. Tipik Mısır solo dansında “vücudun ortasından”çıkan hareket enerjik bir şekilde tekrar oraya döner. Batı tarzında ise hareket genellikle bacaklardan gelir, oldukça büyüktür ve nadiren kas gücüyle durdurulur. Melodiye eşlik eden yumuşak, yılkavi hareketler olduğu gibi, sert, ritmik hareketler de vardır. Batı stilinde el ve kol hareketleri çokça kullanılır. Buna karşın Doğu stilinde kol ve eller daha ziyade dans eden bedeni çerçeveleyen olarak görülür. Hareketleri kabaca bölümlerse, ayakların temel ritmi izlediği, kalçanın darbukayı ve bütün beden melodiye yansıttığını görürüz. Arap dansında metin bilgisi kaçınılmazdır, dansçı metni yorumlamak zorundadır; yani beden dili (jest ve mimikler) metinle uyum içinde olmalıdır. Mısır dansının aksine, Türkiye’de enstrümantal dans parçaları tercih edilir.

* Danse du ventre(fr): göbeğin dansı

¹ Niehaus, Max: **Himmel Hölle und Trikot** Nymphenburger Verlagshandlung München 1959,s.33

Göbek dansı genellikle kadınların duygu dünyasını ve gücünü ifade eden, kadınlara özgü bir dans olarak algılanır. Özellikle Mısır'da 40 yaşın üzerinde çok ünlü göbek dansçı kadınlar vardır. Bu durum aslında, iyi bir dansçının yaşam deneyimine sahip olması gerektiğine işaret eder – doğal olarak ayrıca Mısır'da iyi bir dansçıdan bekleneni verebilmek için yılların sahne deneyimi de gerekir: Salt bir eğlendirici. Göbek dansı kostümü 1920'li yıllarda Cezayir, Beyrut ve Kahire kabarelerinden çıkmıştır. Esasen Arap göbek dansının bugünkü formu Kahire kabarelerinde gelişmiş ve eğlence dansı olarak icra edilmiştir.

4.3. Hareketin Dili

Sözsüz iletişim kurabilen “ilkel” kavimlerin bir tür ritim diline sahip oldukları zannedilmektedir. Uzak kıtaları araştırmış olan seyyahlardan öğrendiğimize göre, yerliler davulun ritmiyle bir tür telgraf geliştirmişlerdir. Haberler ritmik davul sinyalleriyle yıldırım hızıyla ve bütün ayrıntılarıyla ülkenin en ücra köşelerine kadar yayılır. Davul dili önceleri mors telgrafıyla eşit görülüyordu. Kısa ve uzun vuruşların belirli kombinasyonları alfabe olarak düşünülmüştü ki, bunun yanlış olduğu ortaya çıkmıştır. Her bir kabilenin kendine özgü dili vardır; bu nedenle bu tahmin yanlış çıkmıştır. O halde ritmin başka bir anlamı olmalıdır. Ritmik formun söz olmaksızın bir anlamı iletebileceği bir ritim dilinin olduğu açıktır. Araştırmacılar yıllarca – sonuç alamadıkları - bu sorunun cevabını bulmaya çalışmışlardır. Önemli bir ipucu Afrikalı bir kabile üyesinden geldi: Davul veya tamtam sinyalleri davulcunun gerçekleştirdiği hareketin bir resmini alıcıda yaratır, ve bu da bu harekettir – bir tür dans – alıcı bunu resimsel olarak algılar ve anlar. Davul çalma yöntemi, gizli kalması gereken, kendine özgü bir bilimdir. Hareketi büyük bir duyarlılıkla algılama yeteneği Afrikalı kabilelerde bölgelerüstü bir yerli dili işlevine sahiptir. Bu sayede haberleşme, bir sahilden diğerine, binlerce kilometre öteye inanılmaz bir hızla mümkün olmaktadır. Bu tür bir dil belki Esperanto (birçok dilin bir araya getirilmesinden oluşan dil) ile karşılaştırılabilirdi, eğer büyük bir fark olmasaydı. Davul dili insanın ritim duygusundan meydana gelmiş, uzun bir zaman içinde

gelişmiş ve incelmıştır. Bu tür bir beden dilini biz kaybetmiş bulunmaktayız. Bunu tekrar kazanmamız ihtimali pek görünmüyor. Doğayla ve yaşamla olan ilişkimiz, geçmiş zamanlarda davulun ritmiyle hareket etmeyi sürdüren atalarımızla karşılaştırdığımızda, esaslı bir değişime uğramıştır.

4.3.1. İçe ve Dışa Doğru Hareketleri

“Rudolf von Laban, hareketteki vücut duruşunun iki ana aksiyon formuyla belirlendiğini yazar; biri vücudun merkezinden çıkarak mekâna gider, diğeri içe, hareket mekânının çevresinden vücudun merkezine doğru.”² İçe doğru olan hareketler, vücudun ortasına yaklaşan hareketlerdir; dışa doğru hareketlerin ise vücudun ortasından uzaklaştığı görülür. Kol ve bacakların her biri, birbirinden bağımsız olarak çalışabildiği için, vücudumuz hareket aksiyonlarını birçok kombinasyon içinde gerçekleştirebilir. Örneğin, bir kol dışa doğru bir hareket yaparken, diğeri aynı zamanda içe doğru hareket edebilir; hatta üstkol dışa doğru hareket ederken önkol ve el, içe doğru hareketi gerçekleştirebilir. Üstkol ve el gibi, bacak ve ayak veya vücudun diğer parçaları birbirine karşıt aksiyonlarda bulunabilirler. Belirli tür ve kombinasyonlardaki hareketler bazı çağlar ve kültür çevreleri için tipiktir. Hareketleri betimlerken, bunların klasik bale hareketleriyle benzerlik gösterdiğini hemen fark ederiz. . Hareket türleri birbirine yakındır ve **en dehors** * ve **en dedans** ** olarak tanımlanır.

4.3.2. Moresca Dansı

En doğal hareket tarzına muhakkak ki eski Yunan ve Roma kültürünün insanları sahipti. İdeal, uyumlu hareket tarzından küçücük bir sapma dahi, bir hareketi öylesine değiştirebilir ki, uyumun bütüncül etkisi kaybolur. Bizim Avrupalı gözümüze “ilkel” kabilelerin hareketleri çoğu zaman uyumsuz, tuhaf ve anormal

² Rudolf von Laban,: **Kunst der Bewegung**, Verlag Florian Noetzel Wilhelmshaven, 1988

* **en dehors** (fr): dışa hareket

** **en dedans**(fr): içe hareket

görünür. Haçlı Seferleri sırasında Avrupa’da tuhaf ve asimetrik hareketler içeren **Moresca dansı*** ortaya çıkmıştır

“Moresca dansının tam bir koreografisi mevcut değildir. Fransız yazar Thoinot Arbeau (Doğ. 1519) ilk dans ders kitabını yazmıştır. 1588 tarihinde basılmış olan “Orchesographie des Danses” adlı kitabında Moresca adımlarını ve benzer adım kombinasyonlarını tarif etmiştir. Kitapta “Ayak izleri”nden, “ayak işaretleri”nden, “kol ve bacakların eklemlerden atıldığı” garip hareketlerden, capriola’lardan ve tuhaf sıçramalardan söz edilmektedir.”³

Bu tarz dansın büyük ölçüde dansçının kendi doğaçlama yeteneğine bağlı olduğu kabul edilir. Morisca dansının özelliklerini bugün dahi, Gotik kiliselerdeki heykellerden, inceleyebiliriz. Vücudun her bir uzvunun, her ayak ve el parmağının hem dışa hem de içe doğru gibi bir hareket karakterine sahip olduğu ve hareketlerin farklı mekân yönlerine yayıldığı ve varlığını bağımsız sürdürdüğü şeklinde tasvir edildiği görülür. Hareketin tarihi kökeninden bağımsız olarak söylemek gerekirse, belirli çağlar, kültür çevreleri, meslekler ve günlük meşguliyetlerde başka başka estetik vücut duruşları tercih edilmiştir. Belirli bir vücut duruşunun, bir stilin seçim ve tercih yoluyla nasıl meydana geldiğini anlamak zor değildir; fakat vücut pozisyonları arasındaki geçişlerin ifadede bir değişikliği mümkün kıldığı ve böylelikle dinamik bir ifadeye sahip bir hareket stiline yaratıldığı hatırlanmalıdır. Her insan topluluğunun, topluluk ruhunun istikrarını güven altına almak için, belirli bir hareket tarzını dikkate aldığı görülmektedir. Bir topluluk aynı zamanda çağının önem verdiği idealleri vurgulamak eğilimindedir. Örneğin güçlü bir savaşçının veya avcının, filozof veya din adamının, ya da bütün bir toplumun vücut duruşunun çağının stili tarafından şekillendirilmiş duruşu benimsediklerini görebiliyoruz.

* Moresca Dansı: Wilder, leidenschaftlicher Tanz der Renaissance.

³ Wikipedia die freie Enzyklopädie.de

4.3.3. Hareket Stilleri

Hareket stilleri bir uygarlığın temel ilgi ve ihtiyaçlarıyla bağlantılıdır. Bir harekete sadece estetik açıdan değil, pratik açılardan da bakmak gerekir. Şu veya bu tenisçi veya film starı için “tarzı” var denir. Bu tespit çoğu zaman hareket alışkanlıklarının içerdiği çok küçük detaylara dayanmaktadır. Bir ayağın sadece dışa veya içe doğru hareketinde meydana gelebilecek en ufak fark, seyircinin gözünde bir süper sporcunun veya film starının “tarzı” olup olmadığı hakkında etkili olabilir. İnsanların hareketleri bilinçsizce değerlendirme olayını hemen hemen herkes yaşar. Bir sahne sanatçısı tipik tarzlardan veya tipik güzel olandan çok daha fazlasını verebilmeyi ister ve buna zorunludur. Bu nedenle normlardan, daha doğrusu bütün hareket şekillerinden sapma eğilimi gösterir. Çirkinliği, güzel olmayan hareketi, aynı zamanda çağların farklı tarzlarını göstermek de hareket sanatının alanına girer. Bir stil analizi içgüdüsel ifadelerin küçük ayrıntılarını incelemeyi gerektirir.

4.3.4. Temel Hareket Formları

Klasik dans geleneği çok sayıda temel hareket formlarını korumuş ve nakletmiştir. Bunlar sembolik aksiyonların karakterine sahiptirler; örneğin arabesk ve attitüdlere. Bu formların anlamının özüne inerse, bunun nihai pozda değil, oraya yönelen harekette yattığını görürüz. Bale dansçıların pek çok attitüd ve arabeskleri etkileyici bir içeriğe sahiptirler; buna rağmen hareket aksiyonları, harekete neden olan kaynağı simgelerler. Aslında bir sembolün tek anlamlı bir ifadesi yoktur, seyircide çeşitli düşünceler üretebilir. Atalarımızın, temel içgüdülerinden kaynaklanan ele geçirme (yakalama) ve itme (çarpma) dürtüleri baleyi, öncelikle saf anımsatıcı (etkileyici) karaktere sahip uyumlu formların her çeşidinin bulunduğu bir yelpazenin oluşmasına yöneltmiştir.

Klasik dansa yapılan hareketler, ancak rüyalarımızın zenginliğiyle ölçebileceğimiz oranda kaybolan insansal temel içgüdülerle olan bağlantısını su yüzüne çıkarır. Rüyalarımızdaki hareket ifadeleri olağanüstü bir faktördür.

Düşlerimizdeki hareketin çoğu zaman fantastik olduğu zannedilse de, onun dıştan aldığı form bütünüyle günlük yaşamımızla ilgili olabilir. Korkulu rüyalarda örneğin, içgüdü kaotik hareket formunda ifade bulur, ki çoğu zaman temel içgüdüler su yüzüne çıkar. Buna karşın güzel düşlerde yaşamsal korkular yumuşak bir hareket akışı içinde çözülür, bir tepeden aşağı havada süzülür gibi, ya da uçar gibi.

Şimdi **attitude*** ve **arabesque**** arasındaki farkı analiz edelim. Attitude olarak nitelendirilen poz, mekânı arabesqueten daha fazla doldurur. Attitude bütün mekânsal yönlerle bağlantıyı gösterir: Yukarı, aşağı, sağa, sola, öne, arkaya. Bütün mekân, her şeyi içine alan bir boyuta dönüşmüş gibi olur, bu da estetik bir etki sağlar. Attitudeler, ilerlemeye pek müsait olmayan son pozlardır.

Buna karşın arabesque'ler farklı bir karaktere sahiptirler: Mekân doldurmazlar, vücudun ortasından mekânın belli yönlerine yayılırlar ve de ayrıca attitudelerden daha az içe dönüktürler. Arabesque dış dünyada herhangi bir noktaya ulaşma çabası içinde olduğu izlenimini uyandırır; bir son poz değildir; açıkça belli olan bir yöne hareketin devamını talep eder. Arabesque için tipik olan bu mekânı aşma çabası attitudeün merkezileşme yönelimine tezat oluşturur. Bir hareketin sembolik anlamının nasıl algılandığı seyirciye bırakılmalıdır.

4.4. Hareketteki İfadeyi Görünür Kılan Sanat Türü - Sahne Dansı

Bugün halâ harekette görünür kılınan ifadeyi işleyen sanat türü sahne dansıdır. Sahne dansı bir taraftan saf dansı, diğer taraftan öteki sahne dansı formlarını içerir: Bale, pandomim dansı, drama dansı gibi. Hareket türü kendini, hem oyun hem de pandomimde stilize form (üsluplaştırılmış biçim) içinde dans olarak gösterir. Buralardaki hareketler günlük davranışlarımızla büyük bir benzerlik içindedirler. Örneğin tiyatroya hiç gitmemiş bir çocuk, bir oyunda sahnede meydana gelen olayların kolaylıkla gerçek olduğunu zanneder.

* **attitude(fr)**: (Attitud) klasik balede bir poz.

** **arabesque(fr)**(Arabesk) klasik balede bir poz.

Bir dansa ise bu olamaz; çünkü genel olarak danssal hareket günlük davranışları sergilemez. Normal olarak yaşamın en hareketli anlarında kelimelerin eksikliğini hissediyorsak ve bu anlarda vücudumuzun, duruşuyla bizi kelimelere dökemeyeceklerimizi ifade etmeye zorladığını anlayabiliyorsak, baleye ilgi daha anlaşılır kılınacaktır. Fakat günümüzde dans ve baleyi söylenemeyen şeyleri aktaran bir araç olarak görmek, modası geçmiş bir anlayış olarak kabul edilmektedir. Bugüne kadar baleyi her şeyden önce zarif hareketin ve güzel vücudun temsili olarak görme eğilimi ağır basmıştır - buna rağmen sessizliğin dünyasına olan derin ilgi tamamen yadsınmamıştır.

Temsili ve danssal bir uğraşın ne olduğunu gerçekten kavradığımızda, bir sanatçı için ilginç olan hareket konusu anlaşılabilir. Bu uğraş aslında insanla ilgili diğer uğraşlardan temelde pek farklı değildir. Çalışan için genellikle belirli nesnelere kullanmasını bilmek, görevleri arasındadır. Bunun için belki bir alet kullanır ya da sadece eller - eller aslında canlı, vücudumuza bağlı olan “alet”ten başka bir şey değildir. Dansçı veya oyuncunun çalışırken kullandığı tek alet vücuttur. Gerekliğinde aksesuar kullanılır; aksesuar gerçek aletlerden değildir, daha ziyade teferruat karakteri taşır.

4.4.1. Hareket Tarzı - Analiz

İnsanın hareket tarzı sistematik olarak analiz edilebilir ve sahne sanatçısı için, hareketlerinin geliştirilmesi açısından, çok yararlıdır. Bir kişinin hareket tarzının en iyi değerlendirilmesi, onun ilk görüldüğü anda başlar. Mekâna nasıl giriyor, nasıl devam ediyor, nasıl duruyor. Dururken, otururken veya her hangi bir başka pozisyondaki duruşu çok önemli olabilir. Sanatçı, yaratıcılığını inşa edeceği temel olan kendi hareket tarzını anlama yeteneğine sahip olmalıdır. Kendi kişisel hareket alışkanlıklarını kontrol edebilmesi ve geliştirebilmesi sanatçının, hareketin anlamındaki gizeme ulaşmasında anahtar görevi yapar ve aynı zamanda onun sanatsal başarısını garanti eder.

İçsel oluşum, düşünmek ve hissetmek insanın gözlerine, yüz ifadesine ve jestlerine yansır. Sahne sanatı pantomimden doğmuştur; iç hareketin dış hareketle görünür kılınmasıdır. Pantomim dans ve dramının müşterek köküdür. Dans müziğe, drama söze bağlıdır. Müzik, dilde olduğu gibi, duyulabilir kılınan hareketle yaratılmıştır. Sesler duyguları uyandırır, söylenen söz düşüncelere ifade olanağı bağışlar. Müzik kelimelere belirli bir duygusal renk katar. Hareket pantomimde, dansta, tiyatrodaki, şarkıda vardır. Hareket bizim yaşamımızdır. Bir müzik aleti çalarken, bir resim yaparken ve diğer sanatsal aktivitelerde hareket hep vardır ve bütün bu alanlarda hareket sadece fiziki bir eylem değildir; sürekli değişen ifadesi nedeniyle çeşitli ifade olanaklarını içeren bir enginliktir.

Bugüne kadar maalesef oyuncunun hareketleri seyirci tarafından küçümsenmiştir. Oyuncunun veya şarkıcının oradan oraya hareket etmek, oturup kalkmak, yere veya partnerinin kollarına atılmak ve belirli durumlarda duygularını ve uygun jestleri göstermek zorunda olması... Bütün bunlar tabii karşılanır. Harekete önem atfedilmez, önemli olan sanatçının hareketlerinin bir ölçüde kıvrak olmasıdır. Birçok seyirci hareketi önemsemez; dekoru, renkleri, aydınlatmayı ve kostümü çok daha önemli bulur. Kostüm veya dekordaki yetersizlikler hareket tarzındaki yetersizlikten daha fazla eleştirilir. Gösterişli dekor dikkatleri yetersiz şarkıcıdan veya oyuncudan kaçırır, seyirciyi oyalar. Seyirciyi gerçekten etkilemek için, sanatçının vücut hareketlerinin her bir detayı üzerinde önemle durması gerekir. Hareket kontrolü gibi, etkili ifade de bir sanattır. Ancak, hareketi serbest bir akış içine bırakmayı önceden öğrenmiş olanlar, bu sanata hakim olabilirler.

Pantomimin ilk çıkış şekli, önceden de belirtildiği gibi, bugün halâ tam olarak bilinmemektedir. Sonraları sessiz film dönemi başlamıştır. Beyaz perdede veya sahnede görünür hareket ile ona eşlik eden müzik sıkı bir ilişki içine girerlerse, pantomim dansından söz edilebilir – buna rağmen pantomim dansı, danstan temelde farklıdır. Pantomim başka bir jest dili kullanır, bu dil kısmen kelimelere dönüştürülebilir. Mimiklerle temsil edilen diyalog ve monolog anlaşılabilir ve sözle ifade edilebilir. Bu tür diyaloglara dansta nadiren rastlanır. Dansta hareketin güzelliği

müzik ile bağlantı içinde sanatsal bir ifade aracı olarak görülür. Müziği sözlü olarak çalmak mümkün olmadığı gibi, dansı da kelimelerle yansıtmak çok zordur.

Bir insanın karakteristik hareketlerinin belirtilerini gözlemek ve özümsemek bir müzikal temanın kavranması ve hatırlanmasına benzer. Bir insan bir melodiyi aklında tutabilecek ve onu ruhunda yeniden üretebilecek durumda ise, ileride de her bir tonu kolaylıkla fark edebilir. Devam edersek; o insan müzik hafızası sayesinde melodiyi analiz edebilecek durumda demektir. Hareketi gözleme ve anlama yeteneği de aslında bir kabiliyettir. Ancak bu yetenek müzikte olduğu gibi, harekette de çalışılarak elde edilebilir ve geliştirilebilir. Oyuncu, dansçı ve dans pedagogları doğuştan gözlem yapma yeteneğine sahiptirler – bu yetenek o denli geliştirilebilir ki, sanatsal sahne çalışmaları açısından büyük öneme sahip olunabilir. Bilimsel ve sanatsal hareket analizinin bir sentezinin yapılması çok arzu edilen bir şeydir; ancak o zaman dengeli bir bütünlük yaratılmış olur.

4.5. Klasik Balede Geometri

Çalışmamın son bölümüne geçmeden önce, dairesel öğeleri, en dehors (dışa doğru) ve en dedans (içe doğru), daha ayrıntılı betimlemek istiyorum. Klasik dansın, hareketle ilintili olan dairesel öğelerden meydana geldiği, deneyimli seyircinin mutlaka dikkatini çekmiştir. Bilmiyorum sizin de dikkatinizi çekti mi? Örneğin **pirouette*** (fırıldak), ya saat yönünde ya da tersi yönde döner. Bale dilinde buna en dehors veya en dedans denir; ödünç alınan dil ile söylersek, dışa doğru ve içe doğru döndürme. Egzersiz yaparken bütün hareketler haç biçimi şeklinde çalışılır, yani bacak öne – yanlara – arkaya doğru çalışır. Yönlerin dış noktaları birleştirildiğinde mükemmel bir daire elde edilir. Hareket öğeleri yerde ve havada dairesel olarak yapılır. Sadece bacaklar değil, kollar da daire şeklinde döner. Klasik dansın kuralları çok katıdır – kuralları bilinmeli ve her zaman dikkat edilmelidir.

* **pirouette***(fr): baletde bir hareket

Dairenin geometrisi kesinlikle göz ardı edilemez. Klasik dansın plastik formu daire veya bir daire parçasının üzerine oturur. Bu eğriler dansa uyumlu bir zarafet ve hamle sağlar. Köşeli ve açılı hareketler neoklasik veya modern dansa aittir. Seyirci olarak, bir bale gösterisine iyi hazırlanıp hazırlanılmadığı çok çabuk anlaşılır. Daireler veya diyagonaller uyumlu değilse, gözümüz bir şekilde rahatsız olur; başarısız daire ve diyagonallerden dolayı bale topluluğu affedilmez.

Bale geometriye benzer – ve seyirci de bunun böyle olmasını bekler. Mükemmel bir daire yanlış bir ayak pozisyonu veya yanlış bir el hareketi ile dengesinden çıkabilir. Koreograflar mimarlarla karşılaştırılır; koreografi ancak bütün öğelerin, dansçılar dahil, doğru bir şekilde “yerleştirilmesiyle” uyum içinde olur. Bale aynı zamanda estetikdir. Güzel geometrik figürler, dansçının yanlış seçimi nedeniyle, geometrinin estetik formuna zarar verir. Sadece teknik olarak değil, dış görünüş de görsel olarak uygun olmalıdır. Dansçılar boylarına göre aynı seviyede olmalı ve hareket tarzları benzer özellikler göstermelidir. İki veya daha fazla dansçı aynı ölçüde iyi bir tekniğe sahip olabilir; ancak bir düet veya kuartette birlikte bir uyum yaratamazlar. Hareketler aynı müzik için yapılsa da, dans huzursuz bir yapıda olabilir. Deneyimli bir koreograf bunun altından kalkmasını bilir. Grup ve solo danslar, dansın uyumunun dengesi hiçbir zaman kaybolmayacak şekilde, inşa edilir. Dansçının ve grubun teknik ve sanatsal yönleri, koreografinin yukarıda bahsedilen öğelere uygun olması halinde, işlerlik kazanır. Koreografinin doğrudan uygulanması her zaman beklenen sonucu elde etmeye yetmez. Koreograf bale topluluğunun düzeyini dikkate almak zorundadır. Klasik bale çok masraflı, zahmetli bir iştir ve çok sabır gerektirir. Sanat hata kabul etmez.

4.5.1. Dansın Verdiği Renkler

Dansın dramatik bir içeriğe ihtiyacı yoktur; hareketlerin müziğin ritmiyle koordineli olması yeterlidir. Dramatik olmayan dans da karakteristik hareket tarzı vardır. Tarihsel danslar, halk dansları ve milli danslar, bunların dramatik içeriği

yoktur; oyunun geçtiği çağın stilini, önemini vurgulamak amacıyla gösteri oyunlarında çokça kullanılır. Dans, oyunun içinde sadece bir eğlence olgusu olarak bulunmaz: Dans hareketi olayların akışına renk katar ve hareketin tarzını belirler. Örneğin, o zamanki Shakespeare oyunları Fransa ve İspanya saray danslarından çok fazla etkilenmişlerdir. Buna rağmen Shakespeare oyunlarında doğal hareket akışının büyük bir çeşitlilik içerdiği görülür; bu da içinde bulunduğu çağın hareket sınırlamalarından etkilenmeden akışını sürdürmesini sağlar.

4.5.2. Romantik Balenin Doğuşu

Fransa imparatoru Napoleon 'a sadece Doğu'ya ilgisinden dolayı borçlu değiliz. Napoleon'un Doğu seferlerinin, parmak ucuna - daha doğrusu ayakkabıların ucuna – basarak dans etmeyi moda haline getirdiğini muhtemelen çok az insan bilir. Bu, Fransızların Rusya ile savaşı sırasında temas içinde oldukları Çerkez askerlerinin bir özelliği idi. Adeta akrobatik olan bu ögenin baleye girmesiyle, o dönemde klasik baleyi sıkıcı ve melânkolik olma tehlikesinden kurtarmıştı. Parmak ucu dansının akrobatik etkisiyle dansçının sert vücut gerginliği kontrollü ve yumuşak hareketlerle giderek düzeltilmiş; bugünkü klasik balenin sunduğu klasik dansta, yeni bir boyut meydana getirilmiştir.

Romantik balenin doğuşu parmak ucu dansıyla yakından ilgilidir. Parmak ucu dansını büyük dansçı Maria Taglioni'nin (1804 – 1884) bir buluşu olduğu düşünülür. Doğru olan, onun parmak ucu dansını ilk büyük dansçı olarak zafere ulaştırmasıdır. Parmak ucu dansının tekniği, çok önceden başlayan bir gelişimin sonucudur. Paris Ulusal Kütüphanesinde bulunan 1661 yılına ait “Venüs'ün Bahçesi” adlı baleye ilişkin resimde bir meleğin parmak uçlarında durduğu açıkça görülmektedir. Ancak o zamanlar parmak ucu dansının ortaya çıkmaya başladığı şüphelidir. Bunu daha ziyade, çağının çok ötesinde bir fantezi ürünü olarak görmek gerekir. Resimde görülen gerçekten şaşırtıcıdır; ayakkabıların ucuna basarak mükemmel bir duruş sergilenmektedir ve bugünkü parmak ucu dansının tekniğine uymaktadır. Bunun 344 yıl önce gerçekleşmiş olması düşündürücüdür: Bu olayı doğrulayacak bir başka belge

maalesef yoktur. Parmak ucunda ilk kez dans edenin kendileri olduğunu iddia eden dansçılar vardır: Genevieve Gosselin (1791 – 1818), Amalia Brugnoli (1800 – 1830) ve muhtemelen 1820’de bu dansı sunmuş olan Rus balerin Awdotja Istomina (1799 – 1848). Romantik balenin doğuşu 1831 yıllarına rastlar. Giacomo Meyerbeer’in (1791 – 1864) ilk kez Paris Operasında sahnelenen **Robert der Teufel*** adlı operasında Maria Taglioni divertismanların birinde **sur la pointe**** dans etmiştir. Taglioni’nin parmak ucu dansı baleye yeni ufuklar açmıştır.

4.5.3. Waganowa Yöntemi

Agrippina Jakowlawna Waganowa (1879 – 1951) döneminin en büyük ve en önemli Rus pedagoguydu. Klasik bale dansları için yeni ilkeler ortaya koymuş, onu tozlanmış romantik kış durumundan kurtarmıştır. Waganowa’nın ders kitabı bale pedagogları için halâ “Balenin İncili” olarak kabul edilmektedir. Kitabında öğrenme sürecini bütün ayrıntılarıyla betimlemiş, derslere net bir yön vermiş ve her öğrencinin yerine getirebileceği ilkeler saptamıştır. Waganowa dansçı ve pedagog olarak yıllar süren çalışmalarından sonra bu ders yöntemini yaratmıştır. Klasik miras tekniğe sınırlı değildir. Formun mükemmelliğinin önemli bir rol oynadığı eski balenin güzelliğini korumamız ve geliştirmemiz gerekir. Bu klasik bale mirasının özenle korunması için çaba harcamalıyız – zaman durmuyor, her şey daha mükemmel doğru gidiyor. Dansçılar da kusursuzluğa ulaşmak için çaba sarf ediyorlar. Klasik dans alanında “yeni”yi arayış hep sürecektir.

Waganowa tekniği, pek çok yabancı etkiye rağmen ne tekrarlanmış ne de kopya edilmiştir. Waganowa’nın başarılı yöntemi, ne Fransız ne de İtalyan okuluna Rus sahnelerinde seyredilebilme olanağı vermişti. Klasik Rus bale gelenegi başlamıştı.

* **Robert der Teufel**(alm): Şeytan Robert

** **sur la pointe**(fr): parmak ucunda

4.5.4. Enrico Cechetti – İtalyan Dansçı

İtalyan dansçı **Enrico Cechetti**'nin⁴ bale sahnesinde görülmesiyle iki sistem hakim olmaya başlamıştır: Fransız ve İtalyan. Ancak eski İtalyan sistemi Fransız okulunun geleneğine bağlıydı. Bu gelenek o dönemde yozlaşma belirtileri gösteriyordu; örneğin duruşta gevşeklik, kıvrık duruşlu dirsekle ruhsuz kollar, ustalık gerektiren hareketlerde zayıflık. Enrico Cechetti yeni İtalyan okulunun tipik bir temsilcisiydi. Bu okulun ders yönteminde duruşlar enerjik ve dinamik bir etki bırakır, kollar gergin bir şekilde uzatılır veya keskin bir şekilde kıvrılırdı. Yeni özellikler dansa açık bir ifade gücü verdi ve klasik dansa yeni bir boyut kazandırdı.

4.5.5. August Bournonville - Danimarkalı dansçı

Danimarkalı dansçı, koreograf ve bale ustası **August Bournonville**⁵ bale tarihinde kalıcı bir yer almıştır. Bournonville yaklaşık 50 bale koreografisi yapmıştır; bunlardan 10 tanesi korunmaktadır. Bunlar arasında önemli olanlar: La Sylphide (1836), Napoli (1842), Die Kirmes in Brügge (1851), ve Eine Volkssage (1854).

Bournonville yaşadığı sürece ortaya koyduğu yaratıcı eserlerinde dans sahnelerini kimsenin yapamayacağı kadar pırıltılı bir yaşamla doldurmuştur: Her sosyal sınıftan ve yaştan tek başına var olan insanlarla. Ayrıca, özellikle ayak ve bacaklarda inanılmaz çevik hareketlerle dansı sürekli bir akış içine sokmuştur. Bournonville'in eserlerindeki anahtar sözcük uyumdur, hem hayata bakış hem de tarz açısından böyledir. Danimarka'nın altın çağlarında yaşamış diğer sanatçılar gibi Bournonville de zevk ve eğlencenin vurgulandığı bir dünya görüşünün temsilcisiydi.

⁴ **Enrico Cechetti** <http://www.cecchetti.ca/indexen.html>

⁵ **August Bournonville**, Brauneck, Manfred: **Theaterlexikon . Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles**. Verlag Stuttgart, 1986,s.79

4.6. Klasik Dansda Hareketin Önemi

Klasik dans için kullanılan Fransızca terminolojiden kaçınmak mümkün değildir; çünkü enternasyonaldir ve her yerde kullanılır. Tıp için Latince ne ise, pedagog, dansçı ve koreograf için de Fransızca odur.

Klasik dansda her adımın eğitimi kademeli olarak yapılmalıdır. Basit şematik form ile başlar, ifade dolu dansa doğru ilerler. Aynı kademelendirme dans sanatının tümünü içeren eğitim için de geçerlidir, ilk adımdan sahnedeki kusursuz dansa kadar. Dersler bale barında, açıkta (ortada), **adagio***, **allegro**** alıştırmaları geniş kapsamlı olarak başlanmaz. Çocuklar bale eğitimine, bale barında ve ortada, herhangi bir varyasyon içermeyen, en basit formların alıştırmalarını yaparak başlarlar. Bunu destekle ve açıkta çalışmalar izler. Temel duruşlar öğretilir. Sabit durabilmeyi sağlamak için karmaşık kombinasyonlara kaçmadan kolay adagio alıştırmaları yapılır. Kolların da dahil edildiği bileşik hareketler çalışılır. Bu şekilde yavaş yavaş kombinasyonlara, karmaşık adagioya gelinir. Daha sonra bütün hareketler yarı parmak ucunda yapılır. Daha ileri dönemlerde adagio kombinasyonları sıçramalara bağlanır, ve giderek bale öğrencisi, sahne dansının zor tarafı olan vücuda hakim olmayı hisseder. Bu da ona sahne dansı gibi zor bir görevde belli bir kolaylık sağlar. Adagioda öğrenci temel duruşları, dönüşleri, başa ve vücuda hakimiyeti öğrenir. Adagio en basit hareketlerle başlar. Giderek zorlaşır. Eğitimin son bölümünde adagio en zor formuna gelir. Bu zor kombinasyonları yapabilmek için öğrencinin yıllarca ciddi bir çalışma içinde hazırlanması gerekir. Daha güç durumlarla karşılaştığında, kendine hakim olma durumunu kaybetmemesi için vücudunu bütünüyle denetleyebilme yeteneğini edinmesi gerekir.

* **adagio**(it): müzikte yavaş tempo anlamına gelir.

** **allegro**(it): müzikte hızlı tempo anlamına gelir.

Biraz da allegro üstünde durmak ve onun özel önemine değinmek istiyorum. Allegro dans sanatının en zor kısmıdır. Dansın tamamı allegro üzerine kurulur. Örneğin, bir dansçı adagioda yeteneğini yeterince gösteremezse, partneri tarafından desteklenir veya dramatik ya da lirik durumlar tarafından taşınır. Adagioda ustalıkların gösterilmesi büyük ölçüde partnerin becerikliliğine bağlıdır. Fakat sahnede seyirciyi varyasyonla etkilemek, bu başka bir şeydir. Burada dansın inceliği kendini gösterir. Sadece varyasyonlar değil, çoğu danslar, solo ve grup dansları, allegro üzerine kurulur: Bütün valsler, bütün kodalar allegro sayılır.

“Allegrodan önce yapılan bütün çalışmalar dans için sadece bir hazırlıktır. Ancak allegroya geçilince, dansın gerçek eğitimi başlar. Klasik balenin en zor kısmı başlamış demektir.”⁶

Çocuklarda dans ve sıçrama, sevincin içgüdüsel ifadesidir. Bu ifadeyi sanatsal düzeye yükseltmek, bir tarz vermek için pedagogların, sevinç içinde sergilenen bu hareketlere belirli bir form vermeleri gerekir. Bu süreç allegronun eğitimiyle başlar. Bale öğrencisi bacaklarını tam manasıyla kontrol edebildiği, dışa döndürebildiği, ayak hareketlerini geliştirip güçlendirdiği zaman, allegroyu öğrenmeye başlayabilir. Sıçramalar da bir sırayı takip eder. Önce her iki ayağın birlikte yere bastığı sıçramalar öğretilir, sonra tek bacak üzerinde yapılan sıçramalar öğrenilir. Başlangıçta kolaylık sağlanması için bu sıçramalar destekle yapılır. Yüz desteğe dönük olarak her iki el ile birlikte destek tutulur. Bundan sonraki sıçrama oldukça karmaşık bir yapısı olan assambledir. Bu sıralamanın derin ve önemli nedenleri vardır. **Assamble*** dansçı bütün kaslarını kullanmak için zorlanır. Yeni başlayanlar için bu zor bir adımdır. Bu hareket yapılırken hareketin her aşaması kontrol edilmelidir. Bu kontrol sayesinde kasların gevşekliği önlenir. Bir assambleyi temiz bir şekilde yapmayı öğrenen öğrenci, sadece bu adımı değil, allegronun diğer adımlarının temelini de öğrenmiş olur. Allegronun diğer adımları öğrenci için daha kolay olacaktır; ancak buna rağmen adımlar gevşek olmamalıdır. İlk adımdan

⁶ Waganowa, A.J.; **Die Grundlagen des Klassischen Tanzes**, Verlag Florian Noetzel Wilhelmshaven, 1994,s.204

* **Assamble**(fr):balede bir sıçrama hareketidir

itibaren doğru duruş ve vücudun tümü üzerindeki kontrolün sağlanmasına dikkat edilmeli ve öğretilmelidir; böylelikle alışkanlık haline gelecektir. Örneğin denge ile başlamak çok daha kolaydır. Fakat küçük bir öğrenciyi doğru bir duruşa getirmek ve kaslar üzerindeki kontrolü sağlanmasını öğretmek nasıl mümkün olabilir? Küçük öğrenciler dengede beklenen stabiliteyi ve assamblede bacağın dışa dönüşünü başaramayabilirler. Assamblenin güçlükleri bizi doğrudan amaca götürür. Eğitimin en üst aşamasında **sout de basque*** gibi en zor sıçramalar öğretilir. Bu tür sıçramalar seyirci üzerinde, dansçının sıçrarken havada durduğu izlenimini yaratır. **Cabriole**** , **revoltat***** ve daha birçok zorlu sıçramaların öğretilmesiyle allegronun eğitimi tamamlanır.

Bale eğitiminin ilk yılından meslek yaşamının sonuna kadar bale öğrencileri ve profesyonel dansçıların günlük egzersizleri hep aynı adımlardan meydana gelir. Egzersizler beş pozisyonda **plie****** ile başlar. Pozisyonların sırasına göre hareketleri yapmak ne bir tesadüf ne de bir gelenektir. Birinci pozisyondaki dengenin sağlamlığı, ikinci pozisyondakinden daha azdır. Dikey eksenini elde etmek ve böylelikle dengeyi sağlamak için belirli bir çaba göstermek gerekir. Bu durum dansçıyı veya öğrenciyi kaslarını kontrol etmesi ve dizi bükerken kalçanın dışarı çıkmaması için zorlar. Doğru duruşu korumak için bütün vücut konsantre olur. Bu bütün diğer plielerin temelidir. Egzersizler destekte plie ile başlar. Egzersizin kurgusu ve sıralaması çok önemlidir; vücut sistematik olarak güç bir iş olan allegroya hazırlanır. Yanlış bir hazırlık aşaması trajik sonuçlar doğurabilir – kaçınılması mümkün olmayan sakatlanmalarla bitebilir. Sistematik bir şekilde kurgulanan egzersizler, sakatlanmaların önemli ölçüde önlenemesinin garantisidir.

* **sout de basque**(fr): balede bir sıçrama hareketidir

** **Cabriole**(fr): balede bir sıçrama hareketidir

*** **revoltat**(fr): balede bir sıçrama hareketidir

**** **plie** (fr): bükülme, balede bir hareketidir

Danssal yetenek kol ve bacak hareketleriyle birlikte geliştirilmelidir. Dikkat, ağırlıklı olarak bacaklara verilir ve bu arada kollar unutulursa, hareketlerin uyumunu elde etmek mümkün değildir ve gösterinin bırakması gereken etki sağlanamaz. Hareketler daha ziyade dış etki göz önünde tutularak düzenlenir ve ellerle poz verilirse, bu kez de bacaklar unutulur – bu durumda da hareketlerin tam bir uyumu sağlanamaz.

Parmak ucu dansını unutmamalıyız; klasik balenin sabit bir ögesidir. Çok büyük beceri gerektirir. Kendi türünde en zor olandır. Dansçı ayak parmaklarının üzerinde gerilen ayaklarıyla hareket eder. Parmak ucu dansına en uygun ayak, ayak parmaklarının aynı uzunlukta olduğu ayaktır.

Eski İtalyan okulu parmak ucu dansı konusunda şüphesiz en iyisiydi. Cechetti, hafif bir sıçrama ile ayak parmakları üzerinde yerden görülür bir mesafede yükselmeyi öğretmiştir. Bu yöntem ayağın esnekliğini geliştirir ve vücudun dengesinin bir nokta üzerinde toplanmasını öğretir. Fransız yöntemi yumuşak parmak ucu dansını geliştirmiştir; dansçı, İtalyan yönteminden farklı olarak, sıçramadan ayak parmakları üzerinde hafifçe kalkar. İlk parmak ucu alıştırmaları çok dikkatli yapılmalı ve deneyimli bir pedagog tarafından öğretilmelidir. Bu dansa sakatlanma tehlikesi çok yüksektir. Önceden düşünülmeden yapılan egzersizler öğrenciyi kolaylıkla sakatlayabilir. Bu dans büyük bir özen ve dikkat gerektirir, teknik bir zayıflığı affetmez. İyi bir parmak ucu dansçısı ayaklarını “elleriymiş” gibi kullanır. Bu dansın esnekliği, çok yüksek bir kaliteyi elde etmelidir. Parmak ucu dansının bütün sırlarına hakim deneyimli bir balerin, genç balerinler için büyük bir öneme sahiptir. Klasik dansı öğrenmek yıllar süren bir süreçtir; katı bir şekilde kendi kendini disipline edebilmeyi gerektirir. Bu disiplin olmaksızın teknik ve sanatsal seviyeye ulaşmak mümkün değildir. Ancak dansa olan sevgi, meslekten kaynaklanan bütün güçlüklerin üstesinden gelmeyi sağlayabilir.

Waganowa sistemini kısaca açıklamaya çalıştım. Rus balesinden söz edince, Amerikan balesine de değinmek kaçınılmazdır.

4.7. Amerikan Balesi

“George Balanchine 20. yüzyılın en önemli koreograflarından biri ve Amerikan balesi`nin kurucusudur.”

New York City Ballett, zengin ve önemli bir mirasa sahiptir. Büyük ölçüde George Balanchine tarafından oluşturulan repertuarı, klasik dansı yeniden tanımlar. Bu balenin dili, tamamen Amerikan ve bütünüyle modern olan bir kırılmadır. Balanchine, tipik Sovyet bale eğitimi almış olmasına rağmen, eserlerinde tarz açısından temelde o kadar farklıdır ki, bir Balanchine çağından bahsedilebilir. Harekette estetiğe olan duyarlılığı onu “Nüansların Oyunu”na yöneltmiştir. İnanılmaz koreografik yeteneğine borçlu olduğumuz Balanchine’in “yeniye” olan tutkusu, balenin sınırlarını genişletmiştir. Bale ve Dans Sanatı’nı son yüzyılın en yaratıcı boyutuna ulaştırarak, New York City Ballett’i büyük bir üne kavuşmuştur. Balanchine, dansın Neoklasizmini kuran olarak kabul edilir.

SONUÇ

Bu araştırma sizi hareket sanatının harikulâde dünyasında dolaştırdı – boyutların sonsuz sekansları size bu gezide eşlik ettiler ve sahne, sanatsal gösterinin yeri olarak, gizemin perdelerini sizin için açtı.

Geçmişî gördünüz ,bulduğumuz zamanı inceleyip karşılaştırma yaptınız ve hatta geleceğe yöneldiniz.

Tüm okuduklarınız hareketin dünyasında sizi düşünmeye itti.

Sahne ,hala kendini aşmaya hazır ve yeniliklere heyecanlı olduğunu ve sizi bundan sonra da o renkli fantazi dolu, tılsımlı dünyasında yaşatacağını anlatır gibiydi.

Boyutlar ise sonsuzdular ve size sadece görüp algıladığımızın “gerçek” olmadığını anlattılar.

Ve bu üçlü, hayatın nasıl sanattan yoksun olamayacağını ,eğer olursa nasıl eksik kalacağını, oysa sadece içinde sanatı da barındıran bir dünyanın size sonsuzluğun boyutlarını gösterebileceğini anlattılar...

“Sanat ve sanatçıdan yoksun bir milletin
hayat damarlarından biri kopmuş demektir...”

Mustafa Kemal Atatürk

KAYNAKÇA

Andrew Harvey: **Die Lehren des Rumi. Weisheiten des großen Sufi-Meisters.**
Verlag DTV 2001

Bergman, Hajo: **Auf dem Weg. Begegnungen mit Sufis und Derwischen.** Frederking
& Thaler, 2001

Brauneck, Manfred: **Theaterlexikon . Begriffe und Epochen, Bühnen und
Ensembles.** Verlag Stuttgart, 1986

B. Marschall, **Lebens-Spiel als Theater-Spiel,** Heinz Verlag 1996

Castle, Cate: **Ballett** Tesslof Verlag, 2002

Daniel Lewis, Illustrierte Tanztechnik von Jose Limon, Noetzel Verlag,2003

Deutsches Tanzarchiv Köln - Archiv, Bibliothek, Videothek, Dokumentation und
Information.

Historische Tanzbibliothek: <http://www.staff.uni-mainz.de/grosskre/utb.html>

Franklin, Eric: **Befreite Körper** Vak verlags GmbH, 2002

Franklin, Eric: **Kraftvoller Auftritt** Vak- Verlag, 2004

Frissell, Bob; **Zurück in unsere Zukunft.** Ein Schlüssel zu den höheren Dimensionen
Michaels Verlag 1999

Gabriele Fritsch-Vivie, **Mary Wigman,** Revohlt Verlag 1999

Kuby, Klemens: **Unterwegs in die nächste Dimension** Kösel Verlag - 2003

Liechtenhan, Rudolf: **Vom Tanz zum Ballett,** Velag Belser AG Stuttgart / Zürich,1993

Melchinger, Siegfried: **WeltTheater. Bühnen, Autoren, Inszenierungen.** Büchergilde
Gutenberg 1966

Moog, Eva Maria; **Tanz in Trance: Die Steckung des psychischen Raumes,**
Symposium zu Tanz und Architektur Bau, Körper, Bewegung Hamburg, 2003

Niehaus, Max; **Ballett Faszination** Nymphenburger Verlagshandlung München, 1982

Olsen, Andrea: **Körpergeschichten** Vak Verlags GmbH, 1999

Pasi, Mario: **Ballett** - Eine illustrierte Darstellung des Tanztheaters Verlagshandlung Wiesbaden 1985

Niehaus, Max: **Himmel Hölle und Trikot** Nymphenburger Verlagshandlung München 1959

Rudolph von Laban, Claude Perrotet : **Kinetografie. Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschrift.** Noetzel, Wilhelmshaven 1995

Salmen, Walter: **Terpsichore, Tanzhistorische Studien** Hildesheim, Zürich, New York, 1997

Sorell, Walter: **Marry Wigman - Ein Vermächtnis** Heinrichshofen-Bücher – Wilhelmshaven, 1986

Stocks, Daniela: **Die Disziplinierung von Musik und Tanz** Laske und Budrich Verlag 2000

Todd, Mabel: **Der Körper denkt mit** Huber Verlag Bern, 2003

von Laban, Rudolf: **Kunst der Bewegung**, Verlag Florian Noetzel Wilhelmshaven, 1988.

Waganowa, A.J.; **Die Grundlagen des Klassischen Tanzes**, Verlag Florian Noetzel Wilhelmshaven, 1994

Wikipedia; **Tanz, Ballett, Theater**, <http://de.wikipedia.org/wiki/Hauptseite>

Wolfgang Meisenheimer, **Das Denken des Leibes und der architektonische Raum**, Verlag der Buchhandlung König ,2004

Wulf Herzogenrath, **Nam June Paik. Fluxus – Video**, Schreiber Verlag,1983