

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO BÖLÜMÜ  
ÇOCUK TİYATROSU- OYUN-TİYATRO VE DRAMA  
ANABİLİM DALI**

**GENÇLİK TİYATROSUNDA BİR ESTETİK DENEYİM  
OLANAĞI OLARAK DANSIN YERİ VE İŞLEVİ**

Yüksek lisans Tezi

Bilge SERDAR

Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Tülin SAĞLAM

Ankara-2011

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO BÖLÜMÜ  
ÇOCUK TİYATROSU-OYUN-TİYATRO VE DRAMA  
ANABİLİM DALI**

**GENÇLİK TİYATROSUNDA BİR ESTETİK DENEYİM  
OLANAĞI OLARAK DANSIN YERİ VE İŞLEVİ**

Yükseklisans Tezi

Bilge SERDAR

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Tülin SAĞLAM

Ankara-2011

**T.C.**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TİYATRO BÖLÜMÜ**  
**ÇOCUK TİYATROSU OYUN TİYATRO VE DRAMA**  
**ANABİLİM DALI**

**GENÇLİK TİYATROSUNDA BİR ESTETİK DENEYİM OLANAĞI**  
**OLARAK DANSIN YERİ VE İŞLEVİ**

Yükseklisans Tezi

Tez Danışmanı : Doç.Dr. Tülin Sağlam

Tez Jürisi Üyeleri

**Adı ve Soyadı**

**İmzası**

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Tez Sınavı Tarihi .....

## İÇİNDEKİLER

### ÖNSÖZ

### GİRİŞ

## I. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BATI SAHNESİNDE DANS-TİYATRO

<b>İLİŞKİSİ.....</b>	<b>1</b>
I.A Dansın Kökeni.....	2
I.B Ritüel- Dans ve Tiyatro İlişkisi.....	8
I.C Eski Yunan’da Dans ve Tiyatro Düşüncesi .....	11
I.D Roma’da Dans ve Tiyatro Düşüncesi.....	16
I.E Ortaçağda Dans ve Tiyatro Düşüncesi.....	21
I.F On Altıncı ve On Yedinci Yüzyıl Rönesans Dönemi Avrupa’ında Tiyatro ve Dans Düşüncesi .....	28
<i>I.F.i Ballet de Cour’ların Genel Özellikleri.....</i>	<i>35</i>
I.G On Sekizinci Yüzyılda Dans ve Tiyatro Düşüncesi.....	41
I.H On Sekizinci Yüzyıl Sonu On Dokuzuncu Yüzyılın Başında Romantizmin Etkisinde Dans ve Tiyatro Düşüncesi.....	52
I.İ On Dokuzuncu Yüzyıl Sonundan Yirminci Yüzyılın Başına Dansta ve Tiyatroda Modernleşmeye Doğru Atılan İlk Adımlar.....	67
I.J Dans ve Tiyatro Düşüncesinde Avangard Dönem .....	89
I.K Modern Dansta İkinci Kuşak ve Dans Tiyatrosunun Yükselişi.....	100
I.L Avrupa ve Amerika Sahnesinde Post-Modern Dans.....	104
I.M Teatral Danstan Performatif Dansa.....	111
I.N Dans -Tiyatro Aralığındaki Bir Performans.....	113

## II. GENÇ SEYİRCİLER İÇİN ESTETİK DENEYİMİN ÖNEMİ VE DANSIN GENÇ SEYİRCİ İLE KURDUĞU İLİŞKİNİN NİTELİĞİ ..... 118

II.A GENÇ SEYİRCİLER İÇİN ESTETİK DENEYİMİN ÖNEMİ.....	118
II.B DANSIN GENÇ SEYİRCİ İLE KURDUĞU İLİŞKİ.....	131
II.B.i. DANS, ESTETİK MESAFE VE ÖZDEŞLEŞME .....	135
II.B.i.a.Eстетik Mesafe .....	135

II.B.i.b.Dans-Genç Seyirci İlişkisinde Kurulan Estetik Mesafenin Niteliği	147
II.B.i.c.Dans Yoluyla Özdeşleşme .....	153
II.B.ii.DANS YOLUYLA KURULAN KİNESTETİK İLETİŞİM.....	166
II.B.iii.DANS İÇERİĞİNİN YAPILANDIRILMASI.....	188
II.B.iii.a.Dansın Estetik Doğası .....	188
II.B.iii.b.Dans Yoluyla Anlam Üretme .....	209

## **SONUÇ**

## **TÜRKÇE ÖZET**

## **ABSTRACT**

## **KAYNAKÇA**

## ÖNSÖZ

Günümüzde sanat seyirci ilişkisinde belirleyici olan seyircinin yaşayacağı estetik deneyim aynı zamanda gençlik tiyatrosunda sanatsal niteliği artırma ve sanatın ayrıcalığına vurgu yapma açısından anahtar kavramdır. *Asla bastırılmayan insani deneyimlerden biri*<sup>1</sup> olarak tanımlanan dans da bu sanat formu içinde alternatif ifade olanakları geliştirme ve sanatsal niteliği artırma konusunda önemli bir potansiyele sahiptir. İnsanlık tarihi boyunca varlığını sürdüren dans, çocukların doğrudan aşına oldukları bir eylem biçimi olmasına rağmen ancak son yıllarda gençlik tiyatrosunda kendine bir uygulama alanı bulabilmiş ve kuramsal bir araştırma konusu olarak dikkat çekmiştir.

90'lardan itibaren dans alanında yapılan deneysel çalışmalar dansı hareket merkezli olma özelliğinin ötesine taşır. Yine de dansa konu olan hareketin bizim estetik algımızda oynadığı rol özellikle son beş yılda yapılan disiplinlerarası çalışmalarla da bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Elde edilen bu sonuçlar doğrultusunda genç seyirciler için hazırlanan teatral performanslarda dansın önemi kendiliğinden ortaya çıkar. Çünkü dans sadece doğrudan imgeleme seslenme yoluyla değil, aynı zamanda kinestetik yolla da iletişim kurarak başka hiçbir sanat formunun sağlayamayacağı bir biçimde genç seyircilerin estetik deneyim yaşamasını sağlar. Bu çalışmada da amaç dans yoluyla sağlanan bu estetik deneyimi ayrıntılandırmaktır ve böylelikle ülkemizde ki uygulamalara kaynak sağlamak hedeflenmiştir.

---

<sup>1</sup> Mary Wigman, *Modern Dansın Felsefesi*, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik, Yayına hazırlayan: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, , (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009)

Bu alanda yapılan çalışmaların azlığı ve kaynak yetersizliği bu çalışmanın surecini zorlaştırıp ümitsizlik yaratsa da bu surete yanımda olanlara teşekkürü bir borç bilirim. Bu çalışmanın tamamlanmasında başından beri destekleyici ve yönlendirici tavrı için danışmanım Doç.Dr. Tülin Sağlam'a öncelikle teşekkür ederim. Derslerini takip etmeme izin vererek bu konuda yol gösterici olan Ankara Üniversitesi Devlet Konservatuarı Modern Dans Bölümü ğretim görevlisi zgr Adam İnanç'a, Performans CD'lerini izlememe olanak sağlayarak, alandaki iyi örneklerle karşılaşmamı sağlayan Hollanda'lı dans topluluğu De Stilte'ye ve özellikle topluluğuun kurucusu ve koreografi Jack Timmermans'a, ingilizce evirilerime verdiği destek için Barış Yıldırım'a, teşekkür ederim. Ayrıca tez suresince kütüphane ve kader arkadaşlığı yaptığımız sevgili dostum Vecihe zge Zeren'e, sevgili ve sabırlı aile yelerim Hüseyin Serdar, Nezihe Serdar, Filiz Serdar ve Emre Serdar 'a da çok teşekkür ederim.

## GİRİŞ

Günümüzde genç seyirciler için yapılan tiyatro etkinlikleri hem ülkemizde hem de dünya çapında ayrı bir sanat formu olarak kabul görmektedir. Ancak bu kabul, uygulamada ortaya konan ürünlerin sanatsal niteliklerinin artması için tek başına yeterli değildir. Söz konusu olan seyirci grubunun özel nitelikleri en önemli zorluklardan birini oluşturmaktadır. Çünkü bir yandan tiyatroya dair bileşenler (müzik, hikaye, kostüm, oyuncu, dansçı vs.) özenle bir araya getirilerek sanatsal nitelik yakalanmaya çalışılmalı, bir yandan da seyirci grubunun özellikleri dikkate alınmalıdır. Ayrıca dönemin genel tiyatro eğilimleri ve bu eğilimler içinde yaşanan gelişimler takip edilmeli, hızla değişen dünyada aynı hızla değişime ayak uyduran genç seyircinin özelliklerine göre de sanatsal çalışmalar kendini yenilemelidir. Bir yanda sürekli değişen dünyanın sürekli değişen genç seyircisi, bir yanda da genç seyirciye yapılan tiyatro hakkında yerleşmiş yargılar; bu zorluklar genç seyirciye tiyatro sanatı yoluyla ulaşmayı giderek daha zorlu bir alan haline getirmektedir. Karşılaşılan bu zorluklardan yola çıkılarak günümüzde genç seyirciler için yapılan tiyatro etkinliklerinde iki temel sorun tespit edilebilir. Bunlardan birincisi ortaya konan ürünlerin didaktizm uğruna sanatsal niteliğinin ikinci plana atılması ki bu durum seyirci grubunun formal eğitim sisteminin bir parçası olmasından ve tiyatronun da bu sistemin bir parçası olması gerektiği yargısının yerleşmiş olmasından kaynaklanmaktadır. İkinci olarak da yaşanan teknolojik gelişmelerle eğlence dünyasında yaratılan yeniliklerin (beşinci boyuta kadar geliştirilen sinema salonları, eğlence parkları, internet vs.) hem yetişkin seyirciyi hem de dolayısıyla genç seyirciyi tiyatro salonlarından uzaklaştırma riskidir. Bu durumda tiyatro, seyircisine ulaşabilmek, onun dünyasını paylaşabilmek için eğitim ve yeni sanatsal alanlarla ilişkisini

gözden geçirmeli, tiyatro sanatının genç seyircinin yaşamında oynadığı önemli rolü yeniden belirlemeli ve vurgulamalıdır. Bu yolla tiyatro sanatı hem kendine hem seyircisine tutacağı merceğin altında yeni cevaplar bulma olanağına kavuşur.

Alain Badiou *Başka Bir Estetik* adlı kitabındaki *Sanat ve Felsefe* adlı makalesinde sanat ve felsefe arasındaki ilişkiyi incelerken sanat ve eğitim ilişkisine dair de görüşlerini belirtir.<sup>2</sup> Yirminci yüzyıla kadarki zaman diliminde sanat ve felsefe arasındaki ilişkiyi üç temel şemayla inceleyen Badiou bu üç şemanın en temel bağına *eğitim teması* olarak görür. Birinci şema *didaktik şemadır*. Badiou'ya göre bu şemanın tezi sanatın hakikate kadir olmadığı ya da her türlü hakikatin sanatın dışında olduğudur. Sanat ya mahkum edilmelidir ya da salt bir araç olarak ele alınmalıdır.<sup>3</sup> Başka bir deyişle bu şemaya göre *sanat meramı içkinliğe terk edilemeyecek bir duyu öğretimidir*. Sanatın normu eğitim olmalıdır. Eğitimin normu ise felsefedir. Sanatın “iyi” özü sanat eseriyle değil, eserin halk üzerindeki etkileriyle hasıl olur. Örnek olarak da Badiou Rousseau'nun şu sözlerine yer verir: “*Gösteriler halk için yapılır; mutlak nitelikleri de ancak halk üzerindeki etkilerine göre belirlenir.*”<sup>4</sup>

İkincisi *romantik şemadır* ki bu şema *didaktik şemanın* eğitsel buyruğunun mutlak anlamda karşıtıdır. Birinci şemanın tersine *romantik şemada* yalnız sanat hakikate kadirdir ve felsefenin işaret etmekten öteye gidemediği şeyi sanat gerçekleştirir ve sanat hakiki olanın gerçek bedenidir. Bu anlamda,

“ *...eğitici olan sanatın kendisidir, çünkü biçimin çileli iç uyumuna hapsolmuş sonsuzluk gücünü öğretir. Sanat özne olarak mutlak olandır, ete*

---

<sup>2</sup> Alain Badiou, *Başka Bir Estetik- Sanatlar için Küçük Bir Klavuz*, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010),s.11.

<sup>3</sup> Badiou,a.g.e.,s.13

<sup>4</sup> Badiou, a.g.e.,s.13

*kemiğe bürünmedir. Felsefe, emekliye ayrılmış, hikmetinden sual olunmaz bir baba olabilir pekala. Sanat ise şefaathane edecek olan kurtarıcı, çilekeş oğuldur.”<sup>5</sup>*

Üçüncü şema ise *romantik şema* ile *didaktik şema* arasında yer alan *klasik şemadır*. *Klasik şema* diğer iki şema arasında barış çağrısı yapar niteliktedir. Bu düzenek aslında Aristoteles’in sözünü ettiği türden bir düzenektir. Yani sanat hakikate kadir değildir, özünde mimetiktir, ait olduğu düzen görünüşün düzenidir. Sanatın ölçütü hoşaya gitmektir. Hoşaya gitmek katharsisin etkili olduğunun bir işaretidir, ihtirasların sanatla sağaltımının gerçek bağlantısıdır. *Klasik şemaya* göre sanat bir kamu hizmetidir. Sanat aslında arzuyu esir alır ve arzu nesnesinin bir benzerini önererek arzu aktarımını eğitecektir. Badiou’ya göre modern zamanda devlet de sanatı böyle yorumlar yani devlet özünde klasikçidir.<sup>6</sup>

Badiou’ya göre bu üç şema artık günümüzde doygunluğa ulaşmıştır. Yani yirminci yüzyıldan itibaren sanata ilişkin üretilen tüm teoriler yeni bir söz söylemek yerine, bu üç şemadan birine dahildirler. Badiou için bu doygunluk sanat ile felsefe arasındaki bağı koparmış ve bu iki kavram arasında dolaşmış olan eğitim *teması* çökmüştür. Böylelikle Badiou aslında yirminci yüzyılda sanatın eğitim işlevinden arındırıldığını öne sürmüştür. Ancak burada Badiou’nun sanatı arındırdığı eğitim belirli amaçlara ulaşmak için tasarlanan bir süreç olarak ele alınabilir. Çünkü Badiou yirminci yüzyıla ilişkin sanat ve felsefe arasında yeni bir ilişki biçimi tanımlamaya çalışırken sanatın eğitim işlevini yeniden yorumlar:

*“Sanatın eğitim işlevinin olmasının çok basit bir nedeni vardır. O da hakikatler üretiyor olmasıdır; eğitimle kastedilen (baskıcı ya da sapmış düzenlemeler dışında) hiçbir zaman şundan başka bir şey olmamıştır:*

---

<sup>5</sup> Badiou, a.g.e.,s.13

<sup>6</sup> Badiou, a.g.e., s.15

*bilgileri onlarda herhangi bir gedik açabileceği biçimde düzenlemek... Sanatın eğitim vermekteki yegâna amacı da kendi varoluşudur. Mesele bu varoluşla karşılaşmaktan ibarettir, yani bir düşünmeyi düşünmekten”<sup>7</sup>*

Badiou'nun bu görüşlerinden hareketle çıkarılabilecek sonuçlardan birincisi sanatın eğitim işlevinin kaçınılmazlığı olurken, ikincisi de sanatın eğitim işlevinin aslında kendi varoluşunda içkin olduğu ve kendinden başka herhangi bir eğitsel işlev yüklenmeden dahi bu işlevi yerine getirebileceğidir. Üçüncü bir sonuç ise sanatın eğitim işlevinin ancak, Badiou'nun da altını çizdiği gibi, *karşılaşma* ile mümkün olduğudur ki bu da sanatın alımlayıcısına, dolayısıyla da bu karşılaşma sonucunda oluşan deneyime işaret eder.

Genç seyirciler için icra edilen sanatsal herhangi bir etkinlikte- bu çalışma özelinde tiyatro etkinliklerinde- sanat ve eğitim işlevi arasındaki karmaşa daha da büyür. Çünkü söz konusu alımlayıcıların gelişimin en hızlı döneminde olmaları (0-18 yaş grubu) ve aynı zamanda formal eğitimin kapsamı içinde yer almaları, bu alanın uygulayıcılarını didaktizm tuzağına yaklaştırır. Sanata kendi varoluşunun dışında didaktik amaçlar yüklemek, yapılan etkinliklerde sanatsal niteliğin göz ardı edilmesi sonucunu doğurabilir. Öyle ki sanat ve eğitim arasındaki bu ince çizgi- özellikle genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki- çoğu yerde yer değiştirir ve sanat sadece eğitsel işlevi yerine getirecek araçlardan biri haline gelir. Ancak bu, kendini ayrı bir sanat formu olarak meşru kılmaya çalışan genç seyirciler için yapılan tiyatro etkinliklerinde kabul edilemez bir tutumdur. Halbuki bu işleyişin tersine genç seyirciler için tasarlanan bir teatral etkinlikte sanatsal niteliğin artırılması, edinilen teatral deneyimin aynı zamanda estetik bir deneyim olmasını sağlayarak kendiliğinden eğitsel işlevi de yerine getirecektir.

---

<sup>7</sup> Badiou, a.g.e., s.20

Amerika'da çeşitli üniversitelerde özellikle çocuk tiyatrosu konusunda dersler veren, çeşitli tiyatrolarda yönetmenlik, oyun yazarlığı, sanat danışmanlığı vs. yapan ve bu alanda onlarca yazılı makelesi ve kitabı bulunan Moses Goldberg *Tiyatro ve Çocuk* adlı kitabında Kenneth L. Graham'ın iyi çocuk tiyatrosu ile bağlantılı beş değerinden söz eder: eğlence, psikolojik gelişim, eğitimsel etki, estetik takdir, geleceğin seyircisinin yetiştirilmesi. Ancak Goldberg bu değerleri üçe indirir. Ona göre eğlence ve seyircinin yetiştirilmesi estetiğin bir boyutudur. Ayrıca *eğitimsel* terimini en geniş kapsamsıyla pedagojik olarak ele alır. Böylelikle Goldberg iyi çocuk tiyatrosunun değerleri içinde estetik, pedagoji ve psikolojiyi üç temel alan olarak ele alır.<sup>8</sup> Yani Goldberg'e göre genel olarak tiyatro çocuğa eğlence, yaratıcı katılım şansı, öğrenme fırsatı sağlar; psikolojik gelişim ile zihin sağlığı için uyarıcı olur. Ama bazen yukarıdaki olanakları sağlasa da bir sanat geleneğine ulaşamaz.<sup>9</sup> Assitej (Dünya Çocuk ve Gençlik Tiyatroları Birliği)'nin kurucularından olan Wolfgang Schneider ise çocuk ve gençlik tiyatrosunun kendisini tiyatro sanatı olarak algılamak istiyorsa, pedagojik didaktik niyetlerinden vazgeçmek zorunda olduğun dile getirir.<sup>10</sup> Ayrıca ona göre *didaktik niyetler gençler için yapılan tiyatroda hiçbir zaman belirleyici olmamalıdır, çünkü sanat çok fazla niyeti kaldırmaz.*<sup>11</sup> Böylelikle Schneider daha çok yetmişlerin çocuk tiyatrosu anlayışını yansıtan Goldberg'in iyi çocuk tiyatrosu için belirlediği bu üç temel alandan birini daha –yani didaktizmi- geri plana itmiş olur.

---

<sup>8</sup> Moses Goldberg, *Tiyatro Ve Çocuk*, (İstanbul, Mitos Boyut,2008), s.22

<sup>9</sup> M. Goldberg,a.g.e.,s.25

<sup>10</sup> Wolfgang Schneider, *Çocuklar İçin Tiyatro*, (İstanbul: Mitos yayınları, 2005), s.135

<sup>11</sup> W.Schneider ,a.g.e,s.152

Bu yüzden genç seyirciler için yapılan tiyatroyu ayrı bir sanat formu olarak kabul etmek ve Goldberg'in sözünü ettiği sanat geleneğine ulaşmasını sağlamak eğitim işlevinin önceliğini gözden geçirme gerekliliğini ortaya çıkarır. Haifa Üniversitesinde dersler veren ve aynı zamanda *Theatre For Children And Young People: Images And Observations* adlı kitabın yazarı olan Schonmann da bu konuya vurgu yapar ve çocuk tiyatrosunun yetişkin tiyatrosu gibi antik dönemden kalma bir mirası olmasa da, meşruluğunu eğitimsel bir uğraş olarak kazanmaya çalışmak yerine, kendi sahip olduğu sanatsal ve estetik değere konsantre olması gerektiğini dile getirir.<sup>12</sup> Bunun için de Schonmann özellikle yirminci yüzyılda sahne- seyirci ilişkisini yeniden kuran tiyatro araştırmacılarının ve uygulamacılarının fikirlerinden yararlanılabileceğini dile getirir. Ancak ona göre yetişkin seyircilerin felsefi düşünceleri genç insanlar için uygun olmayabilir. Bu yüzden yazara göre bu tiyatro araştırmacı ve uygulamacılarından temsilin sanatsal ve estetik yönlerini ödünç almak, aktör seyirci iletişimde yeni teatral deneyimler için olanak sağlayabilir.<sup>13</sup>

Graham, Golderg, Schneider, Schonmann gibi pek çok çocuk tiyatrosu araştırmacısının görüşleri genç seyirciler için yapılan tiyatronun sanatsal niteliğine vurgu yaparken, genç seyircilerin yaşayacağı *estetik deneyime* de işaret etmiş olur. Tıpkı Goldberg'in de belirttiği gibi estetik değer in özü ise *katılımdır*.<sup>14</sup> Katılım da aslında genç seyirci ile performans arasındaki ilişkiyle mümkündür. Yani genç seyircinin teatral bir performanstan estetik deneyim elde etmesi ya da elde edeceği

---

<sup>12</sup> Shifra Schonmann, *Theatre For Children And Young People: Images And Observations*, (Netherland, Springer,2006),s10.

<sup>13</sup> S. Schonmann, a.g.e., s.13.

<sup>14</sup> M. Goldberg, a,g,e,s.23

estetik deneyimin niteliğinin artırılması sahne seyirci arasındaki dinamiklerin yeniden ele alınmasıyla mümkün olur.

Yirminci yüzyıldan bu yana tiyatro sanatı kendine has bileşenlerinin (oyuncu, dekor, öykü, müzik vs.) dışında diğer sanat formlarından da yararlanarak biçimsel arayışlara giderken tiyatronun seyircilere sağlayacağı *estetik deneyimin* de gözden geçirilmesi gerekliliği ortaya çıkar. Ancak Schonmann'ın deyişiyle Antik Yunan'dan günümüze tiyatrodaki çok şey değişmiş olsa da değişmeyen tek şey tiyatronun içinde haz ilkesi de barındıran bir çeşit ruhsal ve duygusal deneyim olduğudur. Ve hala tiyatrodaki iki temel birleşen vardır: aktör ve onun seyircisi.<sup>15</sup> Bu düşünceyi daha da genişletirsek sahne ve seyirci arasındaki ilişki yaşanan bu ruhsal ve duygusal deneyimin özünü oluşturur. Tiyatronun diğer eğlence türleriyle yarışmak zorunda kaldığı günümüzde sahne- seyirci ilişkisini gözden geçirmek genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki biçimsel arayışlara yön verebilir. Bu nedenle bu çalışmanın konusunu oluşturan dans ile tiyatro aralığında yer alan herhangi bir performansta dansın genç seyirciyle nasıl ilişki kurduğu önemli hale gelir. Bu ilişkinin bileşenlerini tanımlamaya çalışmak bir anlamda dansın genç seyirciler için yapılan teatral etkinliklerde sahip olduğu olanakları da belirleyeceği için bu arayışlara yön verebilir. Ama öncelikli olarak dans ve tiyatro aralığında yer alan bir performansın seyircisiyle kurduğu ilişkide çocuk tiyatrosu araştırmacılarının da altını çizdikleri *estetik deneyimin* genç seyirciler için neden önemli olduğu sorusuna verilecek cevaplar belirleyici olur. Bu nedenle dans tiyatro aralığındaki bir performansta bu performansın seyircisiyle kurduğu ilişki sonucunda genç seyircinin edineceği *estetik deneyime* vurgu yapmak bu ilişkiyi yapılandırmak açısından önemli bir zemin sunar.

---

<sup>15</sup> S. Schonmann, a.g.e,s. 12

Bu çalışmanın amacı dansı içerikli herhangi bir teatral performansın genç seyirciye sağlayacağı estetik deneyimi tanımlamaktan çok özellikle ‘dansın’ bu deneyimi yapılandırırken nasıl bir işlevi olduğunu araştırmak ve seyirciyle ne tür bir ilişki geliştirdiğini saptamaktır. Bu nedenle bu çalışmada söz konusu edilen dans ve tiyatro aralığındaki bir performansın özelliklerini ve bileşenlerini tespit etmek dansın sağlayacağı bu estetik deneyimi yapılandırmak açısından önemlidir. Hem dans hem de tiyatronun kendi konvansiyonları ve bu iki sanat dalının ilişkisi estetik deneyimi yapılandırırken önemli ip uçları sağladığı için de, dans tiyatro ilişkisinin tarihsel arka planı çoklu anlamlar barındıran böyle bir performansı yapılandırmak için birincil olarak araştırılmıştır.

Bu çalışma bu nedenlerle iki ayrı bölümden oluşur. Birinci bölüm yukarıda da belirtildiği gibi dans ve tiyatro tarihine değinerek bu iki sanat dalının ilişkisine dair bir bakış açısı yaratmak için hazırlanmıştır. Temel amaç asıl bölüm olan ikinci bölüme zemin hazırlamaktır. Birinci bölümle birlikte bu çalışmanın konu edildiği performansın sınırları tespit edilmeye çalışılmış ve dansın hem sosyal hayatın bir parçası hem de bağımsız bir sanat formu olarak vazgeçilmezliği ve güçlü olanakları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. İkinci bölümde ise genç seyirciler için hazırlanan bir performansta estetik deneyimin neden önemli olduğu ve dansın bu deneyimi yaratmada sağlayacağı olanaklar dansın genç seyirci ile kurduğu ilişkiye dayandırılarak araştırılmıştır.

## **I. GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BATI SAHNESİNDE DANS- TİYATRO İLİŞKİSİ**

Dans tiyatro aralığında yer alan bir performansta dans ögesinin genç seyirciye nasıl bir estetik deneyim sağlayacağı sorusuna verilecek farklı boyuttaki cevaplar öncelikli olarak dans ve tiyatro aralığında konumlanmış bir performansın kendine has konvansiyonlarını iyi tahlil edebilmeyi gerektirir. Bu yüzden dansın bir estetik deneyim sunma potansiyeline geçmeden önce dans ve tiyatro ilişkisinin tarihsel gelişimine bakmak kavrayışımızı belirlemesi açısından önemlidir. Ancak bu bölümün temel amacı dans ve tiyatronun ayrıntılı bir tarih dökümünü sunmaktan çok, bu iki sanat dalının ilişkisinin tarihini, daha çok bilinmeyen olarak karşımıza çıkan dans tarihi üzerinden incelemektir. Bu tür bir inceleme bize tiyatronun ve dansın kendine has konvansiyonlarına hem yeniden bir bakış sağlar hem de özellikle 1920'lerden sonra ortaya çıkmaya başlayan bu iki sanat dalının bileşenlerinden yararlanarak oluşturulan performansların kendine has konvansiyonlarına dair bize bir fikir verir.

Bu tip bir araştırma tiyatronun tarihsel gelişimi ile ancak onaltıncı yüzyıldan sonra ayrı bir sanat formu olarak sahne üzerinde yer bulan dansın tarihsel gelişiminin farklı olması açısından nereden başlanacağı konusunda bazı zorluklar yaratır. Çünkü henüz antik dönemde üzerine yazılı eserler verilmeye başlayan tiyatro ile karşılaştırıldığında oldukça geç bir dönemde hakkında kuramsal tartışmalar ve yazılı eserler yazılmaya başlayan dans sanatı karşılaştırmasını Rönesans döneminden başlatmak bir anlamda dansın sahne sanatı olarak ortaya çıkışından önceki varlığını görmezden gelmek anlamına gelir.

Bu da dansın insanoğlunun hayatındaki yerini anlamlandırmamızı eksik bırakacağı gibi, dansın varlığını sahne üzerinde icra edilmeye başladıktan sonra kabul eden bir bakış açısı olur ki bu da dans tarihinin önemli bir kısmını eksik bırakır. Tüm bu zorluklar ve bu çalışmanın kapsam darlığı dans tiyatrosuna ilişkin dans tarihi merkez olmak üzere dansın kökeninden başlayıp günümüze uzanan özet niteliğindeki aşağıdaki gibi bir tarih denemesini ortaya çıkarır.

### **I.A Dansın Kökeni**

Geçmişten günümüze dansçı, dans tarihçisi, sosyolog ve daha bir çok araştırmacı dansın yaşamımızdaki yeri ve önemini irdeleyen sorulara cevap aramış ve farklı açılardan dansın kökenine dair fikirler öne sürmüştür. Dansın kökenine dair bu araştırmalar, hem insanlık tarihi boyunca dansın insan hayatında vazgeçilmezliğinin altını çizer hem de dans kavrayışımızda önemli bir rol oynar. Çünkü insanlık tarihi kadar eski olan dans etme geleneği bir yandan insanın bedeni ile olan ilişkisinin bir panoramasını sunarken, bir yandan da dansın içten gelen kendi doğasını anlamamızı kolaylaştırır.

Mary Wigman<sup>16</sup> dansı “asla bastırılmayacak insani deneyimlerden biri” olarak tanımlar. Wigman dansın insanoğluna tıpkı dil, felsefe, resim veya müzik gibi bahsedildiğini, ancak müzik gibi gündelik ifade biçimi olmadığını dile getirir.<sup>17</sup> Ruth St. Denis<sup>18</sup> dansı, “kelimelerin yansıtamayacağı kadar derin ve hoş olan şeyleri bir ruhtan diğerine taşıyan bir iletişim aracı olarak” gördüğünden söz eder. Ona göre dans ruhu ele verir, dans harekettir ki bu da

---

<sup>16</sup> Mary Wigman(1886-1973)

<sup>17</sup>Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı ‘Kuram ve Pratik’, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2009) s.94

<sup>18</sup> Ruth St. Denis (1877-1968)

hayattır, güzelliştir, orantıdır ve güçtür.<sup>19</sup> Martha Graham<sup>20</sup> dansın dünyada böylesine değişmez bir sihre sahip olmasının nedenini yaşamının sembolü olmuş olmasına bağlar. Graham'a göre dansın konuştuğu enstrüman aynı zamanda hayatı yaşamının aracıdır, yani insan bedenidir. Aynı zamanda tüm yaşamsal amaçların açık edildiği araçtır. Bu enstrüman hafızasında yaşamın, ölümün ve aşkın tüm cevherlerini barındırır. Graham'a göre dansın özü, insan ruhunun manzarasının ifadesidir.<sup>21</sup> Doris Humphrey'e<sup>22</sup> göre dans insanlığa ayna tutar. Dans insanlığın kaba ve asık suratlı imgelerini, vahşi bir ayaklanmanın kargaşasında itişip kakıştığını ya da çekiştiğini gösterebilir.<sup>23</sup> Wigman, Denis, Graham ve Humphrey 20.yüzyılın başlarında günümüz çağdaş dansının şekillenmesinde rol oynayan önemli isimlerden sadece bir kaçıdır. Dansı “insanlığa bahşedilmiş”, “bastırılmayacak deneyim”, “hayatı yaşamının aracı” olarak tanımlamak ilk bakışta sadece dans etmeyi bir yaşam biçimi haline getiren bu kişilere ait ifadelermiş gibi gözükse de, dansın insan yaşamındaki vazgeçilmezliğini dansın kökenini araştıran pek çok antropologun, sosyologun ya da dans tarihçisinin araştırmalarından da çıkarmak mümkündür.

Kolektif eğlencenin tarihini anlatırken aynı zamanda Avrupa'nın dansa ve esrimeye karşı verdiği uzun mücadelenin tarihini de anlattığı *Sokaklarda Dans* adlı kitabında sosyolog Barbara Ehrenreich insanların yazılı bir dile sahip olmadan ve muhtemelen yerleşik bir yaşam tarzına geçmeden önce de dans

---

<sup>19</sup> Ş.S Aksan, G.Ertem, a.g.s.,s.89

<sup>20</sup> Martha Graham (1894-1991)

<sup>21</sup> Ş.S Aksan, G.Ertem, a.g.s.,s.107

<sup>22</sup> Doris Humphrey(1895-1958)

<sup>23</sup> Ş.S Aksan, G.Ertem, a.g.e.,s.115

ettiklerini ve dansı kayaların üzerine kaydedecek kadar önemli bir etkinlik olarak gördüklerini dile getirir.<sup>24</sup>

Hem bir dansçı hem bir dans kuramcısı olan ve tarihi danslar konusunda dersler veren Necla Çıkıgil *Modern Dans Hep Vardı* adlı makalesinde, Burian'ın *The Story of World Ballet* adlı kitabından şu sözlerine yer verir:

*“Taş Devri'ne ait mağara resimlerinde maskeli dansçılar görülmektedir. (bu resimlerde) O devir insanların hareket ve danstan aldıkları zevk yansıtılmaktadır. Güney Afrikalı kabilelerin kaya resimlerinde de maskeli dansçılar vardır. Antik Yunan Dönemine ait vazolarda da dans eden insanlar görülmektedir.”*<sup>25</sup>

Çıkıgil henüz görkemli saraylar, şatolar ortaya çıkmadan insanların doğanın kucağında dans ederek kutlamalar, yas tutmalar, düğün törenleri, tapınmalar sergilemekte olduklarından bahseder. Çıkıgil Bruian'ın alıntılarını ve tüm bu geçmişteki dans etkinliklerini insanların ilk çağlardan beri doğayla iç içe dans ettikleri ve doğanın ritmini kendilerine aktardıklarının bir göstergesi olarak yorumlar.

Ehrenreich, Grau ya da Çıkıgil gibi geçmişten kalan belirgin bulgulara dayanarak dansın insanlık tarihi kadar eski olduğu sonucuna varmak çok zor olmasa da bu denli uzun bir geçmişi olan dansın kökeni, türleri ve gelişimi konusunda uzlaşmaya varmak kolay değildir. Söz konusu zorluğu bu alanda araştırma yapan bilim insanları özellikle de antropologlar arasındaki görüş ayrılıklarından da saptayabiliriz.

---

<sup>24</sup> Barbara Ehrenreich, *Sokaklarda Dans- Kolektif Eğlencenin Tarihi* ,Çeviri: Nil Erdoğan- A. Ekim Savran, (İstanbul, Versus Kitap, 2006) , s.30

<sup>25</sup> Necla Çıkıgil, *Modern Dans Hep Vardı*, *Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar*, Editör: Muzaffer Evci, (Ankara, Favori Yayınları, 2002),s.27

Sosyal antropolog Andree Grau dansın kökenlerine dair “mit”ler üzerine yazdığı *Myths of Origin* adlı makalesinde, dansın kökenlerine dair iki temel yaklaşımın varlığından söz eder: evrimci bakış ve evrenselci bakış. Evrimci bakış dansları tarihsel evrimine göre: ilk danslar, halk dansları, Avrupalı olmayan kurumsallaşmış danslar ve batılı teatral danslar-bale olmak üzere dört gruba ayırır. Bu görüş 80’lerin sonuna kadar etkisini sürdürür. İkinci görüş olan evrenselci bakışa göre ise hayatın kendisi dandır. Hatta çocuğun anne karnındaki ilk tekmelemeleri bile dans olarak kabul edilir. Hareket evrenseldir; hareket dandır öyleyse dans evrenseldir sonucuna ulaşılır. Ancak Grau bu iki bakış açısını da eleştirir. Dansın kökenini ve gelişim sürecini tespit etmenin mümkün olmadığından söz eder. Antropolojik veri ve bulgulara bakarak daha önceki danslara dair yorumlar yapılabileceğini ancak tespitlerin spekülatif kalabileceğini belirtir. Dansın tek bir tarihinin olmadığını ve her dansın kendi tarihselliği ve anlamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.<sup>26</sup>

Antropolog Joann Kealiinohomoku, tıpkı Grau gibi, yaptığı kaynak taramasında dansın kökenleriyle ilgili şaşırtıcı fikir ayrılıklarının ortaya çıktığını vurgular:

*“Bir kaynakta dansın kökenlerinin oyun olduğuna, bir diğerinde oyun olmadığına; bir kaynakta gizemli ve dinsel nedenlerle ortaya çıktığına, bir diğerinde bununla alakalı olmadığına; diğer bir kaynakta kur yapmak için kullanıldığına, bir diğerinde kullanılmadığına; birinde ilk iletişim aracı olduğuna, diğerineyse iletişimin dansa “sanat” olana kadar girmediğine tanık oluyoruz. Ayrıca, dansın, ciddi ve amaçlı bir aktivite olduğunu ve aynı zamanda coşkunluk sonucu doğduğunu, tamamıyla kendiliğinden ortaya çıktığını, kökeninin eğlencenin ruhunda oluştuğunu da okuyoruz dahası,*

---

<sup>26</sup> Andre Grau, *Myths Of The Origin*, *The Routledge Dance Studies Reader*, Editör: Alexandra Carter, New York, 1998

*bazı kaynaklarda dansın, yalnızca bir grup kabilenin birliği için grup aktivitesi olduğuna veya dans eden kişinin yalnızca kendi hazzı ya da ifade biçimi sayıldığına dair yorumlar da okuyabiliriz.”<sup>27</sup>*

Her ikisi de antropolog olan Grau ve Kealiinohomoku'nun vurguladıkları görüş ayrılıkları dansın kökenine dair kesin bilgilere ulaşmanın zorluğundan kaynaklanır. Bunun sebebi de dansın elde edilen bulguların çok daha öncesinde bile insan yaşamının bir parçası olmasına bağlanabilir. Dansın kökenlerine dair ortaya atılan bu görüşlerde fikir birliği sağlanamasa da bu görüşler aslında bir açıdan dansın işlevsel yönünü ortaya çıkarırlar.

Örneğin Ehrenreich kitabında farklı düşünürlerin dansın işleviyle ilgili düşüncelerine yer verir. Arkeolog Yosef Garfinkel, mağara duvarlarını süsleyen dans sahnelerinin Cilalı Taş Dönemi ile Bakırtaş Dönemi'nde insanlar arasındaki etkileşimi tanımlamak için kullanılan en popüler aslında neredeyse tek konu olduğunu gösterdiğini ileri sürer. Britanyalı antropolog Robin Dunbar'ın *Grooming, Gossip And The Evolution Of Language* adlı kitabında ilk insan gruplarını bir arada tutan şeyin dans olduğunu ileri sürdüğünü dile getirir. Ayrıca Ehrenreich, dans etmenin yalnızca melankoli gibi kişisel rahatsızlıklarla değil, Amerikalı kölelerin maruz kaldığı türden toplumsal rahatsızlıklarla da başa çıkmanın bir yolu olduğunu anlatır.<sup>28</sup>

Dansın kökeni ve gelişimi konusunda söz konusu olan bu görüş ayrılıkları özellikle dansın evrimsel işlevi konusunda bilim insanlarını bazı noktalarda birleştirmeye engel olmaz. Ehrenreich'in de belirttiği gibi kısaca

---

<sup>27</sup> Joann Kealiinohomoku, *Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik'*, Yayına Hazırlayanlar: Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.272

<sup>28</sup> B. Ehrenreich, a.g.e, s.30-32

antropologların dansın evrimsel işlevinin, insanların, yakın bağlara sahip bireylerden oluşan küçük topluluklardan daha büyük gruplar halinde yaşamalarına doğru bir köprü olduğu yönünde hemfikir oldukları sonucunu çıkarabiliriz.<sup>29</sup>

Ancak ilk toplumlarda dansın işlevine ve neden var olduğuna dair verilen bu cevaplar günümüzde hala neden dans ediyoruz sorusunu cevaplama da yetersiz kalır. İlk insandan günümüze dansın işlevlerindeki ve dans formlarındaki değişim, dans-tiyatro ilişkisinin tarihsel gelişimi anlatılırken ayrıntılandırılmamaya çalışılacaktır ama yine de çalışmanın bu kısmında Duygu Aykal'ın işlev-form ilişkisine dair şu sözleri insanlığın gelişimiyle beraber dansın işlevinin de değiştiğini vurgulaması açısından önemlidir:

*“İlkel insan, tanrılarını yatıştırmak, memnun etmek için dans ediyordu. Uygarlık geliştikçe, dans, folk kültürünün bir parçası oldu; etnik artımların ve ulusal inançların ifadesine dönüştü. Çağımızda ise, dans çeşitli biçimler ve amaçlar kazandı.”<sup>30</sup>*

Dansın kökenlerine dair yapılan tüm araştırmalardan evrensel tek bir dans tanımına ulaşılamasa da Kealiinohomoku, kendi araştırmalarından ve yapılan pek çok dans tanımından yola çıkarak dansı aşağıdaki gibi tanımlar:

*“Dans geçici bir ifade tarzıdır. Hareket halindeki insan bedeninin mekan içinde belirli bir biçim ve stille sunuludur. Bir amaç için seçilen ve ritmik şekilde kontrol edilebilen hareketler dansı oluşturur; ortaya çıkan*

---

<sup>29</sup> B. Ehrenreich, a.g.e, s.31

<sup>30</sup> Duygu Aykal, *Dans Sanatı, Koreografi Ve Dans Eğitimi İlişkileri*, Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar, Editör: Muzaffer Evcı, (Ankara, Favori Yayınları, 2002),s.48

*fenomeniyse hem sahne sanatçısı hem de bir grubun gözlemci üyeleri dans olarak algılar.*”<sup>31</sup>

Kealiinohomoku'nun yaptığı tanımlamada önemli olan noktalar vardır. Birinci nokta bu tanımda dansın insan davranışlarıyla kısıtlanmış olması, ikinci nokta ise dans etmek gibi bir amacın güdülmesi ve bu etkinliğin bir grup tarafından dans olarak kabul edilmesidir.

Kealiinohomoku, makalesinde yirminci yüzyılın önemli dans araştırmacılarından olan John Martin'in dans tanımlamasına da yer verir. Martin dansı *evrensel bir biçimi olmayan evrensel bir dürtü* olarak tanımlar. Aslında bu tanımlama Kealiinohomoku'nun da vurguladığı gibi dans estetiğinin göreceliğine vurgu yaptığı için çok önemlidir.<sup>32</sup>

Özetle Kealiinohomoku ve Martin gibi daha önce de sözü geçen pek çok araştırmacı ve dansçı dansın ilk insanlardan günümüze tüm insanlığınun sahip olduğu bir dürtü olduğu konusunda birleşirler.

## **I.B Ritüel- Dans ve Tiyatro İlişkisi**

Bir önceki bölümde dansın kökenlerine dair yapılan araştırmalardan ve öne sürülen fikirlerden dansın kökenini tam olarak saptamak mümkün olmasa da dansın insanın içinden gelen bir dürtü olduğu ve insanlık tarihi kadar eski olduğu konusunda araştırmacıların hem fikir olduğu dile getirilmişti. Bu bölümde de ritüeller üzerinde durmak hem tiyatronun kökenlerine inmek hem de dansın bir önceki bölümde de ele alınan işlevleri konusunu tamamlamak açısından önemlidir. Aynı zamanda ritüellerin içindeki dans ve teatral öğeler dans- tiyatro ilişkisini yapılandırmada bir başlangıcı temsil eder.

---

<sup>31</sup> Kealiinohomoku, a.g.e,s.280

<sup>32</sup> Kealiinohomoku, a.g.e.

Ritüelin içeriğini inceleyen araştırmalar bunların farklılık gösterse de belli ortak özelliklere sahip olduklarını dile getirir. Örneğin Ehrenreich tüm yerel çeşitlemelere rağmen farklı zaman, mekanlardaki esrime ritüellerinde bulunan bazı ortak özellikleri ya da ortak bileşenlerin dans etme, şölen, yüzlerin ve bedenlerin sanatsal süslenmesi olduğunu vurgular.<sup>33</sup> Ayrıca *Çağdaş Tiyatroda Kültürler Arası Eğilim* kitabının yazarı olan Selen Korad Birkiye performans kuramcısı Richard Schechner'in görüşlerinden yola çıkarak ritüelin içindeki taklit ögesine vurgu yapar ve taklit ögesinin dramı oluşturduğunu dile getirir. Ritüelle mitin olay dizisi aynıdır. Oyuncular hem gerçek kişiler hem de yansımaları, taklitleridir. Yaşamla yansıması birbirinden ayrılınca da izleyici ve oyuncu ayrımı ortaya çıkmıştır.<sup>34</sup> Kısaca ritüellerin genel özelliklerine baktığımızda dans ve teatral öğelerin baskın bir biçimde öne çıktığını söyleyebiliriz.

*Tiyatro Tarihi* kitabının yazarı ve günümüzün en önemli tiyatro tarihi araştırmacılarından biri olan Oscar G. Brockett'e göre teatral ve dramatik öğeler her toplumda bulunur. Bu olguyu toplum yapılarının karmaşık ya da basit olması değiştirmez. Ona göre bu öğeler ilk halkların danslarında ve törenlerinde olduğu ölçüde, bizim siyasal gösterilerimizde, geçit alaylarımızda, spor olaylarımızda, dini törenlerimizde ve çocuklarımızın oyunlarında da apaçık görülür.<sup>35</sup> Bu açıdan düşünöldüğünde ilk insanların kabile yaşantılarında tanımlanmış bir tiyatro ya da dans sanatından bahsedemsek de o dönemde de elbette ritüeller yoluyla dans ve tiyatro etkinliklerine rastlanır. Hatta pek çok araştırmacı

---

<sup>33</sup> Ehrenreich, a.g.e.,s.25

<sup>34</sup> Selen Korad Birkiye, *Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim*, (Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007), s.47

<sup>35</sup> Oscar G. Brockett, *Tiyatro Tarihi*, Yayına Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, (Dost Kitabevi, Ankara, 2000), s.15

tiyatronun kökenini ritüellerde bulur. Brockett'e göre ritüel ve mitin tüm toplumlarda önemli unsurlar olması tiyatronun kökenlerine dair yaklaşım farklılığına rağmen araştırmacıları tiyatronun ritüelden doğmuş olduğu inancında uzlaştırırlar. Ancak Brockett'e göre ritüelin tiyatronun kökeni olduğu görüşü çok yaygın olsa da, tiyatronun nasıl doğduğuna ilişkin tek kuram değildir. Bazı kuramcılar tiyatronun aslında tartımlı danslar ve jimnastikten geliştiğini savunur.<sup>36</sup> Bu durum da tiyatronun kökenlerine dair tüm kuramlardan aslında yirminci yüzyılda yeniden keşfedilecek olan tiyatronun dans ile olan yakın bağı vurgulanmış olur.

Günümüzde daha çok tiyatro ve ritüel ilişkisi tartışılırken ve bu ikisini birbirinden ayıran özellikler araştırılırken vurgulanan ritüelin işlevinin ne olduğu konusu aslında dansın da işlevleri hakkında bize fikir verir. Brockett'e göre ritüelin işlevleri kabaca beş ana başlık altında toplanabilir Birincisi, ritüelin bir bilgi biçimidir. Buna göre ritüeller bir toplumun evreni anlayış biçimini yansıtırlar. İkincisi ritüel, öğreticidir; bilgi ve gelenekleri aktarma yoludur. Üçüncü olarak , ritüelin olayları denetlemesi veya etkilemesi beklenir. Dördüncü olarak ritüel övmek için de kullanılır. Beşinci olarak da ritüel eğlendirir ve hoşagider.<sup>37</sup> Richard Schechner'e göre ise tiyatro ve ritüel arasındaki temel fark, toplumda üstlendikleri işlevlerden ve biçimden kaynaklanır. Ona göre, bir gösterinin ritüel mi yoksa tiyatro mu olduğu ayrımı nerede, kimler tarafından ve ne şartlar altında sergilendiği ile ilgilidir. Temel ayrım ise, eğlence amaçlı mı yoksa yarar amaçlı mı olduğunda yatar.<sup>38</sup> Tüm bu fonksiyonların yerine getirilmesinde uzunca bir süre ritüellerin ve tiyatro etkinliklerinin bir parçası

---

<sup>36</sup> O.G., Brockett, a.g.e., s.19

<sup>37</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.20

<sup>38</sup> S.K, Birkiye, a.g.e, s.46

olarak değerlendirilen dansın da işlevsel bir rol oynadığı söylenebilir. Aslında tiyatroya göre bağımsızlığını çok daha geç ilan eden bir sanat dalı olarak dansın çok uzun bir süre boyunca (belki de kendi başına bağımsız bir sanat olarak algılanmaya başladığı 16. yüzyıl sonu 17. yüzyıl başına kadar) ritüellerin, sosyal hayatın ya da tiyatro sanatının bir bileşeni olarak değerlendirilmesi doğal kabul edilebilir.

### **I.C Eski Yunan’da Dans ve Tiyatro Düşüncesi**

Pek çok kaynakta Eski Yunan yaşamından söz edilirken gelişmiş bir sanat anlayışından da bahsedilir. Öyle ki günümüze kadar kalmış olan ve ilham kaynağı olmaya devam eden Aristoteles ve Platon’un eserleri de bu dönemde ortaya çıkmıştır. Kendinden sonraki uygarlıkların sanatı üzerine de derin izler bırakan bu dönemde belirgin bir tiyatro sanatının varlığından söz edilebilir. Şener’de eski Yunan’da tiyatronun bağımsız bir sanat dalı olarak kabul edildiğini şu sözleriyle belirtir:

*“ Antik Yunan’da gelişmiş bir tiyatro sanatı vardır. Tiyatro özellikle klasik dönemde önce dinsel gösterilerin bir uzantısı olarak, sonrada özgün ve bağımsız bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Aynı zamanda sorumlu vatandaşların yetiştirilmesinde tiyatrodan görev beklenmiştir. ”<sup>39</sup>*

Tıpkı tiyatro gibi dans da Yunanların yaşamında önemli bir yer tutar. Ehrenreich’e göre dans, ister esrik ister daha ciddi türde olsun, eski Yunan topluluğunun merkezi ve tanımlayıcı bir faaliyetidir. Ayrıca eski Yunanların dininin “danslı bir din” olduğunu belirtirken bu ritüellerde ki dans ögesi ile ilgili şunları söyler: *Ritüel dansları başka bir şeyden daha tatmin edici görünen dinsel*

---

<sup>39</sup> Sevdâ Şener, Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi, (Ankara, Dost Kitabevi, 2000), s.52

*bir deneyim sağlar... insanlar kutsalın bilgisine kaslarıyla ulaşırlar.*<sup>40</sup> Ancak dans Ehrenreich'in de belirttiği gibi eski Yunan'da sadece dinsel amaçlı yapılan bir faaliyet değildir. Ehrenreich Homeros'tan yaptığı alıntıyla, genç Yunanların *evliliklerde, bağbozumlarında ya da yalnızca gençlik coşkularını salıvermek için* dans ettiklerini dile getirir. Hatta *Yunanlara göre, choreia (dans) chara'dan 'neşe'den gelmektedir.*<sup>41</sup> Bu da eski Yunan düşüncesinin dans kavrayışını anlamamız için önemi bir ayrıntıdır. Ayrıca Ehrenreich bize Yunanların hayatlarında dansın yerine dair daha ayrıntılı bilgi verir. O, Yunanların yaptığı dansları çizgi ve halka dansları, genç erkeklerin, genç kadınların ya da her ikisinin birlikte oynadığı danslar, düzenli olarak zamanı belirlenen festivallerde oynanan danslar ya da kendiliğinden patlak verir gibi görünen danslar, zafer dansları, tanrılar için ya da sırf eğlenmek amacıyla yapılan danslar olarak sıralar. Ancak dans sadece günlük hayatta icra edilen bir etkinlik değildir. Ehrenreich Eski Yunan sanatının tümünde dans temasına rastlandığını dile getirir. Vazolar genellikle dans eden figürlerle süslenirdi ve klasik dönemlerin büyük dramları, dans edip şarkı söyleyen koroların müzikal performanslarından oluşur.<sup>42</sup>

Dinsel işlevlerinden arınıp kendi başına bir sanat dalı haline gelen tiyatro sanatının aksine (ki bu tragedya ve komedyalar olarak ortaya çıkar) dans daha öncede belirtildiği gibi henüz bu ayrımı yaşamamıştır. Dans günlük hayatın önemli bir parçası olmasının yanı sıra tiyatronun bileşenlerinden biri olarak ancak tragedyalarda ve komedyalarda yer bulur. Yani daha başka bir deyişle tiyatronun ritüellerden ayrılıp bağımsızlaşmasında önemli bir adım olan icracı- seyirci ayrımı dans sanatı için tiyatronun bir bileşeni olarak gerçekleşmiştir ve bir süre daha

---

<sup>40</sup> B.Ehrenreich, a.g.e, s.44

<sup>41</sup> B.Ehrenreich, a.g.e, s.43

<sup>42</sup> B.Ehrenreich, a.g.e, s.43-44

tiyatro sanatının çatısı altında dans izleyicisiyle buluşacaktır. Yunanlıların dansın etik niteliklere sahip olması gerektiğini düşündüklerini dile getiren Brockett kitabında ayrıca Yunanların dansı nasıl tanımladıklarına değinir. Brockett'e göre Yunanlar dansı anlatımsal tartımlı devinim olarak tanımlamışlardır; böylece dans, zorunlu olarak ayak hâkimiyetinin yarattığı biçimler anlamına gelmez. Çünkü jestler ya da pantomim de eğer tartımlıysa, dans olarak nitelendirilir. Buradan da dansın her ne kadar bağımsız bir sanat dalı olmasa da tragedya ve komedyanın bileşenleri olarak sahnede üzerinde titizlike durulan bir bileşen olduğu sonucu çıkarılabilir. Dans tanımının yanı sıra Brockett tragedya ve komedyalarda rastlanan dans çeşitlerine de ayrıntılarıyla değinir. Buna göre Yunan dansının çoğu mimetiktir (karakter ya da durumun belli bir örneğini anlatır). Teatral gösterimlerde dans anbean simgesel jestler (ya da *cheironomia*) aracılığıyla kelimelere sıkıca bağlanmış gibidir.<sup>43</sup> Brockett' göre sahne üzerinde zamanla tragedya ve komedya dansları birbirinden ayrı özellikler göstermeye başlar. Brockett dördüncü yüzyıl ile birlikte tragedya danslarına vakar, zerafet ve uyuma işaret eden bir deyim olan *emmeleia* denmeye başlandığını dile getirir. Ancak o koro parçalarının dinsel olaylardan düğün danslarına, esrime halindeki taşkınlıklara ve nicelerine kadar geniş bir alanı içermesi nedeniyle bu sınıflamayı kaba bulur. Komedyada dansları ise, Brockett'e göre tragedyaninkilerden daha az ağırbaşlıdır ve birçoğu kasten gülünçleştirilmiştir. Genellikle, koro oyunun sonunda yabancı biçimde dans ederek çıkar. Brockett komik koro danslarının hayvan hareketleri, dinsel törenler, zafer kutlamaları ve kutsal törenler gibi birçok kaynaktan türediğini dile getirir. Solist oyuncular baldırlarını tekmelemeyi, göğsüne ya da uyluğuna şaplak atmayı , sıçramayı, top gibi dönmeyi, tekmeler

---

<sup>43</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.38

atmayı, öteki oyuncularını dövme içeren danslar yaparlar.<sup>44</sup> Dördüncü yüzyılda görülen bu ayrımlar ve sınıflandırmaların ortaya çıkması aslında Brockett'in belirttiği gibi bu dönemde profesyonelleşmenin artışıyla uyum gösterir. Brockett bu dönemde oyunculuğun öneminin arttığını ve oyuncuların profesyonel eğitimciler tarafından eğitildiklerini ve profesyonel dansçı ve şarkıcıların oluşmaya başladığını dile getirir.<sup>45</sup>

Bu dönemde dans sanatının sahne üzerinde yer alma yolu sadece tragedyalar ve komedyalar değildir ayrıca *mim* adı verilen teatral bir etkinlik türünde bu dönemde dansla yakından ilişkilidir. Brockett'e göre popüler bir eğlence türü olan *mim* kısa oyunculardan, taklitli danslardan, hayvan ve kuş taklitleri, şarkı söyleme, akrobasi, hokkabazlık ve diğerlerine kadar geniş bir alanı kapsar. Kısaca tiyatro ve dans ilişkisinde dans bağımsızlığını ilan etmese de tragedya, komedyaya ya da *mim* gibi teatral etkinlikler yoluyla sahne üzerinde kendisine yer bulur.

Dans tıpkı sahne üzerinde olduğu gibi kuramsal alanda da genelde tiyatro kapsamında , tragedyaya ya da komedyaya ile bağlantılı olarak varlık gösterir. Yine de Platon'un ve Aristoteles'in metinlerinde ayrıntılı olarak tiyatrodan bahsedilirken dönemin dans düşüncesinin de izlerini sürmek mümkündür. Andre Levinson *The Idea Of The Dance: From Aristotese To Mallerme*<sup>46</sup> adlı makalesinde Aristoteles'in dans konusunda ki bu görüşlerini ayrıntılandırır. Buna göre Aristoteles Poetika'sında dansı tragedyanın altı öğesinden biri olarak görür. Dansın genel fonksiyonunu ise "karakterleri, duyguları ve deneyimleri ritmik

---

<sup>44</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.38

<sup>45</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.49

<sup>46</sup> Andre Levinson *The Idea Of The Dance: From Aristotese To Mallerme*, What Is Dance? Edited by: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983), s. 47-55

hareketler aracılığıyla taklit etmek" biçiminde tanımlar. Levinson, ayrıca balenin erken döneminde yaşanan değişimlerin ve gelişmelerin kaynağı olarak (özellikle Noverre'yi etkileyen isim olarak) Aristoteles'i gösterir. Şener ise daha önce sözü geçen *Dünden Bugüne Tiyatro Tarihi* adlı kitabında Poetika'da sanatların ayrımının taklit etmede kullandıkları araçlar bakımından yapıldığından söz eder. Resim sanatının aracı renk ve biçimken müziğin taklit aracı tartım ve uyumdur. Dans sanatının aracını ise sadece tartım olarak belirlemiştir.<sup>47</sup> Tragedya ve komedy türlerinde en yetkin yapıtların yazıldığı ve oynandığı dönemde yaşamış olan Platon (İÖ.427-348), tiyatro sanatına karşı olumsuz bir tavır almıştır ancak, çocuk eğitiminde de sanattan yararlanılması gerektiğini vurgulamıştır.

*“çocuk eğitiminde bunlardan (müzikten) yararlanılmalıdır. Öğrenim süreci içinde çocuk farkında olmadan bu özellikleri özümler. Tartım ve uyumun onun ruhun işler, onu besler. Çocuğun beğeni düzeyinin ve düş gücünün doğal ve bilinçdışı olarak eğitilebilmesi için dikkatli bir eğitim programı düzenlenmeli, dans şarkı, mitoloji öyküleri dinlemeye zaman ayırmalıdır.”*<sup>48</sup>

Böylece Platon *Kanunlar* adlı eserinde müzik, dans, şiir gibi sanatların doğru kullanıldıkları zaman çocuk ve genç eğitiminde yararlı olabileceğini kabul etmiş olur.

Aslında tiyatro tarihi açısından bakıldığında fazla kabaca bulunabilecek bir değerlendirmeye kendini dinsel işlevinden ayırıp, bağımsızlığını ilan eden tiyatro bir sanat dalı olarak kabul görmüş, profesyonelleşmeye başlamıştır. Bu dönemde dans bir yaşam biçimi olarak algılanmasına ve sosyal hayatta fazlaca yer

---

<sup>47</sup> S. Şener, a.g.e,s.26

<sup>48</sup> S. Şener, a.g.e,s.23

bulmasına rağmen seyircisiyle ancak teatral etkinliklerin bir parçası olarak buluşur. Buna rağmen dansın da belirli kuralları, tragedya, komedy ve mimde kullanımına göre değişen farklı özellikleri vardır.

#### **I.D Roma’da Dans ve Tiyatro Düşüncesi**

Roma’da sanat düşüncesiyle ilgili genel kanı Roma sanatının daha çok Yunanların etkisinde geliştiği yönündendir. Ancak Yunan ve Roma kültürleri arasındaki fark doğal olarak sanat anlayışlarını da etkiler. Bu farkı Ehrenreich genel olarak Roma kültüründeki militarizmin ortak esime gelenekleri üzerindeki zaferiyle açıklar ve ona göre Roma kültüründe eğlence düşkünü şarap tanrısı Bacchus’a indirgenmiş olan Dionysos savaş tanrısı tarafından mağlup edilir. Ayrıca Ehrenreich dinsel ayinler için kullanılan Yunanca *orji* sözcüğünün kalabalık ve aşırılık, çok fazla yemek yemek, içki içmek ve herkesin aynı anda kendini verdiği rastgele cinsellik yönündeki modern anlamını kazandığı yerin de Roma olduğunu dile getirir. Ehrenreich’in dile getirdiği Roma kültürü ve Yunan kültürü arasındaki bu farklar, Yunan sanatını miras alan Roma sanatına genel bakışımızın belirleyicileridir. Dahası Ehrenreich kitabında, müzik ve dans gibi esime geleneklerinin temel bileşenlerinin bile imparatorluk zamanına gelinceye kadar, ağırbaşlı, gerçekçi düşüncelere sahip Romalılara kesinlikle yabancı olduğunu söyler. Yani dans ve müzik Roma döneminin başlarında kınanan etkinliklerdendir.<sup>49</sup>

Şener Roma sanatının genel olarak ilgilendiği konuları ele alarak bize Roma sanatı hakkında genel bir fikir verir. Ona göre Roma sanat görüşüne egemen olan başlıca kaygılar biçimsel düzenlemeye önem verme, düş ürünü

---

<sup>49</sup> B.Ehrenreich, a.g.e,s.63

olandan kaçınma, Yunan eserlerine öykünme ve ahlak eğitimidir.<sup>50</sup> Roma sanatının daha çok biçimle ilgilenmesi aslında tesadüf değildir. Çünkü öykündüğü Yunan sanatı Yunan felsefesinin ve yaşam biçiminin bir ürünüdür. Bir dans araştırmacısı olan Margaret N. H'Doubler *Dance As a Creative Dance Experience* adlı kitabında birazda kendine has bir ifadeyle esas problemin Yunanların hayata bakışlarının estetik olması, Romalıların ise hayata bakışlarının estetik olmaması olduğunu dile getirir. H'Doubler'ın Yunan sanatını estetik bulurken , Roma sanatını estetik bulmaması fazlasıyla öznel ve tartışmaya açık bir ifade olmasına rağmen buradan çıkardığı şu sonuç en azından dans sanatı bağlamında Yunan dansı ve Roma dansı arasındaki farkı göstermesi açısından önemlidir: *Sonuç olarak Yunanlar danslarını yaşarken Romalılar, sadece onların formlarını kopyalamakla kalırlar.*<sup>51</sup>

H'Doubler sanatta Yunanlarla Roma arasındaki geçişi Etrüskler'in sağladığından söz eder. Dans da aynı şekilde, İtalyan yarımadasının ilk sakinlerinden olan ve Yunanlardan etkilenen Etrüsklerden gelir. H'Doubler'a göre her ne kadar Roma'da dans Yunan ve Etrüsk etkisiyle gelişse de temelde dans anlayışında Yunan ve Roma felsefesi ve yaşam biçimlerindeki ayırmadan ötürü fark vardır. Daha öncede sözü edildiği gibi Ehrenreich bu farkı açıklarken Roma'yı *orji* kelimesinin günümüzdeki anlamını kazandığı yer olarak betimler ve H'Doubler da bu farkı açıklarken aslında Ehrenreich'in düşüncelerine benzer düşünceler öne sürer. Yunanlar için dans bir yaşam biçimidir, varoluşlarının bir parçasıdır. Yunanların bedensel güç yoluyla yansıttıkları bu yücelik Romalıların elinde H'Doubler'ın değimiyle *ahlaksızlığa* dönüşür ,

---

<sup>50</sup> S. Şener, a.g.e, s.67

<sup>51</sup> Margaret N. H'Doubler, *Dance As Art Creative Dance Experience*, (USA, The University Of Wisconsin Foundation,1998),s.10

*“Dans bir eğlence kaynağı olur, sanatsal doğasını yansıtmak yerine daha çok bedensel zevklere boyun eğer. Romalılar insan formunda ruhsal dünyanın bir formunu bulamazlar, sadece beden içinde beden görürler.”<sup>52</sup>*

Yine bir dans tarihçisi olan *History Of Dance: An Interactive Arts Approach* adlı kitabı yazarı olarak bilinen Gayle Kassing Roma sanat anlayışının Yunanlardan farklı olarak daha çok eğlence odaklı olduğunu ancak Romanın dramatik sanatının İÖ 240- 75 yılları arasında geliştiğini dile getirir. Hatta Roma pantomime ve sözsüz dans-drama olan katkısıyla bilinir.<sup>53</sup> H'Doubler'a göre ise daha çok Romalıların ilerlettiği bu dans aslında onlara özel ve onlar tarafından geliştirilen bir dans değil, Roma dışından gelenlerin geliştirdiği özel bir danstır. Roma ruhunu yansıtmadığı gibi Roma halkı onun güzelliğini de anlayamaz. Ayrıca dans Romalı filozoflar tarafından kültür açısından uygun olmayan çok yozlaşmış bir eğlence olarak değerlendirilir. Ancak H'Doubler Roma'daki dansla ilgi tüm bu olumsuzlukların kaynağını dansın kendisine ya da dansın ifade ya da estetik gücündeki yetersizliğe bağlamaz, tam tersi bunu dansın güçlü bir ifade aracı olmasına bağlar. H'Doubler'a göre hareket öyle iyi bir ifade aracıdır ki duyguları doğrudan yansıtır, daima insanların tinsel (manevi) tutumlarının aynası olur. Bir dil olarak kaba ya da incelikli düşünceleri ve duyguları ifade edebilir, dolayısıyla hareketler incelikli de olabilir itici de olabilir. Bu yüzden Roma dansının bu yüzeyselliği yaşam biçiminin ve manevi yozlaşmışlığın bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kassing böylelikle her ne kadar Yunan sanat anlayışıyla

---

<sup>52</sup> M. N. H'Doubler, a.g.e,s.11

<sup>53</sup>Gayle Kassing, History of Dance: An Interactive Arts Approach, (USA, HumanKinetics,2007),s.59

karşılaştırıldığında H'Doubler tarafından zayıf bulunsa da dans tiyatro ilişkisi bağlamında Roma dönemi tiyatrosunda önemli bir gelişmenin altını çizmiş olur.<sup>54</sup>

Daha başka bir ifadeyle Yunanlarla karşılaştırıldığında daha biçimsel ve yoz olarak değerlendirilse de, sosyal hayatta daha az rol oynasa da Roma'da dansın ve tiyatronun varlığından söz edebiliriz. Kassing Roma'da dansın dini, sosyal ve eğlence işlevlerinden söz eder. Özellikle yüksek sınıf için dans birer icracı olarak değil ama seyirci olarak iyi bir eğlence kaynağıdır.<sup>55</sup> Aynı zamanda dans genç aristokratlarında eğitimlerinin bir parçası olduğundan dansın eğitsel işlevinden de söz edilebilir. Şener'de Roma tiyatro düşüncesini özetlerken *eğitme ve zevk verme* özelliklerinin altını çizer.<sup>56</sup> Bu açıdan bakıldığında tıpkı dans gibi tiyatronun da, kısıtlansa da, eğitsel işlevlerinin göz ardı edilmediği görülür.

Brockett Roma'da dramatik biçimlerin gelişimi incelendiğinde daha çok seyirciye, festivallere ve pantomime odaklanıldığını dile getirir. Daha önce de bahsedildiği gibi dans ve tiyatro kesişiminde önemli bir yer tutan pantomim aynı zamanda dansın bağımsız bir sahne sanatı olarak gelişiminde ilk adım sayılabilir. Hatta Brockett *fabula saltica* olarak da anılan ve Roma imparatorluğunun en popüler dramatik biçimlerinden biri olan Roma pantomiminin aslında öykü anlatan bir dans olmasından dolayı modern balenin atası bile sayılabileceğinden söz eder.<sup>57</sup> Bu açıdan pantomimin özelliklerini belirlemek aynı zamanda modern balenin de köklerine değinmek anlamını taşır.

Pantomim sanatının dans ve tiyatro kavşağındaki bu yeri bu yüzden de hem dans tarihçileri hem de tiyatro tarihçilerinin araştırmalarında yer bulmasına

---

<sup>54</sup> M. N. H'Doubler, a.g.e,s.11

<sup>55</sup> G. Kassing , a.g.e, s.60

<sup>56</sup> S.Şener, a.g.e,s.57

<sup>57</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.68

sebepler olmuştur. Örneğin daha öncede sözü edildiği gibi bir dans tarihçisi olan Kassing pantomim terimini, *stilize edilmiş bir formda konuşmayan fakat aksiyonu anlatan solo dansçı ya da bir aktörün performansını ifade eden bir terim* olarak tanımlar.<sup>58</sup> Brockett ise pantomimin özelliklerini açıklamaya Yunan pantomimiyle Roma pantomimini karşılaştırarak başlar. Brockett aslında İÖ beşinci yüzyıldan itibaren Yunanistan'da da biliniyor olmasına rağmen pantomimin asıl gelişiminin Roma döneminde gerçekleştiğini dile getirir. Pantomim Yunanlarda iki ya da daha çok dansçıyla yapılırken Roma döneminde tek başına yapılan bir dans haline gelir.<sup>59</sup>

Pantomimlerin olaylar dizisi genellikle mitoloji ya da tarihten alınır. Aksiyona bir koro ve flütlü, çembalolu ve nefesli çalgılı bir orkestra eşlik ederdi.<sup>60</sup> Pantomimde vurgu solo oyuncudaydı. Atletik nitelikleri ve yakışıklılıkları ile ünlenmiş bu oyuncular bir dizi karakter ve durumu canlandırabilmek için tümüyle tavır ve harekete dayanırlardı.<sup>61</sup> Oyuncuların hepsi maske takıyorlardı. Rollerin çoğunluğu konuşmada, şarkı söylemede ve dans etmede yetkin olmayı gereksinirdi. Dönemde çağdaş yazarlar anlamlı (belki son derece kalıp tavır ve pozlara dayalı), pantomimin her gösterimin en önemli öğeleri olduğunu açıkça ortaya koyarlar. Brockett'e göre çağdaş olgulara bakıldığında oyuncuların her duygu durum ve türüne uygun entonasyonlar üzerinde yoğun teknik eğitim aldığı anlaşılır. Tiyatroların bazıları 14.000 kişi alacak kadar büyük olduğundan oyuncuların tavırları ve hareketleri olasılıkla bir hayli büyütülmüştür.<sup>62</sup>

---

<sup>58</sup> G. Kassing , a.g.e, s.59

<sup>59</sup> O.G. Brockett,a.g.e, s.68

<sup>60</sup> O.G. Brockett,a.g.e, s.68

<sup>61</sup> O.G. Brockett,a.g.e, s.79

<sup>62</sup> O.G. Brockett,a.g.e, s.77

Pantomimin Roma dönemindeki bu gelişimi balenin temelini oluşturması ve bir sahne sanatı olarak dansın gelişiminde açısından başlangıç olması açısından önemlidir. H'Doubler teatral ve mimetik dans etmenin Romalılar arasında yüksek düzeyde algıya ulaşsa bile, sanat olarak dansın toplumun bozulmasıyla birlikte çöktüğünü ifade eder.<sup>63</sup> Ancak pek çok kaynakta hristiyanlığın yayılmasının Romalıların yaşamlarında zorunlu değişiklikler yaptığı ve bununda doğal olarak dans ve tiyatro etkinliklerini etkilediği vurgulanır. Brockett'e göre Hristiyanlığın yayılmasıyla beraber Roma'da tiyatronun çökmesinin üç temel nedeni tiyatro etkinliklerinin pagan gelenekleriyle bağı, mimlerin açık saçıklığı ve mimlerin Hristiyan ayinlerinin ciddiliğine ve ağırlığına yaptığı olumsuz etkidir.<sup>64</sup> Ancak yayılan Hristiyanlık tek başına tiyatroyu ve hatta dansın etkisini azaltmaya yetmez. İmparatorluğun çöküşü ve barbar kabilelerin baskınları da Roma dans ve tiyatrosunun seyrini değiştirir ve dans ve tiyatroyu yeni bir yola sokar.

### **I.E Ortaçağda Dans ve Tiyatro Düşüncesi**

Dinin tek denetleyici güç olduğu, düşüncelerin kilise tarafından bastırıldığı, bireylerin öteki dünya korkusuyla dünyevi zevklerden uzaklaştırıldığı, tarih kitaplarında karanlık çağ olarak yer alan orta çağ tiyatro tarihi açısından bakıldığında kendisinden sonra gelen Rönesans döneminin tiyatro anlayışını oluşturmada önemli bir rol üstlenmiştir. Hatta Özdemir Nutku'nun Dünya Tiyatro Tarihi adlı kitabında Ortaçağ tiyatrosu "*Tiyatronun Uyanışı*" başlığıyla verilir ve Nutku kitabında tiyatronun bu çağa can çekişerek girdiğini ancak dönem içinde ayağa kalkıp gittikçe geliştiğini ve sonraki yüzyılın tiyatrosunu hazırladığını dile getirir.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> M.N. H'Doubler, a.g.e, s.12

<sup>64</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.81

<sup>65</sup> Nutku Özdemir, Dünya Tiyatro Tarihi 1-Başlangıcından – 19. Yüzyıla Kadar, (İstanbul, Remzi Kitabevi,1985), s.83

Genel olarak üç bölümde incelenen Ortaçağ tarihine baktığımızda ilk dönemde yani erken ortaçağ döneminde Avrupa’da savaşıyan kabileler, göçler, kültürel değişimler, din savaşlarıyla dolu karmaşık bir tablo ortaya çıkar. Eski Yunan ve Roma bilim, sanat ve kültürü yok olmaya yüz tutar. Bu karmaşanın ortasında kilise gittikçe yükselir, cehalet ve barbarlıkla dolu vahşi bir dünya da barışı sağlayabilen tek kutsal yer haline gelir. Antik dönemden kalma el yazmanlarına da sahip çıkarak aynı zamanda öğrenmenin de koruyuculuğunu üstlenir. Ancak dans ve tiyatro gibi bedensel zevkleri barındıran sanatlar kilise tarafından bastırılır.

*Bedenin tarihi I - Rönesanstan Aydınlanmaya* adlı kitapta Jacques Gélis *Beden İmgesindeki Dönüşümler* adlı yazısında dans ve tiyatronun yasaklanmasını sağlayan günahkar bedenden söz eder ve ortaçağda kilise baskısıyla beraber ortaya çıkan bu beden algısını şöyle özetler:

*“Hıristiyanlık bireye değer kazandırdı, kişinin yükselişini kolaylaştırdı ve böylece yaşayanlarla ya da ölmüş atalarla olan, çok farklı noktalara açılan eski geniş akrabalık ilişkilerinin kırılmasına katkıda bulundu. Torunlardan ve yakınlardan oluşan bu zincir kendine has bir beden bilinci yaratıyordu. Kendini dayatan imgede iki yönlü bir aidiyet, iki kez yaşanan bir beden vardı. Doğum yeni bireyin yükselişiyle eş anlamlı olduğuna göre bireyin kendine ait bir bedeni vardı, ama aynı zamanda soyunun büyük ortak bedenine de bağlı hissediyordu kendini. Din adamının önerisiyse bireysel bedeni cemaatin ortak bedeninden koparmak, böylece mümini nihai hedeflere hazırlamaktı.”<sup>66</sup>*

H’Doubler’de Ortaçağ dans düşüncesini anlatırken öncelikli olarak Hıristiyan dünyasının beden algısından söz etmeyi uygun görür ve Hıristiyanlığın erken döneminin karakteristik özelliğinin maneviyat düşkünlüğü olduğundan söz eder. Bu

---

<sup>66</sup> Jacques Gélis, *Beden İmgesindeki Dönüşümler*, *Bedenin Tarihi I - Rönesanstan Aydınlanmaya*, Çeviren : Saadet Özen, (Yapı kredi yayınları, İstanbul,2008), s.73

dünya ile ölümden sonraki dünya arasında keskin bir ayrım vardır. Bu keskin ayrımlar sadece burası ve öteki dünya için değil bunun dışında iyi ve kötü, zihin ve beden, maneviyat ve dünyevilikle ilgili konularda da yapılır. Tüm hayatta en önemli şey ruhu kurtarmak olduğu için beden bir engel olarak görülür. Ruhu yüceltmek için beden red edilir, cezalandırılır ve yakılır. İnsan doğasının içindeki duyguları canlandıran her şey ya da önceki pagan kültürü ve yaşama ideali günahkar olarak kabul edilir. Dans hem zevk verdiği için, hem de fiziksel olduğundan, uygun görülmez ve bastırılır. Sadece ibadet ritüellerinin bir parçası olarak ciddi bir formda var olmasına izin verilir.<sup>67</sup> Özellikle ortaçağın erken dönemlerinde tıpkı dans gibi tiyatro etkinlikleri aynı sebeplerden ötürü kilise tarafından yasaklanır. Ayrıca Şener ek olarak kilisenin tiyatronun gerçek olmayı uydurduğu, susturulması gereken heyecanları uyardığı, kutsal ruha aykırı düşen bir gerilim yarattığı, ahlaka ve inançlara aykırı olana yer verdiği ve kişiyi yararlı işler yapmaktan alıkoyduğu gerekçesiyle yasakladığını belirtir.<sup>68</sup>

Tiyatro ve dans da dahil olmak üzere tüm bedensel zevklerin yasaklamasına karşın kilise günahkar olarak kabul ettiği bu pagan kültürünü hemen yok edemez. Brockett kitabında Hıristiyanlığın ilk zamanlarında pagan ayinlerinin devam ettiğini, kilisenin bunları durduramadığını ve ilerleyen dönemde Hıristiyanlığın yayılmasıyla kilisenin düzenlenen törenlerin çoğuna el koyduğundan söz eder. Ona göre Ortaçağ'daki tiyatro edebiyatı da kiliselerde yapılan ve zamanla daha da ayrıntılandırılan bu törenlerden onuncu yüzyılda ortaya çıkar.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> M.N. H'Doubler, a.g.e,s.13

<sup>68</sup> S. Şener, a.g.e,s.70

<sup>69</sup> O.G. Brockett,a.g.e

Pek çok kaynakta genel olarak ortaçağda dramatik biçimler iki temel başlık altında toplanabilir: dinsel oyunlar ve din- dışı dramatik biçimler. Onuncu yüzyılda ortaya çıkmasına rağmen dinsel oyunların tam gelişimi, ortaçağ uygarlığının ancak ikinci aşamasında yani yaklaşık 1050-1300'lü yıllar arasında mümkün olur. Hristiyanlığın sık sık vurgu yaptığı yaşamın ötesi düşüncesi papalar tarafından oluşturulan oyunlara da yansıtılır, ki bu oyunların en önemlileri giz (*mysterium*), mucize (*miraculum*) ve ahlak oyunları (*moraliteler*) dır. *Ahlak oyunları ondördüncü yüzyılda dinsel oyun olarak ortaya çıkar ancak giderek dünyaşallaşarak dinsel ve din- dışı profesyonel sahneler arasındaki en önemli bağı oluşturur.*<sup>70</sup>

Ortaçağda dinsel oyunların yanında Roma döneminden kalan mimus adı verilen din dışı gösterilerin varlığından söz edilir. Kilise babalarının bu gösterilere sert bir yolda karşı çıkmalarına karşın, mimus yaşamını sürdürür.<sup>71</sup> Brockett'e göre mimus yani mim din dışı tiyatroya kaynaklık eden türlerden yalnızca biridir. Ayrıca din dışı tiyatro çeşitli eğlendiriciler, jonglörler ile onların şarkı ve öyküleri ve pagan ritüelleri gibi birçok kaynaktan evrimleşir. 1300'lü yıllarda dinsel oyunlar kilise sınırları içinde olabildiğince gelişir ve sonuçta oyunlar kilise dışında oynanmaya başlanır. Bundan önceki 1000 yıl süresince tiyatro yalnız ikincil dramatik biçimler ve rastlantısal eğlencelerle sınırlı kalırken 1300'den sonra, doğuda ve batıda yeni gelişmelerin eşliğinde olan tiyatro gelecek yüzyıllar da doruğa ulaşır.<sup>72</sup>

Ortaçağın sonunda Brockett din dışı dramatik biçimleri şu şekilde sıralar: Farslar, moraliteler, Retorik odalarının (konuşma sanatı öğreten kuruluşlar) oyunları, interludlar (kapalı mekanlarda başlayan yöneticileri, soyluları ve zengin tüccarları

---

<sup>70</sup> O.G. Brockett, a.g.e, 125

<sup>71</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.85

<sup>72</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.105

eğlendirme amaçlı şarkı ve dansları içeren bir tür), mummingler (maskeli oyunlar), kılık değiştirmeler, turnuvalar ve soyluluk geçit alayları. Bu din dışı dramatik biçimlerin özellikle bir kısmında dans ögesine rastlanır. Örneğin Ortaçağın sonlarına doğru özellikle saray eğlencesi olarak gelişen mummingler ve kılık değiştirme oyunlarının kökenlerinde kılıç ve Morris dansları gibi pagan törenler vardır. Kılıç dansı on dördüncü yüzyılda saz şairlerinin bir gösterisi olarak görünmüştür. Kılıç dansı genellikle birkaç komik dansçının da bulunmasıyla “Maskaraların dansı” olarak da bilinir. Buna benzer olarak Morris dansı oyuncuların ziller takması ve yüzlerini siyaha boyaması ile yapılır.<sup>73</sup>

Ortaçağa tiyatro tarihi açısından bakıldığında teatral biçimler nasıl dinsel oyunlar ve din dışı dramatik biçimler olarak ayrılıyorsa, dans tarihçileri de ortaçağdaki dans etkinliklerini kiliseyle kurduğu ilişkiye göre dinsel ve seküler olarak ayırır. Kassing’e göre dinsel dans hem kutsal hem de ayinseldir. Kassing özellikle Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde, ayinsel dansın ibadetin bir parçası olduğundan söz eder. Şarkı söylemek ve dans etmek halk ibadetinin bir parçasıdır. Dinsel dans, ilahilerin yönlendirdiği güzel figürlerin ağırbaşlı hareketlerin ve sembolik pozların kullanıldığı törensel bir danstır. Kadınlar ve erkekler ayrı ayrı ibadet ettiklerinden, danslar tek eşlidir ve kilisenin farklı kısımlarında icra edilir.<sup>74</sup>

Ancak Ortaçağ boyunca dinsel dans kiliseden ayrılır. Kilise bayram günlerinde dans etmeyi ve şarkı söylemeyi bir pagan geleneği olarak değerlendirir. Kilisenin dansa olan bakışı öyle uç noktalara varır ki Kassing kitabında icracıların (performer) vaftiz olması engellendiğini ve hatta ortaçağın sonlarına doğru kutsal topraklarda

---

<sup>73</sup> O.G. Brockett,a.g.e,s.130

<sup>74</sup> G. Kassing,a.g.e,s.73

gömülemelerine bile izin verilmediğini belirtir.<sup>75</sup>

Kassing dansın kilise tarafından yasaklansa da hala Ortaçağ'da sosyal hayatın bir parçası olarak varlığını sürdürdüğünü söyler ve tıpkı antik dönemde olduğu gibi Ortaçağ'da da özel günlerde (*life span events*) ve tarihi günlerde dans yoluyla kutlamalar yapıldığından bahseder. Toplum henüz tarım toplumu olduğundan, verimlilik önemlidir. Dans eğlence amaçlı olduğu kadar bu verimliliği arttırmada bir yoldur ve toplumun savaş, veba gibi kötü durumların baskısından kurtulması içinde icra edilir. Seküler danslardan daha sonra folk dansları, şövalye ritüelleri ve feodal danslar, ki feodal dans Rönesans döneminde saray danslarına dönüşür, ortaya çıkar.<sup>76</sup>

Feodal yaşamın gelişmesiyle beraber gösteriler ve saray eğlenceleri saray tarafından ya da soylu ev sahiplerinin tuttuğu ya da saray saray dolaşan performansçılar tarafından organize edilmeye başlanır. Özellikle 12. yüzyılda feodalizmin ve şövalyeliğin gelişmesiyle beraber toplumsal kodlarda değişiklikler onur, bağlılık, cesaret, romantik, aşk ve mertlik gibi kavramları önemli etiketlere dönüştürür. Dans hem kadınlar hem de erkekler için bu etiketlerin ve soyluluğun bir göstergesi haline gelir. Lordlar ve ladyler kendilerini eğlendirmek amacıyla kusursuz adımları öğrenmek ve kusursuz hareketlere ulaşmak için çok zaman harcamaya başlarlar. Saray göstericileri ve daha sonraki dönemde, dans uzmanları (*dance masters*) ladylere ve lordlara son dönem danslarıyla ilgili ders verirler ve hem saray yaşanları hem ziyaretçileri için eğlence sağlarlar.<sup>77</sup>

Ortaçağ boyunca iki önemli dans türü diğer danslara kaynaklılık eder; *Carole* ve *Farandole*. Soylular ve köylüler kapalı mekanlarda ve dışarıda bu dansları icra

---

<sup>75</sup> G. Kassing, a.g.e, s.74

<sup>76</sup> G. Kassing, a.g.e, s.78

<sup>77</sup> G. Kassing, a.g.e, s.79

ederler. Aslında birer dini seremoni olarak ortaya çıkan bu danslar seküler eğlence biçimlerine dönüşür. *Carole* aslında bir ilahiyle beraber toplu olarak icra edilen bir danstır. Kiliselerde kutsal günlerde ve yeni yıl gibi diğer günlerde icra edilir. Tüm ortaçağ boyunca hem köylüler hem de soylular için sosyal hayatın önemli bir parçası olan *Farondole* Avrupa'nın farklı bölgelerinde farklı isimlerle anılır ancak on beşinci yüzyılda popülerliğini yitirir.<sup>78</sup>

Aslında kilisenin baskısı sadece dansın ve tiyatronun sekülerleşmesini sağlamakla kalmaz. *Dans,spor, dram ve komedinin kiliselerden yavaş yavaş kovulması, bugün bizlerin hayal edemeyeceği kadar düzenli bir takvimi olan bir festival dünyası yaratır.*<sup>79</sup> Dolayısıyla bu bölümün başında da belirtildiği gibi karanlık çağ olarak adlandırılan bu dönem aslında farklı açılardan pek çok yeni uygulamanın doğumuna vesile olur. Ehrenreich Ortaçağ'ın bir sefalet ve korku zamanı olarak tüm şöhretine rağmen, on üçüncü ve on beşinci yüzyıla kadarki döneminin, ağır çalışma devreleri ile noktalanmış uzun bir açık hava partisi gibi görülebileceğini söyler.

Genel bir değerlendirmeye başlangıçta kilise baskısıyla karşılaşan dans ve tiyatro düşüncesi bu baskıyı bir sonraki yüzyıla bir avantaj olarak taşımıştır. Çünkü yazılı olarak teorisi üretilebilen bir sanat formu olarak tiyatro kilisenin koruyuculuğunda kalmış ve yok olmaktan kurtulmuştur. Bir süre sonra tiyatro sınırlarını genişleterek kilisenin himayesinden çıkmış ve bağımsız hale gelmiştir. Dans bir yandan hem din dışı oyunlarda hem de dinsel oyunlarda tiyatronun bir parçası olarak varlığını devam ettirmiştir, hem de sosyal hayatta tüm yasaklamalara rağmen korunmuştur. Brockett Ortaçağ sonunda tiyatronun yerini özetler ve toplumla tiyatronun ilişkisinin çok önemli bir değişim geçirdiğinden

---

<sup>78</sup> G. Kassing,a.g.e,s.79

<sup>79</sup> B.Ehrenreich,a.g.e,s.119

söz eder. Ona göre Roma'da Yunan'da ve Ortaçağ Avrupa'sında en karakteristik biçimiyle tiyatro kilise ve ülke yönetiminin etkin desteğini sağlamış olmanın keyfini sürmüştü. Tiyatro herkesçe anlam taşıyan özgül olayları kutlamak için kullanılmış bir topluluk sunumu olup aslında törensel olan ve vesilelerle sunulan bir etkinliktir ancak. Brockett tiyatronun on altıncı yüzyıldan başlayarak, dinsel ve kentsel işlevlerinden arındırılmış olduğu için artık sadece ticari ve sanatsal bir platformda tanınmak için bir savaş vereceğini dile getirir ve başlangıçta sadece soylular ve yöneticiler tarafından ayakta tutulur.<sup>80</sup> Aslında benzer bir durum dans dünyası içinde geçerlidir. Çünkü Ortaçağ dansın soyluluğun, zarafetin ve şöhretin bir göstergesi olarak algılandığı bir saray eğlencesi olarak görüldüğü Rönesans dönemine geçişte önemli bir basamaktır.

#### **I.F On Altıncı ve On Yedinci Yüzyıl Rönesans Dönemi Avrupa'sında Tiyatro ve Dans Düşüncesi**

Rönesans genel olarak hümanizm ve onun getirdiği bireyci dünya görüşünün hakim olduğu bir dönemdir. Ortaçağda reddedilen ve ortadan kaldırılmaya çalışılan klasik kültür ve bunun bir uzantısı olarak pagan kültürüne yeniden doğan bir ilgi söz konusudur. Ortaçağdaki maneviyat düşkünlüğü ve öteki dünyaya hazırlanış terk edilir. Hümanizmle beraber yaşam sadece ölümsüzlüğe hazırlanış olarak değil kendi başına ve kendisi için de değerli görülmeye başlanır. Düşünce düzleminde meydana gelen bu değişim tüm toplum düzeninde meydana gelen değişikliklerle paralellik gösterir ve elbette bu sanat anlayışında da kendisini gösterir. Sanat dünyasını etkileyen en önemli değişikliklerden biri de insanın beden algısındaki değişimlerdir. Gélis'e göre 16.yüzyıldan itibaren insanlığın hayatının anlamı ve oluşumu

---

<sup>80</sup> O.G. Brockett,a.g.e,s.134

üzerine kendine sorduğu sorular ve bu sorulara aranan sonuçlar doğa kanunlarının formüle edilmesi ve insan bedeninin daha doğru ve daha ayrıntılı olarak öğrenilmesi sonucunu doğurmuştur. Ancak insanoğlunun dünya ile ilgili bilgisi arttıkça yani ufku genişledikçe beden hakkında sorular da derinleşir.<sup>81</sup> Böylelikle de tüm sanat dallarında daha da özelde dans ve tiyatro sanatında diğer değişimlerle beraber bu değişen beden algısının ve farkındalığının izleri belirgin bir biçimde görülür. Hatta dönemin dansına ve tiyatrosuna yön verir.

Beden tarihi üzerine çalışan Georges Vigarello *Egzersiz Yapmak, Oyun Oynamak* adlı çalışmasında Rönesans döneminin beden algısına dair değişimleri gözler önüne serer. Ona göre bedensel hareketler yeni bir tarzda sıralanmaya, birbirine bağlanmaya başlanır; hareketlerin şekli, değerleri ve etkileri bambaşka bir tarzda tahayyül edilir hale gelir. Yenilik hem beden sahneleme tarzında, hem de hareket mantığının zihinde tasarlanışındadır: özellikle uzuvların hareketleriyle dünyanın hareketleri arasında bir bağ kurulur; dinamiği ve etkilerini açıklama tarzı değişir.<sup>82</sup>

Beden algısındaki değişimler tiyatro alanında oyunculuk biçemlerindeki değişikliklerle kendini gösterir. *Oyunculuk etkili ve gösterişlidir.*<sup>83</sup> Oyunculuk biçemleriyle ilgili en belirgin görüşler İspanya’da ortaya çıkar. Carlson İspanyol Rönesansı’nın önemli eleştirmenlerinden Salas’ın oyunculuk biçemleriyle ilgili görüşlerine yer verir:

“*Salas müziğin, dansın, gösterinin ve oyunculuğun rolünü Aristoteles’ten daha ayrıntılı olarak inceleyerek, müzik notalamasının,*

---

<sup>81</sup> J. Gélis, a.g.e,s.73

<sup>82</sup> Georges Vigarello *Egzersiz Yapmak, Oyun Oynamak, Bedenin Tarihi I - Rönesanstan Aydınlanmaya*, Çeviren : Saadet Özen, (Yapı kredi yayınları, İstanbul,2008), s.198

<sup>83</sup> S. Şener ,a.g.e,s.74

*sahne makinelerinin ve dans üslubunun tarihini dikkate alır. Oyuncu şairin tutkularını ve tesirini seyirciye iletmediği araç ve kanal olarak özel bir dikkati hak eder. Bu görevi yerine getirebilmek için oyuncunun iletimin önündeki bütün kişisel engelleri kaldırması ve oyunun tutkularını “kurnazca bir görünüş” (yaratmak) şeklinde değil “içsel bir duygu” şeklinde gerçekten denemesi gerekir.”<sup>84</sup>*

Carlson yine İspanyol Rönesans'ının önemli eleştirmenlerinden Fadrique'nin de oyunculukla ilgili görüşlerinden söz eder. Fadrique'nin “jestlerle hareketler şiirin iç işleyişini daha tam olarak açığa çıkarıyorlarsa o zaman daha içsel ve temel olurlar” görüşünü oyunculuk tekniğine dair yapılan önemli bir eleştiri olarak yorumlar.<sup>85</sup> Carlson'ın da belirttiği gibi İspanyol eleştirmenlerinin tekniğin, duygusal doğruluğun savunuculuğunu yapmaları, daha sonraki yıllarda oyunculuk sanatı üzerine yürüyecek tartışmalarda temel olarak ele alınacak konuların izlerini taşır ve bu tartışmaların başlangıcı olmaları açısından önemlidir.

Sahne sanatları açısından Rönesans döneminde yaşanan bir önemli gelişmede artık dram sanatının performans yönüne vurgu yapılmaya başlanmasıdır. Bu konuda öncülüğü İtalyan eleştirmen Castelvetro yapar. Dram sanatının bir performans sanatı olduğunu vurgular ve dram sanatının performanstan ayrı düşünülmesine karşı çıkar.<sup>86</sup> Onun en önemli özelliği tiyatronun edebiyattan ayrıldığını vurgulamasıdır.<sup>87</sup> Dram sanatının aslında edebiyattan ayrılarak, performans yönüne vurgu yapılması aynı dönemde sahne sanatlarında ortaya çıkan farklı türler – bale ve opera gibi- düşünüldüğüne önemli bir ayrıntı haline gelir. Çünkü bu gelişme bedeninde sadece edebi bir

---

<sup>84</sup> Marvin Carlson, Tiyatro Teorileri, (Ankara, DeKi, 2007), s.68

<sup>85</sup> M. Carlson, a.g.e, s.62

<sup>86</sup> M. Carlson, a.g.e, s.51

<sup>87</sup> Ö. Nutku, a.g.e, 136

metni (ya da bir şiiri) anlatmak için kullanılan bir araç olmasının ötesinde varlığının kabul edildiğinin de (ya da kabul edilmeye başlandığının da) göstergesidir. Örneğin bu dönemde ortaya çıkan operada beden daha çok metin yerine müziğin eşlikçisidir. Aynı şekilde her ne kadar henüz ayrı bir tür olarak varlığından söz edilemese de bu dönemde temelleri atılan balede beden kendi başına anlam kazanır ve bu sefer de bedenin eşlikçisi müzik olacaktır.

Rönesans döneminde tiyatro ve dans alanında yaşanan değişimler ve ortaya çıkan bu yeni türler Avrupa'nın her yerinde eş zamanlı gerçekleşmez. Daha öncede belirtildiği gibi hümanizm akımının etkisiyle bu dönemde ortaçağın dinsel kültürü olan öbür dünyaya bağlı olma yerini bu dünyaya bağlı olan kültüre bırakır. Bu da kilisenin Ortaçağdaki gücünü yavaş yavaş yitirmesine yol açar. Böylelikle Nutku'nun da belirttiği gibi kilisenin mutlak hakimiyeti yerine, kendi gücüne dayanan ulusal devlet düşüncesi gelişir.<sup>88</sup> Ortaçağ tiyatrosu ve Ortaçağda görülen danslardan genel özellikleriyle bahsedilebiliyorken ulusal devlet düşüncesinin gelişmesi ve ulusal dillerin kullanılmaya başlaması "Rönesans tiyatrosu ve Rönesans'da dans" başlığı altında genel özelliklerin sıralanmasını zorlaştırır. Şener'e göre 15.yydan itibaren yaşanan bu ulusal farklılaşmaların ortaya çıkması, ulusal kiliseler gibi ulusal sanatları da belirler. Bu gelişime koşut olarak tiyatro, her ülkenin özel toplumsal koşullarına, yönetimine, kültür birikimine ve teknik olanaklarına göre farklı gelişme göstermiştir.<sup>89</sup> Örneğin İtalyan Rönesans tiyatrosunun en belirgin özelliği çarpıcı, şaşırtıcı sahne gösterileridir. İtalya'nın sahnesinin

---

<sup>88</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.132

<sup>89</sup> S.Şener,a.g.e,s. 74

etkisinde kalan Fransız tiyatrosu da sahne düzenlemelerine önem vermiştir. İngiltere’de ve İspanya’da oyun yazarlığı şahlanır.<sup>90</sup>

Rönesans döneminin genel olarak öncülüğünü üstlenmiş olan İtalya, tiyatro alanında da diğer ülkeleri etkiler. İngiliz, Fransız, İspanyol yazarlarının öncelikle İtalyan kuramcılardan etkilendikleri, onların aracılığıyla antik yazarları tanıdıkları görülür.<sup>91</sup> Ancak zamanla ulusal farklılıkların da etkisiyle her ülke kendine özgü bir tiyatro anlayışı geliştirir. Dans ve tiyatro ilişkisi bakımından incelendiğinde İtalya ve özellikle Fransa (opera ve balenin temelleri bu ülkelerde atıldığı için) ön plana çıkar. Bu yüzden İtalya’daki ve Fransa’daki gelişmeleri ayrıntılandırmak dans ve tiyatro ilişkisinin bu dönemde geçirdiği değişimi anlamak açısından önemlidir.

İtalya dans-tiyatro ilişkisinin tarihi bağlamında düşünüldüğünde özellikle iki açıdan önemlidir. Birincisi Rönesans’ta ortaya çıkan perspektif anlayışının<sup>92</sup> sahneleme tekniklerine uyarlanarak üç tarafı kapalı çerçeve sahne (ya da İtalyan sahne)’nin geliştirilmesidir. Bu gelişme özellikle -daha ileride de sözü edileceği gibi- tiyatronun sağladığı olanaklarla yavaş yavaş bağımsız bir tür olarak gelişmeye başlayan dans dünyasında, seyirci- dansçılarla, profesyonel- dansçıların ayrımını belirginleştirdiği için önemlidir. İkinci önemli gelişme de İtalya’da *intermezzi* olarak ortaya çıkan ancak daha sonra Fransa’da *ballet de cour* (*saray balesi*), İngiltere’de *mask* ve İspanya’da da *auto* gibi farklı adlarla anılan bir eğlence türüdür. İntermezziler türler arasındaki geçişte önemli bir yere sahiptir.

---

<sup>90</sup> S.Şener,a.g.e,s. 74

<sup>91</sup> S.Şener,a.g.e,s. 76

<sup>92</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.134

Brockett kitabında *intemezzilerin* özelliklerine ve işlevlerine ayrıntılı biçimde ele alır. Brockett *intermezzilerin* karnaval zamanlarının *mascheratasından* (bir tür komedyaya oynayan topluluk) ve sarayda özel vesilelerle yapılan eğlencelerden türediğini ve ilk on beşinci yüzyılın sonlarında ilk kez komedyalarla birlikte sergilendiklerini dile getirir. Ona göre *intermezzilerin* asal çekiciliği dekor, kostüm, ışık, özel efektler, müzik ve danstan gelmektedir.<sup>93</sup> *Intermezzide* sayısız şarkıya, dansa ve asal olarak pantomime dayanan aksiyonun büyük bir bölümüne müzik eşlik eder.<sup>94</sup> Diyaloglar sadece alegorik öykünün açıklanması gerektiğinde kullanılır. *Intermezziler* düzenli oyunların beş perdesi arasında sergilenir. Komedyada olduğu gibi, yeni bir tür olan operada da bir süre perde aralarında sergilenen *intermezzi*, onyedinci yüzyılda yavaş yavaş operanın içine girer ve 1650'lerde yok olur.<sup>95</sup>

Daha öncede değinildiği gibi *intermezzilerin* İngiltere'de gelişen versiyonu *mask* olarak anılır. Brockett İngiltere'de gelişen mask oyunlarının yapısının da İtalyan intermezzosuna benzediğini, çünkü ikisinde de, öykü ve sembolizmin asal olarak görsel araçlarla yani dekor, kostüm, sahne donatımı, pantomim ve dansla ifade edildiğini dile getirir. Hikâye ve diyalog (sözlü veya şarkılı) öncelikli olarak, görsel araçlarla ifade edilemeyen şeyleri açıklamak için kullanılır. Masklarda profesyonel oyuncular ve müzisyenler kullanılırdı ancak asal vurgu saraylılar tarafından sergilenen dans üzerineydi. Ayrıca Brockett mask oyununun alegorik konusunun içine bir giriş dansı, bir ana dans- bu dans sürecine sahnedekiler salona inerler ve seçilmiş seyircilerle dans

---

<sup>93</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.143

<sup>94</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.157

<sup>95</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.143-144

ederlerdi- ve bir çıkış dansı olmak üzere genellikle üç *büyük mask dansı* konduğunu dile getirir. Ayrıca Brockett'e göre dönemin bir çok moda dansı bu yapımlara dahil edilir fakat saray dansı ustaları, ayrıca, incelikli sembolik düzenlemeler yaparlar. Bunun yanında Brockett ayrıca cinsiyetle ilgili bir ayrıntıya değinir ve zaman zaman yapılan çift mask oyunu hariç bir mask oyununun dansçılarının hepsinin bir cinsiyetten olduğunu belirtir.<sup>96</sup>

*Intermezzilerin* İspanya'daki karşılığı ise *autolardır*. İspanyada ilk yazılan oyunlara *auto* denildiğini dile getiren Brockett, 1454'ten sonra bu dinsel oyunların arasına, dansçılar, jonglörler ve hokkabazların da sokulduğunu belirtir. Brockett ayrıca *autoların* hangi sırayı takip ettiklerine de değinir. Buna göre *auto'lar* önce sokaklarda yapılan bir geçit töreniyle başlar, rahiplerin ve kent konseyinin haç koyma gösterisiyle devam eder. Gösteriler bitince, oyunun oynandığı kutsal haçın önünde danslara sıra gelir. Ancak dans bittikten sonra İngiltere'deki gibi oyuncular şehrin çeşitli sahnelerinde oyunlarını oynarlar. Brockett tiyatronun yavaş yavaş açık alanlara yönelmesiyle İspanyol halkının özelliklerinden biri olan dans etme tutkularının İspanyol tiyatrosunda görülmeye başlandığını dile getirir. Gülünç sahneler, danslar, şarkılar, hokkabazlıklar halk gösterilerinin ayrılmaz birer parçası olur.<sup>97</sup>

Her ne kadar ortak özelliklere sahip olsa da *intermezzi*, *mask*, *auto* ve *ballet de cour* ülkelere göre belli açılardan farklılık gösterir. Örneğin İtalya'da *intermezzi*'lerde müzik öne çıkar ve dans ve şiir müziğe eşlik ederken (ki bunun sonucu olarak da opera İtalya'da ortaya çıkar ve *intermezzi'ler* zamanla

---

<sup>96</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.194

<sup>97</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.154-155

operaların içinde kaybolur), Fransa'da dans ön plana çıkar ve günümüz balesinin temelleri atılmaya başlanmış olur.

Aslında *intermezzi*, *mask*, *auto* ya da *ballet de cour*'ları önemli hale getiren sadece bir gösteri ve eğlence türü olarak görkemli ve daha önce yapılmayanı yapmaları yani dans, müzik, şiir gibi farklı türleri birleştirmeleri değildir. Brockett'in de belirttiği gibi tüm perde aralarında oynanarak başlayan bu ara formlar aynı zamanda soylu konuklar için ve özel günlerde yapıldığından gücün, siyasetin ve diplomasiinin de bir aracıdır.<sup>98</sup> Bu da Rönesans'la beraber değişen beden algısının bir uzantısı olarak artık tüm bu soyluluk, güç, zarafet, zenginlik gibi değerlerin içinde dansın yani aslında bedeninin de kendi başına değerli hale gelmesi olarak okunabilir. Sarayda bu değerlerin yeni kodları arasına dansın girmesi özellikle Fransa'da *ballet de cour*'ların evrilerek bale sanatına dönüşmesinde önemli bir etkidir. Bu açıdan bakıldığında *Ballet de Cour*'u genel özellikleriyle incelemek dansın gelişimini takip etmek açısından önemlidir.

### ***I.F.i Ballet de Cour'ların (Saray Balelerinin) Genel Özellikleri***

İtalya'da 16. yüzyılın başlarında sarayda gücün, zarafetin ve soyluluğun göstergesi olan ve sarayda icra edilen ve *baletti* olarak adlandırılan danslar ilk olarak tek figürlü, geometrik şekillerden oluşan basit bir dansı tanımlar.<sup>99</sup> Ancak saray balesi asıl formunu ve gelişimini Fransa'da gerçekleştirir ve diğer ülkelere yayılır.

---

<sup>98</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.143

<sup>99</sup> Selma Jeanne Cohen, *Dance As A Theatre Art- Source Readings in Dance History From 1581 To The Present*, (NJ, A Dance Horizons Book Princenton Book Company,1992), s.6

Daha önce de belirtildiği gibi saray balesinin Fransa'da yükselmesi, İtalya'da operanın yükselişiyle paralellik gösterir. Bu baleler dönemin dram ve opera sanatıyla benzer eğilimlere sahip olsa da, dansı merkezine almasıyla diğerlerinden ayrılır. Ayrıca saray balesinde klasik dram sanatından farklı olarak zaman, olay ve mekân birliğine önem verilmez.<sup>100</sup>

Catherine de Medici'nin II. Henry ile evliliği 16.yüzyılda dansın egemenliğinin İtalya'dan Fransa'ya geçmesine yol açar. Catherine de Medici Fransa'ya gelirken İtalyan balesini de beraberinde getirir. Onun getirdiği bale sevgisinin altında politik sebepler yatsa da, 1581'de Kraliçe'nin önderliğinde gerçekleştirilen *Le Ballet-Comique de La Reine* (Kraliçenin komik balesi) Avrupa'nın ilk saray balesi olarak tarihe geçer.<sup>101</sup>

Sosyal dans olarak ortaya çıkan bu gelişmeler aslında teatral olarak dansın tarihinin gelişimini de belirler. O dönemde bale profesyoneller tarafından değil, daha çok saray halkı tarafından yine bir saray eğlencesi olarak icra edilir. Koreograflar profesyonel olmasına rağmen, onlar daha çok dansları soylulara öğretmek için işe alınırlar ve icracılar profesyoneller yerine saray halkı olduğu için profesyoneller tarafından yapılan koreografi ona göre daha çok zemin desenlerinden, zorluk derecesi az hareketlerden oluşur.<sup>102</sup>

Saray balelerinde icracıların profesyonel dansçı olmamalarının yanı sıra koreografiyi belirleyen diğer etmen de, dansların icra edildiği salonların yapısı ve o dönemdeki insan-evren ilişkisidir. Cohen, İtalyan sahnenin (çerçeve sahnenin) icadından önce, gösterilerin yüksek bir sahnede değil, seyircilerin

---

<sup>100</sup> Susan Au, *Ballet and Modern Dance*, (New York, Thames& Hudson world of art, 2010),s.12

<sup>101</sup> G. Kassing, a.g.e,s.95

<sup>102</sup> S. J. Cohen, a.g.e, s.7

dans edilen alanın üç tarafına ya da üst katlara yerleştirildiği geniş bir salonun ortasında gerçekleştirildiğini dile getirir.<sup>103</sup> Bu salonlarda seyircilerin çoğu performansları yukarıdan izledikleri için figür ve motiflerin önemi büyüktür. Danslar sembolik anlamların yüklü olduğu geometrik şekillerden oluşur.<sup>104</sup> Bu sembolik anlamlar Rönesans'la beraber ortaya çıkan insan ve evren arasındaki ilişkiyi de yansıtır. Vigarello için *dünyanın düzenini taklit ederek, tıpkı dünyanın etrafındaki gezegenler gibi belli bir hesaba göre ciddiyetle kralın etrafını saran saray efradı manzarasını bıkıp usanmadan yeniden üreten saray danslarının ilham kaynağı, 16. yy insanını büyüleyen mikrokozmosla makrokozmosun ilişkili olduğu anlayışıdır.*<sup>105</sup> Vigarello'ya göre ayrıca beden hareketleri ilk kez geometrik olarak tasarlanan büyük bütünlerin bir parçası olarak bu dönemde tasarlanır; daha önce olmayan bir düzene, düzenliliğe, gözle görülür bir disipline tabi tutulur.

Dönemin saray balelerinin amacı sanatsal olmaktan çok politiktir. Ancak Susan Au, politik amaçların zevk ve eğlence ile birleştirildiğinden, temel hedefin yine de devleti ve kurulu düzeni övmek olduğundan söz eder. Saray baleleri güç, zerafet ve zenginliğin bir göstergesi olduğundan aslında hala hareket ön plana çıkmamıştır; hareket özgürlüğü ikinci plandadır, bu yüzden kostümlerin zenginliği daha önemlidir. Gücünü kaybeden kilisenin etkisinden kurtulan Rönesans döneminde Saray Balesi dini bir içerikten ziyade seküler bir yapıya sahiptir.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> S. J. Cohen, a.g.e, s.7

<sup>104</sup> S. Au, a.g.e, s.15

<sup>105</sup> G. Vigarello, a.g.e., s.199

<sup>106</sup> S. Au ,a.g.e,s.15

17. yüzyılda saray balesi soylu amatörlerin hâkimiyetinden çıkıp profesyonel bir sanat olarak gelişir. Dansın kuralları belirlenmeye ve kitaplarda yazılı hale getirilmeye başlanır. Sergileme biçimi ve seyircinin dansçıya dair algıları değişir. Teknik beceriler, örneğin tek ayak üzerindeki dönüşler, zıplamalar önem kazanır.<sup>107</sup>

Zamanla balenin yaygınlaşmasıyla beraber farklı türlerde baleler de gelişmeye başlar. Bu türlerin en önemlilerinden biri de belki de *Hiciv Baleleridir*. Çünkü Susan Au, çeşitli insan ve meslek gruplarından tiplerin canlandırıldığı hiciv balelerinden pantomim danslarının geliştiğini söyler. Pantomim danslarında kullanılan maskeler diğer danslarda kullanılan maskelerin aksine karakteri de belli eder ve bu danslarda üstün akrobatik yetenekler gerektiğinden zamanla bu dans türü sadece profesyoneller tarafından icra edilmeye başlanır.<sup>108</sup> Roma döneminden itibaren varlığını sürdüren pantomim danslarının gelişimi, dans ve tiyatro sanatında beden kullanıldığı, karakterin daha çok beden yoluyla vurgulandığı bir tür olması açısından önemli bir yere sahiptir.

Tiyatronun teknik olanaklarının gelişmeye başlaması yani yeni sahneleme tekniklerinin uygulanması, dansın bağımsız bir sanat dalı olma çabasında önemli bir yere sahiptir. Çünkü saray balesi profesyonelleşme adımlarını tiyatronun olanaklarını kullanarak atar. Bu gelişmelerden biri balede İtalyan sahne kullanımına başlanmasıyla yaşanır. Susan Au, Fransa'da 13. Louis zamanında Kardinal Richelieu'nun 1641'de kendisi için bir İtalyan

---

<sup>107</sup> S. Au ,a.g.e,s.15

<sup>108</sup> S. Au ,a.g.e,s.17

sahne inşa ettirdiğinden ve burada bir bale sergilendiğinden söz eder.<sup>109</sup> Aslında İtalyan sahne ile birlikte dans dünyasında seyirci-icracı ayrımı belirginleştiğini söyleyebiliriz. Ayrıca Susan Au figüratif dansların değerini kaybettiğinden, tehlikeli sıçramalar, dönüşler ve profesyonel dansçılara ait diğer özelliklerin önem kazandığından söz eder. Ayrıca bu dönemde farklı sahne kullanımları, efektler... vb. denenmeye başlanır.<sup>110</sup> Aslında böylelikle dansın bir sahne sanatı olma yolunda tiyatronun olanaklarıyla da beslendiğini iddia etmek yanlış olmaz.

17. yüzyılın sonu 18. yüzyılın başları -her ne kadar daha sonraları opera-bale gibi türler arası formlar uygulama alanı bulacak olsa da- türler arasındaki ayrımların belirginleştiği dönemlerdir. Bu dönemde kurulan akademilerin bu ayrımların belirginleşmesinde önemli rolü vardır. Dönemin Fransa kralı 14. Louis Fransa'da balenin devamlılığına yönelik bir adım atarak bir dans akademisi kurar (1661) ve Pierre Perrin tarafından da şiir ve müziği birleştirmeyi amaçlayan bir opera akademisi kurulur (1669). Bu akademiler her bir türün kendi içinde bağımsız sanat dalları olarak gelişmesinde önemli adımlardır. 1672 yılında da bu iki akademi daha sonra Paris Operası olarak anılan Kraliyet Müzik ve Dans Akademisi (*Académie Royale de Musique et de Danse*) adı altında çalışmalar yapmaya başlar<sup>111</sup>.

Bu dans akademisinin başındaki İtalyan asıllı *Lully*, bale sanatının saraydan tiyatrolara taşınmasını sağlar. Ayrıca bu akademi *Lully*, *Beauchamp* ve *Philippe Quinault'un* katkısıyla hazırlanan  *lirik trajedi* ve Molière'in

---

<sup>109</sup> S. Au ,a.g.e,s.16

<sup>110</sup> S. Au ,a.g.e,s.20

<sup>111</sup> S. Au ,a.g.e,s.24

*komedi balelerinin* ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Lirik trajedi, dans ve şarkıların temayı iletmekte araç olarak kullanıldığı teatral bir form olması açısından, komedi baleleri de güçlü dramatik yapıları bakımından dans- tiyatro ilişkisinde önemli bir yere sahiptir. Hatta Susan Au, Molière'in komedi balelerinin (örneğin *Les Fâcheux: Baş Belaları*) saray balelerinden profesyonel teatral bir sanat dalı olarak baleye geçişteki ilk örnekler olarak kabul edildiğini dile getirir.<sup>112</sup>

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa 16. ve 17 yüzyıllar hem tiyatro alanında hem dans alanında önemli adımların atıldığı yüzyıllardır. Tiyatro her ne kadar bu yüzyılda bile kendini savunmak zorunda kalsa da bağımsız bir sanat formu olma savaşını çoktan vermiştir. Bu yüzyılda tiyatro açısından yaşanan en önemli gelişmeler beden algısının değişmesiyle beraber oyunculuk biçemlerinin tartışılmaya başlanması ve bilim ve teknoloji de yaşanan gelişmelerle sahneleme tekniklerinin gelişmesidir. Dans ise henüz bağımsızlaşma çabasına yeni başlar. Ancak bir önceki yüzyılda bütün bedensel zevkler gibi günah olarak algılanan ve kilise tarafından yasaklanan dans kendini temize çıkarmaya başlar. Özellikle soylu kesim için eğitimin, zarafetin, soyluluğun yeni kodlarından biri haline gelir. Böylelikle beden tiyatro ve dansın kesişiminde ön plana çıkar. Ayrıca bu dönemde dans teatral bir biçim olarak tiyatroya yani dram sanatına yaklaşır. Böylelikle önceki dönemlerde ancak sosyal hayatta ve tiyatro sanatının içinde var olabilen dansın tiyatro ile olan ilişkisinin izleri de doğal olarak tiyatro sanatında yer bulabildiği kadar irdelenebiliyorken, 18. yüzyıldan itibaren dans ve tiyatro gibi bağımsız iki

---

<sup>112</sup> S. Au ,a.g.e,s.23

sanat dalının elemanları göz önüne alındığında dans- tiyatro ilişkisi bağlamında yeni bir dönem açılır.

### **I.G On Sekizinci Yüzyılda Dans ve Tiyatro Düşüncesi**

On sekizinci yüzyıl kendinden önceki dönemlerden farklı olarak artık sanat dünyasında pek çok düşünürün ve onların fikirlerinin öne çıktığı, buna bağlı olarak da farklı sanat anlayışlarının doğmaya başladığı bir dönem olmuştur. Bu fikirlere tek tek değinmek çalışmanın kapsamı dışında kalsa da en azından tiyatro alanında etki etmiş bazı yaklaşımlara kısaca değinmek on sekizinci yüzyıldaki dans ve tiyatro düşüncesine zemin oluşturması açısından önemlidir. Örneğin tiyatro alanında Almanya’da Gotthold Lessing (1729-1781), Fransa’da Voltaire (1694-1778), Denis Diderot (1713-1784) ve Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), İngiltere’de David Hume (1711-1776) ve bunun gibi daha birçok isim görüşleriyle dönemin tiyatro anlayışını belirler. Lessing dramaturji ve tiyatro eleştirisi üzerinde durur ve modern tiyatro incelemesinin ve eleştirisinin kurucusu olarak anılır.<sup>113</sup> Voltaire tragedyayı eskiden olduğu aşamaya getirmek için yazılar yazar ve yazılarında gerçek kavramının felsefi araştırmasını yapar.<sup>114</sup> Diderot oyunculuk üzerine yaptığı çalışmalarla, hem görsel hem işitsel olarak modern sahnenin standart düzensel uygulamalarının temelini atar ve Aristoteles’ten beri var olan gerçeğe benzerlik ilkesinin temelini gözlemlenen gerçekliğe kaydırarak önemli bir geçiş yapar.<sup>115</sup> Rousseau, tiyatronun asıl amacının öğretme olduğunu reddeder,

---

<sup>113</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.227

<sup>114</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.228

<sup>115</sup> M. Carlson, a.g.e, s.160-161

tersine onun için tiyatro asıl olarak eğlendirmek için vardır, ayrıca tiyatro doğal eğilimleri güçlendirir ve bütün tutkulara yeni bir enerji verir.<sup>116</sup> David Hume, sanatın, dünyasal ilgilerden uzaklaşma yoluyla, günlük yaşamın duygularının önemli ölçüde dönüştürüldüğü kendi deneyim alanını sunduğu yönündeki kavrayışıyla Kant'ı ve romantikleri haber verir.<sup>117</sup>

On yedinci yüzyılın sonlarından itibaren yukarıda da belirtildiği gibi tiyatro alanında farklı ülkelerden farklı sesler yükselse de temelde dönemin tiyatro düşüncesini belirleyen Aydınlanma Çağının akılcı felsefesidir. Sanat kurallarının ana ilkesi, doğa yasalarının ana ilkesi olan yalınlık ve ölçülülük olarak saptanır. Doğa gerçeğinin ancak böyle bir yalınlık ve ölçülülükle yansıtılabileceği belirtilir. Şener bu dönem için sanatın görevinin, aynı ölçülülüğün insan davranışlarında ve toplum ilişkilerinde gözetilmesini sağlamak olduğunu dile getirir.<sup>118</sup> Şener'in de belirttiği gibi bu düşünce on sekizinci yüzyıl tiyatrosunda klasik tiyatro anlayışına yeni bir boyut getirmiştir.<sup>119</sup> Bu dönemde insanın duygularının da önemsenmeye başlaması - ki bu dans düşüncesine de yön veren belirgin düşüncelerdendir-. tiyatro alanında tiyatronun işlevinin ve seyirciyle kurduğu ilişkinin yeniden sorgulanmasına yol açar, aynı zamanda gerçeğe ulaşmak için oyunculuk biçimlerinin ne olması gerektiği sorusuna yoğunlaşılmasını sağlar. Carlson da Şener'e paralel bir düşünceyle tragedyanın işlevinin de sorgulanmaya başladığını dile getirir. Ona göre tragedya şimdiye kadar seyircilerini erdeme en iyi biçimde nasıl yöneltebileceğini sorarken, bu dönemde yaşamda bize

---

<sup>116</sup> M. Carlson, a.g.e, s.158

<sup>117</sup> M. Carlson, a.g.e, s.140

<sup>118</sup> S. Şener, a.g.e, s.115

<sup>119</sup> S. Şener, a.g.e, s.130

sıkıntı veren acılı olayların tiyatrodaki neden haz verdiği irdelenmeye başlanır.<sup>120</sup> Böylelikle Şener'in de belirttiği gibi Aristoteles'in korku ve acıma uyandırarak arındırma kavramı yeniden yorumlanır. Şener'e göre yüreğinde acıma duygusu uyandırılan seyircinin, özündeki iyilik eğiliminin su yüzüne çıkacağı, kişinin bu iyiliğini tanımaktan zevk duyacağı belirtilir.<sup>121</sup> Seyircide bu etkinin uyandırılma çabası, oyunculuk alanında da pek çok bakış açısının dile getirilmesine yol açar. Geçen yüzyılda özellikle İspanya ve İtalya'da başlayan oyunculuk tartışmaları bu dönemde artar ve artık oyunculuk biçimleri, tıpkı tiyatrodun işlevi, oyun yazımı vs. konular gibi tartışılan bir konu haline gelir. Carlson'a göre tüm bu tartışmalar özellikle on sekizinci yüzyılın son üçte birinde belirli bir oyunculuk teorisinin ortaya çıkmasına sebep olur. Ona göre, bu teori iki ayrı ve kritik konum ortaya çıkarır. Birincisi oyunculuğun asıl olarak akılcı bir süreç olduğunu, idealize edilmiş gerçekliğin zarif bir tasviri için teknik araçların incelenmesi gerektiğini savunur, ikincisi ise oyuncunun duyguların iç kaynağından beslenmesi için aklın ötesine geçmesi gerektiğini savunur.<sup>122</sup> Aslında tüm bunlar beden ile duygu (insanın içsel dünyası) arasında yeni bağlar oluşturma çabası olarak yorumlanabilir ve bu dans dünyasında da yansısını bulacaktır. Oyunculukta duygunun beden yoluyla nasıl en iyi ifade edileceği tartışılırken, dans da bedeninin diğer sahnesel araçlarla yani kostüm, dekor vs. ile ilişkisi sorgulanmaya başlanır.

On altı ve on yedinci yüzyılda balenin dramatik içeriği tamamen göz ardı edilmese de, bu bakış açısı büyük ölçüde diğer amaçlar uğruna örneğin

---

<sup>120</sup> M. Carlson, a.g.e, 139

<sup>121</sup> S. Şener, a.g.e, 131

<sup>122</sup> M. Carlson, a.g.e, 169

saray balesinin politik propogandası ya da diğer sanat dallarındaki aksiyonu ortaya çıkarma uğruna gölgede bırakılır. 18.yyın başlarında ise teorisyenler kendi başına var olan, kendi içinde tamamlanmış, sadece anlatsal fonksiyonlar şiir ya da bir şarkıdan alınmış bir dans çeşidi amalamaya başlarlar. Bütün bunlar antik yunan ve roma dansından ve pantomiminden esinlenir.<sup>123</sup> Tiyatro alanında pek çok ülkede yoğun bir biçimde eserler yazılıp, klasikler yeniden yorumlanırken ve yeni türler denenirken, dans hala dekoratif bir amaçla kullanılır -on sekizinci yüzyıl başları balenin Paris'te önemli bir yer edinmesine vesile olsa da. Yani dans duyguları ifade edebilme gücüyle sahnede var olmaz, dans sadece güzel görünen ve hoşa giden bir kostüm, dekor vs. gibi bir araçtır. Susan Au ise bu durumu dansların yalnızca estetik nitelikleriyle değerlendirilmesi olarak yorumlar. Hatta ona göre profesyonel dansçılar teknik seviyelerini geliştirmelerine rağmen, gösterilerin yapısı yüzünden ifade yetilerini pek de fazla ortaya koyamazlar.<sup>124</sup>

On altıncı ve özellikle on yedinci yüzyılda gelişen saray baleleri, dansın bağımsız bir sahne sanatı olması yolunda atılmış önemli bir adım olsa da, dans hala anlatılan konunun, sarayın ve soylu kesimin zenginliğini gösteren kostümlerin ve devlete olan bağlılığın gösterildiği törenlerin bir parçasıdır. Ayrıca opera, bale ve tiyatro sanatı arasındaki ayrımlar henüz belirginleşmemiştir. Daha önce de sözü edildiği gibi, 17.yy 'ın ortalarından itibaren tiyatrodaki olduğu gibi dans da İtalyan sahnelerin kullanılmaya başlaması dansçıların sahnede kendilerini oturarak izleyen seyircilerin önünde

---

<sup>123</sup> Susan Au, s.29

<sup>124</sup> Susan Au, s.29

dans etmelerine ve dansçı- seyirci ayrımının belirginleşmesine yol açar.<sup>125</sup> Böylece de balo salonlarında zemin desenini öne çıkararak icra edilen *grand ballet*'ler, yerini dansçıların kendi yeteneklerini göstermelerine fırsat veren hafif sıçramalara (*jump*) ve küçük vuruşlarla (*beat*) süslemelere bırakır.<sup>126</sup> Bu sahnede icra edilen danslarla balo salonlarında icra edilen dansların yavaş yavaş ayrılmaya başlaması olarak yorumlanmaya açık olsa da Cohen, hem saray dansçıları hem de sahnedeki icracılar için soyluluk, hassasiyet, saygınlık ve canlılık gibi özelliklerin hala başarılı dansçıların genel özellikleri arasında olduğunu belirtir. Cohen saray danslarıyla teatral danslar arasındaki ayrımın hareketlerin zorluk derecesinin artmasına bağlar ve profesyonel dansçıların sahip olması gereken daha üstün özelliklerin gerekliliği anlaşıldıkça saray dansları ve teatral dans arasındaki ayrımın da belirginleştiğini belirtir.<sup>127</sup> On yedinci yüzyılın sonu, onsekizinci yüzyılın başında dansın profesyonelleşmesi ve aslında sosyal bir dans olan saray dansından uzaklaşması, dans üzerine daha ciddi ve profesyonel soruların ortaya atılmasına ve tartışılmasına yol açar ve Susan Au'nun da belirttiği gibi 18. yüzyıl, dansçı ve koreografların teknik yeteneklerinin sergilenmesinin ötesinde çeşitli arayışlara giriştikleri bir dönem olur.<sup>128</sup> Öncelikli olarak Claude Ménéstrier (1631–1705) sonraki dönemlerde de Fransa'da İngiltere'de John Weaver (1673-1760), Jean-Georges Noverre (1727–1810), gibi birkaç isim belirgin biçimde farklı fikirler ortaya atar ve dönemin dansında çığır açar.

---

<sup>125</sup> S. J. Cohen, a.g.e,s.38

<sup>126</sup> S. J. Cohen, a.g.e,s.38

<sup>127</sup> S. J. Cohen, a.g.e,s.39

<sup>128</sup> S. Au,a.g.e, s.30

Aslında on sekizinci yüzyılda dansa yaşanacak gelişmelerin ilk ipuçları bir önceki yüzyılın sonlarında da belirmeye başlamıştır. On yedinci yüzyılın sonunda Menestrier'in *The Ancient And Modern Ballet, According To The Rules Of The Theatre* adlı eserinde Aristotelesçi methodla balenin nicel ve nitel elemanları üzerinde durur ve balede üç tip hareket çeşidi belirler: beden hareketi, dansın motifleri, ve duyguların ifadesi diğer bir deyişle dans adımları, dansçıların sahne yüzeyinde süzülme yolları , taklit amaçlı gestuslar (mimikler). Ménestrier baleyi sessiz bir tragedya ya da danslı bir komedi olarak değerlendirmeyi reddeder. O dansın kendi özel kuralları olan birleşik bir sanat olduğunu anlar.<sup>129</sup> Cohen de Ménestrier'in balede en önemli şeyin iyi bir konu olduğu ve dansçıların karakterlerinin uygun hareketlerin yanı sıra kostümlerle, sembollerle, masklarla oluşturulabileceğini belirten halefleriyle hemfikir olurken, aynı zamanda beden hareketlerinin içsel duyguları bilinen diğer yollardan daha iyi anlatabileceğini de belirttiğini dile getirir.<sup>130</sup> Böylelikle beden ifade gücüne yaptığı vurguyla on sekizinci yüzyılda dansla ilgili yapılacak tartışmaların ilk sinyallerini verir.

İngiliz dansçı ve koreograf John Weaver da tıpkı Ménestrier gibi beden ifade gücüne vurgu yapar. Ancak Cohen'e göre Menestrier'den farklı olarak Weaver kostümle, maske ya da dörtlükle oluşturulan karakterizasyona değinmez. Aslında o bunların gerekli olmadığını hisseder, bedensel hareketlerin kendi başına dramatik noktalar yaratabileceğini belirtir.<sup>131</sup> Weaver teori ve pratiği birleştirir, dansın antik çağlardaki gibi bir anlatım aracı olması gerektiğini belirtir. *The Loves of Mars and Venus (Mars ve Venüs'ün Aşkları)*

---

<sup>129</sup> A. Levinson, a.g.e,s.49

<sup>130</sup> S.J. Cohen,a.g.e,s.38

<sup>131</sup> S.J. Cohen,a.g.e,s.40

isimli gösteride farklı beden duruşları ve pozlar ile sözlü bir metin ya da şarkı kullanmadan bir anlatım yakalamaya çalışır.<sup>132</sup> Ancak Cohen'e göre onun bu görüşleri -ve Antik Yunan ilkeleri- üzerine temellendirerek hazırladığı pantomimler halk arasında pek de tutulmaz.<sup>133</sup>

On sekizinci yüzyılda yeni bir seyirci profili de ortaya çıkmaya başlar. Şener'e göre önceleri soyluların kültürünü ve sanat anlayışını benimseyen orta sınıf, kendi değerlerini ve beğenisini ortaya koymaya başlamıştır.<sup>134</sup> Bireyin duygularının da dikkate alınmaya başlanmasıyla önem kazanmaya başlayan yeni seyirci profili hem tiyatro hem de dans alanında yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına ve yeni türlerin denenmesine yol açar. Şener'in de belirttiği gibi sanatın duygusal etkilerinin üzerine çok yanlı düşüncelerin üretildiği bu dönemde tiyatro alanında duygusal dram ve gözü yaşlı komedy gibi yeni türler gelişirken, sarayın bağlayıcılığından kurtulan dans alanında da dansın izleyici için bir anlamının olması gerektiği fikrinden hareketle, *ballet d'action* (aksiyon-eylem balesi) yani dramatik bale ortaya çıkar.

Weaver ve Menestrier'den daha çok 18. yüzyılda dans düşüncesine yön veren en önemli isim 1760'da dramatik balenin yaratıcısı olan Jean Georges Noverre'dir. Paris'de çağdaşları yalnızca süslü dönüşleri (*pirouette-tek ayak üzerinde dönüş*) ve sıçramaları (*entrechant*) sergilemek için adımları kombine etmeye çalışırken, Noverre balenin aksiyonu, karakteri ve duyguları sunması gerektiği konusunda ısrar eder. Ona göre dans en iyi oyunlarla kendi özelliği ve illüzyonu sayesinde ilham verme, hareket etme, seyircileri büyüleme

---

<sup>132</sup> S.Au,a.g.e, s.30

<sup>133</sup> S.J. Cohen,a.g.e,s.40

<sup>134</sup> S.Şener, a.g.e,s.117

avantajını paylaşırken, etkileri sınırlı olduğu için- tıpkı havai fişegın gözü tatmin etmek için yapılmış olması gibi- henüz bebeklik dönemindedir yani başlangıç evresindedir.<sup>135</sup>

Susan Au'ya göre Noverre koreografların yeni bir bale çeşidi yaratmak için eski tip formülleri yıkmaları gerektiğinden söz eder. Ona göre iyi bir balenin olay örgüsü mantıklı ve rasyonel bir biçimde yapılandırılmalıdır. Ve aksiyon anlaşılır ve tutarlı olmalıdır. O saray balelerinde hakim olan soyutlamalardan ve sembollerden hoşlanmaz. Bunun yerine doğal olanı tercih eder. Mitolojik figürleri kullanır ancak bunların insani duyguları gölgede bırakmasına izin vermez. Noverre maske kullanımına karşı çıkar; maskenin seyirciyle etkileşimi azalttığını savunur. Kostümlerde büyük değişiklikler yapar; hem kadınların hem erkeklerin figürlerini ortaya çıkaracak rahat kostümler giymesini sağlar.<sup>136</sup>

Bu dönemdeki dans tiyatrosu ilişkisinde Andre Levinson'ın daha öncede sözü edilen *The Idea of Dance from Aristotle to Mallarmé* makalesindeki görüşleri dansın teatralleşme sürecinde farklı bakış açıları sağlar. Levinson bu makalesinde on altıncı yüzyıl saray balelerinden on sekizinci yüzyılın ilk yarısına kadar olan sürede ikili unsurların dansa egemen olmak için birbiriyle rekabet içinde olduğundan söz eder. Bu rekabet halindeki unsurlar hareket ve hikaye, soyut form ve saf ifade (*pure expression*), icra (*execution*) ve pandomimdir.<sup>137</sup> Bu yüzyıl her ne kadar dansın anlatım olanaklarının geliştiğı ve bağımsızlaştığı bir dönem olsa da Selma Cohen *Dance As an Art Of*

---

<sup>135</sup> S.J. Cohen, a.g.e,s.41

<sup>136</sup> S. Au, a.g.e, s.36-37

<sup>137</sup> A.,Levinson,a.g.e

*Imitation*<sup>138</sup> adlı makalesinde yukarıda Levinson'ın sözünü ettiği ikiliğe dair başka bir fikir öne sürer. Cohen, Levinson'un bahsettiği bu rekabetin bir tür çatışmaya dönüştüğünü gözlemler. Cohen'e göre onsekizinci yüzyıl bir yandan yetenekli profesyonel dansçıların virtüözitelerini sergilemek ve teknik mükemmeliyet uğruna klasik tekniği araçsallaştırmalarına ve daha biçimsel bir eğilimin yaygınlaşmasına, diğer yandan ise dansın dekoratif amaçlı bir süse ya da hayranlık uyandıran bir nesneye dönüşmesinin gerçekten gelişme anlamına gelip gelmediğinin sorgulanmaya başlamasına tanık olur.

Levinson, balenin erken dönemindeki tüm bu rekabetin ve çatışmanın merkezinde, Aristo'nun yattığını iddia eder. Çünkü ona göre, dans dünyasında dönemin en önemli ismi Noverre'nin düşüncelerine Aristo'nun kaynaklık eder.<sup>139</sup> Aslında Noverre'nin görüşleri tiyatro alanında özellikle on sekizinci yüzyıl oyunculuk anlayışıyla paralellik gösterir. Daha önce de sözü edildiği gibi bu dönemde oyunculuğun akılcı bir süreç olduğu ve *gerçekliğin zarif bir tasviri* için duyguların iç kaynağının yanı sıra teknik araçlardan da yararlanılmasının gerektiği vurgulanır.<sup>140</sup> Noverre ise *Two Letters from on Dancing and Ballet* adlı kendi makalesinde dansı *güzel doğa* olarak adlandırdığı şeyin "*aslına uygun bir tasviri*" ("*a faithful likeness of beautiful nature*") olarak tanımlar.<sup>141</sup> Oyunculuğun gerçekliğin zarif bir tasviri, dansın ise güzel doğanın aslına uygun tasviri olarak tanımlanması bu iki düşüncenin de merkezine Aristoteles'i yerleştirir. Çünkü biri dönemin dans düşüncesini diğeri

---

<sup>138</sup>Selma Jeanne Cohen, *Dance As an Art Of Imitation*, What Is Dance?, Edited By: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983)

<sup>139</sup> A.,Levinson,a.g.e

<sup>140</sup> Carlson,a.g.e,s.169

<sup>141</sup>Jean Georges Noverre, *Two Letters from on Dancing and Ballet*, *Dance As A Theatre Art- Source Readings in Dance History From 1581 To The Present*, Edited by:Selma Jeanne Cohen, , (NJ, A Dance Horizons Book Princten Book Company,1992), s.57-65

de tiyatro düşüncesini yansıtan her iki düşüncede de doğaya yani gerçeğe - ancak bu gerçek idealize edilmiş bir gerçektir- benzerlik şart koşulmuştur. Bu da tiyatrodaki Aristoteles'in gerçeğe benzerlik ilkesi yeniden yorumlanırken, dans dünyasında da benzer bir sürecin yaşandığını gösterir.

Önceki yüzyıllarda bir sanat formu olarak daha çok tiyatro sanatının içinde var olan dansın tiyatroyla olan ilişkisi bu yüzyılda, hem tiyatro ve dans dünyasının aynı kaynaktan beslenmesi hem de dansın tiyatronun çeşitli unsurlarını kullanarak gelişmesi yoluyla ilerler.

Genel olarak özetleyecek olursak, 18. yüzyılda tiyatro sanatı ve bu dönemde tam olarak profesyonelleşen ve anlatım olanakları geliştirilmeye çalışılan dans sanatı aynı kaynaktan- Aristoteles düşüncesinden beslenerek ilerler. Her iki tür için de artık seyirci kitlesi sadece saray halkı değildir ve değişen ve gittikçe güçlenen yeni seyirci kitlesinin (yani orta sınıfın) ihtiyaçlarına cevap vermek için yeni türler ortaya çıkar. Seyirciyi memnun etmek önemlidir, çünkü artık duygular ve bu duyguların hangi yollarla ve nasıl uyarılacağı araştırılmaya başlanmıştır. Bunun başarılması için de beden ve hareket hem tiyatrodaki hem dansa başlı başına bir ifade aracı olarak önem kazanmış ve idealize edilmiş gerçeğe ulaşmada eğitilmesi gereken bir araç haline gelmiştir. On sekizinci yüzyılda bazı dansçı ve koreograflar dansın sadece bir çoğaltma ve süslemeden ibaret olup olmadığını sorgulamaya başlarlar. Öncülüğünü Noverre'in yaptığı pek çok isim *dansın bir zamanlar sadece süsleme aracı olmadığını bir şeyleri betimlediğini dile getirirler*<sup>142</sup>. Hatta Cohen Noverre'in çalışmalarının bu dönemde dansın kendi doğru

---

<sup>142</sup> S. J. Cohen, a.g.e

işlevine- taklide dönmesi için bir çağrı niteliği taşıdığını dile getirir.<sup>143</sup> Ancak dans için bir tehlike belirir. O da dansın taklit amacının ön plana çıkmış olmasıdır. Bir süre sonra dansın taklit amacının ön plana çıkması pek çokları tarafından pantomimin dansa üstün tutulmasıyla sonuçlanır ve *saf dans saldırıya uğramaya başlar*.<sup>144</sup> Örneğin Levinson bu dönemde JJ. Rousseau'nun ister eğitsel amaçlı ister yapısal her türlü dansın boşa vakit geçirme olduğunu söylediğini dile getirir. Hatta JJ. Rousseau buna baleyi de dahil eder. Ayrıca Levinson pek çok dönem eleştirmeninin de (Cahusac, Saint-Mars hatta yüzyıl sonra Tolstoy'un bile) pantomimi danstan üstün tuttuğunu sözlerine ekler. Yani onlara göre taklit olmaksızın hareket eden bedenlerin bir anlamı yoktur. Bu görüşler en vurgulu şekilde Diderot tarafından dile getirilir. Ona göre *düz yazıya göre şiir neyse, pantomime göre dans odur ve dans ritmik bir pantomimden ibarettir*.<sup>145</sup> İlk bakışta Diderot dansı şiire özdeş tutarak onu yüceltiyormuş gibi görünse de aslında Diderot dansı pantomim üzerinden tanımlayarak dansı sadece taklitli harekete indirger. Levinson Diderot'nun sonsuz zerafette hazırlanmış bir dans bile eğer bir şeyleri ifade etmiyorsa ya da taklit etmiyorsa onun artık dans olmadığını söylemek istediğini dile getirir. Diderot'ya göre dans bir şiirdir, hareket yoluyla bir şeyin taklididir. Diderot'nun oyunculukla ilgi görüşleri de en az dans hakkındaki sözleri kadar o dönem oyunculuk anlayışını temsil eder. Hatta kendinden sonraki dönemlerde bile tartışılmaya devam eder. Diderot tıpkı dans tanımlamasında olduğu gibi oyunculukta da temsile vurgu yapar. Diderot'nun bu görüşleri *rol yapma paradoksu* olarak bilinir. Rol yapma paradoksu *oynanan rolün doğal ve*

---

<sup>143</sup> S. J. Cohen, a.g.e

<sup>144</sup> A. Levinson, a.g.e

<sup>145</sup> A. Levinson, a.g.e.

*gerçek hislerle donatılıp yaşantılandırılmasıyla, kurgusal bir yapılandırma içinde temsil edilmesi arasındaki kararsızlığın doldurduğu çetrefil alan*<sup>146</sup> olarak tarif edilir. Burada önemli olan

*“ oyuncunun duyguların içerisine kolayca girmesi, yani, duyarlılığı değil, tam tersine, verili duyguları soğukkanlı bir biçimde yansıtabilmesidir; gerçekte hiçbir şey hissetmediği halde hissediyormuş gibi yapma yeteneği ve kendi karakteriyle ilgisi olmayan bir başka karakteri yansılayabilme becerisidir.”*<sup>147</sup>

Yani Diderot aslında hem dans hem de oyunculuk alanındaki görüşleriyle dönemin dans ve tiyatro düşüncesini özetler.

## **I.H On Sekizinci Yüzyıl Sonu On Dokuzuncu Yüzyılın Başında Romantizmin Etkisinde Dans ve Tiyatro Düşüncesi**

1789 yılında gerçekleşen Fransız ihtilali ile beraber Avrupa tarihi büyük bir dönüşüme sahne olur. Bu ihtilal monarşilerin yıkılmasına sebep olurken ulusal egemenlik düşüncesinin oluşmasını sağlar ve insan hakları konusunun varlığını gündeme getirir. On sekizinci yüzyılın sonlarında ortaya çıkmaya başlayan Romantizm akımı da o dönemin ruhuna uygun olarak bir başkaldırı niteliği taşır. Nutku'nun belirttiği gibi aslında romantizm, kapitalist-burjuva düzeninin iş hayatına, kazancın bayalığına karşı tutkulu, tutkulu olduğu kadar da çelişkili bir burjuva ayaklanmasıdır.<sup>148</sup> Romantik akım önce Almanya'da, sonra Fransa'da ve İngiltere'de, daha sonra Doğu Avrupa ülkelerinde güç kazanır.

---

<sup>146</sup>Kerem Karaboğa, *Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks*, (İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010),s.34

<sup>147</sup> K. Karaboğa, a.g.e, s.35

<sup>148</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.263

Romantizme kaynaklık eden ve felsefi temellerini oluşturan -örneğin öncelikli olarak Kant'ın, Friedrich von Schiller ya da Friedrich ve August Schlegel'e ait olan - görüşleri ayrıntılandırmak bu tezin kapsamı dışında kalacağından burada sadece dans ve tiyatro düşüncesini şekillendiren belli noktalara değinmek ve romantizmin genel özelliklerini vurgulamak yeterli olacaktır. Genel olarak bakıldığında romantizm bir önceki yüzyıla hakim olan klasik kurallara karşı çıkar. Her şey, güzeli de çirkini de sanat konusu olmalıdır. Romantizm'de *en iyi kural hiçbir kuralın olmaması ve en iyi biçim, biçim konusundaki özgürlüktür.*<sup>149</sup> Romantizmin akımının öne çıkan düşünürlerinden Schiller sanatın amacını açıklarken Kant'tan aldığı terimlere başvurur. Schiller'in *Patetik Üzerine (1793)* adlı eserinde ve sanatın amacını tanımlarken aynı zamanda dönemin sanat anlayışını da dile getirmiş olur:

*“Acı çekmenin, yalnızca acı çekmek olarak tarif edilişi asla sanatın amacı değildir ama bir sanat olarak amacına ulaşmasında azami önem taşır. Sanatın en yüce hedefi üst-duyusal olanı temsil etmektir ve bu özellikle tragedyada yerine getirilir.”*<sup>150</sup>

Carlson, Schiller'in artık doğrudan Kant'tan alınmış anlamıyla bir üst-duyusallık tarifi yaptığını dile getirir. Sanat özgürlük ve zorunluluk arasında teorik olarak bir köprü görevi görebilir ve hatta bu iki dünyanın sonsuz uyumu mümkün değilse bile, sanat en azından bizi bunlar arasındaki gerilimin farkında kılabilir ve böylece kavrayış ve aklın arkasında yatan üst-duyusallık ima edilir.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.263

<sup>150</sup> M. Carlson,a.g.e, s.184

<sup>151</sup> M. Carlson,a.g.e, s.184

Romantik akımının ilk ve en önemli isimlerinden olan Schiller'in, sanatı aşkın gerçeğin bir aracı olarak görmesi, zorunluluk ve özgürlük, sezgi ve akıl gibi ikilemleri ve bu ikilemlerin ötesinde bir kavrayışı ima eden üst-duyusallık tanımı aslında romantik akımın genel sanat anlayışını yansıtır. Şener romantik akımın sanat anlayışının genel özelliklerine yer verdiği kitabında Schiller'in düşüncelerine paralel olarak, romantik akımın sanatı üstün bir olgu saydığını dile getirir. Gerçek yeniden tanımlanır ve gerçek olanla ideal olan birbirinden ayrılır. Şener'in tanrısal gerçek olarak adlandırdığı ideal olan, romantik akımda insanın duyularına ve algısına açık değildir ve sanat saltık olanın kendini belli ettiği üstün bir olgudur. Sanatta ifadesini bulan güzellik, tüm öteki ideaları birleştirir.<sup>152</sup> Yine Şener, Schiller'in ve aslında diğer romantik yazarların bahsettiği ikilemleri romantizmin genel özelliklerinden sayar ve bunu karşıtların uyumu olarak nitelendirir. Bunu da romantizmin dayandığı idealist felsefenin ve daha özelde Kant'ın güzel anlayışına dayandırır. Çünkü Şener'in de dile getirdiği gibi idealist estetik güzelin uyumda olduğunu, bu uyumun birlik içinde çokluğun uyumu olduğunu kabul etmiştir. Varlığın temelinde de bu diyalektik karşıtlığı gördüğünden, sanat yaratısında da bu karşıtlık vardır. Ancak sanattaki özne ile nesne, kişi ile dünya, insan ile doğa bilinç ile bilinç dışı, madde ile ruh karşıtlığı uyumlu bir bütüne ulaşır. Şener dram sanatının diyalektik karşıtlığının en belirgin olarak yer aldığı sanat olduğunu ifade eder.<sup>153</sup>

Romantizm akımının Avrupa'ya yayılmasını sağlayan ve dram sanatı için önemli katkılarda bulunan Friedrich ve August Schlegel kardeşler -

---

<sup>152</sup> S. Şener, a.g.e,s.140

<sup>153</sup> S. Şener, a.g.e,s.153

özellikle August Schlegel- özellikle tragedya sanatı ile yazdığı yazılarda bu karşıtların çatışması konusunda Schiller'in izinden gider. Carlson, Schiller'in 1803 yılında yazdığı *Tragedya'da Koro Kullanımı Üzerine* adlı yazısından bir alıntıyla sanatın asıl işlevinin *insanda duyular dünyasını nesnel bir uzaklığa kaydırma gücünü uyandırmak, bu gücü ona tatbik ederek onu mükemmelleştirip, mutlak özgür kılmak* olduğunu dile getirir.<sup>154</sup> Carlson'a göre Schlegel de insanın ahlaki özgürlüğünün en iyi biçimiyle duyumsal olanla çatışma halindeyken gösterildiği konusunda Schiller'in yanındadır. Schlegel Schiller'in dile getirdiği *duyular dünyasını nesnel uzaklığa kaydırma* görevini tragedya'da koronun üstlendiğini dile getirir. Schlegel koronun bu işlevini *gerçek seyirciye kendi duygularının lirik ve müzikal bir ifadesini iletip onu tefekkür bölgesine çekerken, yürek parçalayıcı ya da etkileyici bir hikayenin yarattığı tesiri de hafifleterek yerine getirdiğini* dile getirir.<sup>155</sup> Brockett de kitabında Schiller'in ve yine bu akımın öncülerinden Goethe'nin gerçeğin dolayimsız gösterilmesinin gerekliliği konusunda hem fikir olduklarını yineler ve aktörlere empoze ettikleri ritmik konuşma tarzıyla, seyirciyi normal algılarının dışına çıkarmayı böylelikle onların ideal gerçeği kavramalarını amaçladıklarını dile getirir.<sup>156</sup>

Böylelikle seyircinin duygularına ulaşmanın yollarının arandığı on sekizinci yüzyılın özellikle ilk yarısında etkili olan klasik akımdan farklı olarak, romantizm akımı dram sanatında seyirciyle nesnel bir mesafe oluşturarak, istenen etkiyi doğrudan değil, seyirci ile kurduğu mesafeyle yaratır. Carlson tiyatronun Goethe'nin seyirci üzerinde bırakmak istediği etki

---

<sup>154</sup> M. Carlson, a.g.e, s.185

<sup>155</sup> M. Carlson, a.g.e, s.187

<sup>156</sup> O.G. Brockett, a.g.e, s.369

konusunda düşüncelerine yer verir ve onun ister ahlaki olsun, ister duygusal tiyatronun seyirci üzerinde yararlı bir etki bırakma iddiasının yanlış olduğunda ısrar ettiğini dile getirir. Böylelikle tiyatro sanatının salt eğiticilik işlevinin yanında estetik haz yönüne de vurgu yapılmış olur.

Schlegel de paralel bir düşünceyle dram sanatının işlevini yeniden sorgular ve bunu *oyun ruhu* kavramıyla açıklar. Carlson'ın Schlegel'den yaptığı alıntıda Schlegel'in her şey “ahlaki ve faydacı amaçlar yerine, bir etkinlikten kendi için zevk almak amacıyla yapılan ve duyguyla aklın birbirine zıt olan dürtülerini aşan bir estetik faaliyet” olarak tanımladığı *oyun ruhu* ile anlaşılmalıdır dediğini vurgular. Böyle bir oyun insanı daha bütünlüklü kılar ve doğasının iki yanını aynı anda göz önüne serer.<sup>157</sup> Romantizmin içinde barındırdığı karşıtlıkların uyumu düşüncesi tiyatrodaki farklı açılımları beraberinde getirir. Şener'e göre dengeli ve uyumlu karşıtlık, tiyatrodaki farklı biçemlerin, farklı türlerin yan yana kullanılabilmesine olanak sağlar.<sup>158</sup> Hatta bu karşıtlıklar yeni kavramların ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Örneğin ilk olarak Alman düşünür G.D.Heder'in kullandığı ama Goethe'nin geliştirdiği *organik birlik* kavramı Şener'e göre klasikçilerin zaman ve yer birliği ile sağlanmış *birlikli bütün* anlayışına karşı geliştirdikleri bir kavramdır. Klasik dönemin sadece yer ve zaman birliğini dikkate alan birlikli bütün anlayışı sanat yapısının dış yapısını anlatırken, romantiklerin organik bütün kavramı yapının iç yapısını da kapsar.<sup>159</sup> Carlson tragedya ve komedyanın birlikli bütün kuralıyla yazıldığını, bu terimlerin modern dramın çoğuna uygulanamadığını bu yüzden de organik birlik anlayışıyla yazılan modern eserlerin

---

<sup>157</sup> M. Carlson, a.g.e,s.187

<sup>158</sup> S. Şener,a.g.e,s.132

<sup>159</sup> S.Şener,a.g.e,s.152

(Shakespeare'in eserleri gibi) romantik olarak adlandırılması gerektiğini dile getirir. Ona göre klasik şair, benzeş olmayan bileşenleri kabaca birbirinden ayırırken, romantik şair karışımlardan ve zıtlıklardan zevk alır.<sup>160</sup> Bu yüzden ki modern dramda yani başka bir deyişle romantik dramda Şener'in güzel-çirkin karşıtlığının ve bileşiminin ifadesi olarak tanımladığı *grotesk* türü, romantik tiyatronun öğelerinden biridir.<sup>161</sup>

Ayrıca bu dönemde F. Schlegel'in ortaya attığı yeni bir terim olan *ironi* kavramını, Şener tiyatrodaki umulanın, ya da kastedilmiş olanın tersinin gerçekleşmesi ve bu yüzden oyun kahramanının zor durumda kalması olarak tanımlar. Ayrıca Şener'e göre seyircinin bildiği ama oyun kişinin bilmediği bir yanlış durumu seyirciyi üstün konuma sokar.<sup>162</sup>

On sekizinci yılın sonunda tragedya ve komedyanın hatta artık kendi başına teatral bir tür olan balenin dışında o dönemin devrim ruhunu yansıtan ve karşıtlıkları içinde barındıran bir tür ortaya çıkar: melodram. Carlson kitabında Fransız melodramının en önemli isimlerinden bir olan Guilbert de Pixérecourt'un melodram tanımına yer verir:

*“Melodramın belirleyici karakteristikleri pantomimin ve makinelerin, savaşların, dansların kötüye kullanılması, tragedya ve aşağı komedyanın, hitabetle cafaçflı sözlerin birleştirilmesidir.”*<sup>163</sup>

Melodram ortaya çıktığı dönemde her ne kadar küçümsense de Carlson romantik dönem yarılarından özellikle gotik edebiyat türünde adını duyuran Charles Nodier'in melodramı savunduğunu dile getirir. Carlson, Nodier'in

---

<sup>160</sup> M. Carlson ,a.g.e,s.189

<sup>161</sup> S.Şener,a.g.e,s.155

<sup>162</sup> S.Şener,a.g.e,s.159

<sup>163</sup> M. Carlson ,a.g.e,s.225

melodramın aşığalarda bile erdemini her zaman ödüllendirildiğini ve suçun asla cezasız kalmadığını göstererek adalete ve insanlığa vurgu yaptığını belirtir.<sup>164</sup>

Beliz Güçbilmez, *Melodram, Beden ve Gülnihal* adlı makalesinde büyük toplumsal değişimlerin dayattığı hızlı ve pratik davranma zorunluluğunun melodramın somutluğunda ve doğurganlığında kendini gösterdiğini belirtir. Güçbilmez'e göre melodramda asıl hedef duyguların uyarılması yoluyla sağlanacak eğitimidir. En önemlisi Güçbilmez makalesinde melodramın iyi- kötü karşıtlığının ve bu türün ortaya koyduğu şiddet sahnelerinin bedenselliği de beraberinde getirdiğini vurgular. Devrimin sanatı olarak kabul görmüş melodramın doğum yerinin insan bedeni olduğunu vurgulayan Güçbilmez, Peter Brooks'tan yaptığı bir alıntıyla bastırılmış olanın beden aracılığıyla fark ettirildiğini dile getirir. Romantik akımın içinde barındırdığı karşıtlıklar melodramda beden yoluyla aktarılmıştır, sahnelenmiştir. Güçbilmez, bedenin sevilen- nefret edilen, arzu edilen- eziyet edilen bir gösterge olarak tiyatrodaki metin düzeyinde de anlamın taşıyıcısı kılındığını dile getirir.<sup>165</sup> Melodramın bedenle kurduğu ilişkinin altının çizilmesi, bu dönemde beden algısındaki değişimin anlaşılması açısından önemlidir. Ayrıca tiyatrodaki oyunculuğun tartışılması ya da dansın bir sahne sanatı olarak kabul edilip, bedenin kendi başına sahnelenmesi beden algısındaki bu değişimlerle beraber değerlendirilmelidir. Tüm bu gelişmeler geçmiş dönemlerde kutsalın bir parçası olarak bireye değil, kiliseye ait olduğu düşünülen bedenin bireye geri verilmesi olarak yorumlanabilir. Beden,

---

<sup>164</sup> M. Carlson, a.g.e, s.224

<sup>165</sup> Beliz Güçbilmez, *Melodram, Beden ve Gülnihal*, Tiyatro Araştırmaları Dergisi, 2003, Sayı: 14

bağımsızlık mücadelesinin göstergelerinden biri haline gelir. Hatta sanatta bir araç değil kendi başına anlam üreten bir göstergedir artık.

On sekizinci yüzyılla on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı arasında tiyatro sanatını etkileyen romantizm, dans dünyasını tiyatroya göre daha geç bir dönemde etkisi altına alır. Bunun en önemli nedenlerinden biri balenin henüz bu çağda modern kimliğine kavuşması, diğeri de Cohen'in belirttiği gibi bale sanatında öncü olan Fransa'da Paris Operası'nın başındaki Pierra Gardel'in despotik ve tutucu tavrı olduğu düşünülebilir.<sup>166</sup> Dans diğer sanat kollarına nazaran romantizmden geç etkilense de, bu etkilenimin önemli sonuçları olmuştur. Kassing'in de belirttiği gibi, bu dönemde yaşanan gelişmeler- dans tekniklerinin ve adımlarının gelişmesi, özellikle kadın dansçıların *point tekniği* ve *point* ayakkabıları hatta tiyatro salonlarında gaz lambalarının kullanılmaya başlanması- bir önceki dönemde başlayan *ballet de court (saray dansları)* ve sahne üzerindeki teatral dans ayrımını daha da belirginleştirmiştir.<sup>167</sup>

Tiyatro sanatı, bu dönemde klasik dönemin tiyatrosunda olduğu gibi mitolojik konular yerine, Şener'in de belirttiği gibi hareketli olayları, kişisel kahramanlıkları ele alır ve coşkulu anlatımı ile ülkülerini seyirciye duygu yoluyla kabul ettirmeye çalışır.<sup>168</sup> Aynı değişim balede de geçerlidir. Önceleri genel izleyiciyi –yani yükselişe geçen burjuva sınıfını- cezp etmeyen eski Yunan mitlerinden yola çıkarak kurgulanan balelerde ısrar eden Gardel, Cohen'in de belirttiği gibi bu dönemin zevklerinin değiştiğinin farkına varır. Ancak ondan önce Fransa'da bulvar tiyatroları bu değişimin farkına varmış ve

---

<sup>166</sup> S. Cohen, a.g.e, s.65

<sup>167</sup> G. Kassing,a.g.e,s.135

<sup>168</sup> S. Şener,a.g.e,s.135

daha az elit olan orta sınıfın zevkine uygun hareketli olayları ve biraz gizemi barındıran ayrıca biraz da burjuva duyarlılığına dokunan baleler sahnelemeye başlamıştır bile. Aslında Fransa'dan önce İngiltere'de de dönemin öne çıkan koreograflarından Charles Didelot'nun balelerinde romantizmin etkisi görülür. Ancak Didelot'nun başarısı aslında seçtiği konulardan çok bale sanatı için bir ilk olan seyircilerin fark etmediği kablolar yardımıyla dansçıların havada uçmaları ve bu yolla seyirci üzerinde yarattığı etkidir.<sup>169</sup> Balede romantizm Fransa'da on yıldan biraz daha uzun sürse de, ortaya çıkan romantik bale türü Amerika Birleşik Devletleri'nde, Danimarka'da ve Rusya'da on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl boyunca varlığını sürdürür.<sup>170</sup> Ayrıca dansçılar ve dans uzmanları (*ballet masters*) tüm Avrupa ve Rusya tiyatrolarını dolaşarak birbirlerinden etkilenirler.<sup>171</sup>

Aslında bu dönemin tiyatrosu ile balesi aşkın gerçeğe ulaşma ülküsünü paylaşırken aynı zamanda aralarında belirgin bir ayırmda baş gösterir. Tiyatro dünyasında bu ülkü *romantik oyun yazarının bir tür imkansızın peşinde olduğu* şeklinde dile getirilir. Çünkü ona göre, fiziksel varlığı -buna bir anlamda bedeni de diyebiliriz- bir deha olarak sahip olduğu sezgi yetisini kullanarak aşkın gerçeğe ulaşmasını sınırlandırır. Brockett'e göre tiyatronun fizikselliği hayal gücünü sınırlandırdığından pek çok romantik oyun yazarı, daha sınırsız hayal gücü kullanımına izin veren "okuma" tiyatrosuna yönelir.<sup>172</sup> Tiyatronun fizikselliği romantik ülkeye ulaşmak için bir engelken, bale dünyası bu engeli lehine çevirmeyi başarır ve sahne üzerinde soyut gerçek, beden yoluyla

---

<sup>169</sup> S. Cohen, a.g.e,s.65

<sup>170</sup> G. Kassing,a.g.e,s.130

<sup>171</sup> G. Kassing,a.g.e,s.131

<sup>172</sup> O.G. Brockett,a.g.e,s.385

aktarılır. Bu dönemde kullanılan *point* tekniği, kostümler ve dekorlar da sahne üzerindeki bedenlerin gerçek üstü varlıklar olarak görünmesine yardımcı olur ve tüm bunların birleşiminden dönemin romantik balesi ortaya çıkar.

Susan Au, Fransa'da romantik akımın etkilerinin görülmeye başladığı ilk baleyi Filippo Taglioni'nin *La Sylphide* adlı balesi olarak gösterir. Bu gösteride dönemin en ünlü dansçısı olan ve *point* tekniğini ilk kez bir ifade aracı olarak kullanan Taglioni'nin kızı Marie Taglioni de dans eder. Marie Taglioni 'nin hafif, akışkan, çabasız görünen hareketleri onu insanüstü bir varlık gibi gösterir. Marie Taglioni'nin giydiği beyaz tütü, Romantik Bale'nin *beyaz bale* olarak da adlandırılmasını sağlar.<sup>173</sup> Hatta Kassing romantizm ruhunun Taglioni'de vücut bulduğunu dile getirir .<sup>174</sup>

Dönemin diğer önemli kadın dansçısı Viyanalı Fanny Essler'dir. Essler diğer romantik dönem balerinlerinin kadınsılıklarının tersine perilerin ölümlü doğasını karakterize etmeyi tercih eder.<sup>175</sup> Ayrıca Susan Au, Essler'in İspanyol danslarını bale formunda stilize ederek hızlı ve küçük adımlarla icra ettiğini böylelikle de balede halk danslarının kullanılmaya başlanmasına öncülük ettiğini dile getirir.<sup>176</sup>

Bu dönemde Taglioni ve Essler gibi pek çok kadın dansçı öne çıkar, hatta Susan Au, erkek dansçı rollerini bir dönem kadınların canlandırdığını dile getirir. Kassing de romantik balede erkeklerin yan rollerde görev aldığıını, daha

---

<sup>173</sup> S. Au, a.g.e, s.50

<sup>174</sup> G.Kassing, a.g.e, s.131

<sup>175</sup> G.Kassing, a.g.e, s.132

<sup>176</sup> S. Au, a.g.e, s.51

çok dans uzmanı (*dance master*) ya da düzenlemeci (*arranged*) olarak yer aldıklarını dile getirir.<sup>177</sup>

Kassing'e göre romantik bale, romantik edebiyat ve müziğin bileşenlerinin bir sentezinden oluşur. Her bir unsur bir bütün olarak tasarımılanır ve on sekizinci yüzyıl balesinde bulunmayan bir birlik ve stille birbirini besler. Kassing romantik baleyi bir önceki dönemin balesinden ayıran özellikleri sayarken bu bale türünde iki perde biçimi olduğundan söz eder. Birincisi belirsiz bir geçmişte, sık sık da ortaçağda bir yerde, doğada geçen ve gotik olarak adlandırılan biçimdir. Bu biçimde dekor olarak zengin renkler, kırsal ya da egzotik yerler seçilir. İkincisinde ise, bunun tam tersi, gece yarısı bir orman ya da deniz altı gibi fantastik yer dekorları kurulur. Yani birbirine zıt, karşıtlıklardan oluşan bir tür oluşturulur. Romantik balede çoğunlukla seçilen konular genelde bir aşk üçgeni etrafında toplanır ya da karşılıksız bir aşk anlatılır. Karakterler hem gerçekçi (insan) hem de fantastiktir (periler, suda ya da hava da yaşayan ruhani yaratıklar gibi).<sup>178</sup> Yani aslında romantik akımın içinde barındırdığı dualizm balede bu iki perde biçimi arasındaki zıtlıkta vücut bulur.

Nasıl yunan mitolojisinden seçilen konuların terk edilmesi hem tiyatro hem bale sanatında görülen ortak gelişmelerdense, karakterin ön plana çıkması da iki tür için de yaşanan bir gelişmedir. Tiyatroda klasikçilik ve romantizm arasındaki en büyük farklardan biri odağın olay örgüsünden karaktere kaydırılmasıdır.<sup>179</sup> Carlson Alman romantik dönem yazarlardan olan

---

<sup>177</sup> G.Kassing, a.g.e,s.130

<sup>178</sup> G.Kassing, a.g.e,s.139

<sup>179</sup> M. Carlson,a.g.e,s.182

Schelling'in ve Hegel'in bu konudaki görüşlerine yer verir. Carlson, Schelling'in komik ve trajik bileşenlerin karışımı ve daha da önemlisi, özgürlükle zorunluluk arasındaki mücadeleyi ete kemiğe büründürmekteki acizliği nedeniyle modern dramda karakteri her zamankinden daha önemli bulduğunu dile getirdiğini belirtir.<sup>180</sup> Hegel'in de paralel bir düşünceyle modern tragedyada, tek bir etik konumu benimsemiş kahramanın yerini, *içinde her tür eylemin mümkün olduğu geniş bir muhtemel ilişkiler ve şartlar alanına yerleştirilmiş karakterlerin* aldığı dile getirir.<sup>181</sup>

Tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi balede de artık karakterler ön plana çıkmıştır ve Kassing'in de belirttiği gibi bu karakterlerin dramatik aksiyonu son derece duygusal ve melodramatiktir.<sup>182</sup> Ayrıca tiyatrodaki ideal seyirci görevi gören ve karakteri ön plana çıkarma işlevi olan koro, romantik balede karşılığını *corps de ballet*'de bulur. *Topluluk balesi* olarak çevirebileceğimiz *corps de ballet* İtalyan balesinin babası olarak anılan Salvatore Vigano'nun çalışmalarından ortaya çıkan, baş dansçılara fon oluşturan bir grup dansçıyla toplu olarak yapılan bale olarak tanımlanabilir. Kassing'e göre dramatik aksiyon hem *corps de ballet*, hem de baş dansçılar pantomim yoluyla karakteri yaratırken oluşur.<sup>183</sup> Bu açıdan düşünüldüğünde *corps de ballet*'nin rahatlıkla tiyatrodaki koroya karşılık geldiği sonucunu çıkarabiliriz.

Bale ve tiyatro sanatında sadece koronun varlığı karakteri ön plana çıkarmaz. Karakterin ön plana çıkması ve seyircinin duyular üstü olarak tanımlanan güzele ve aşkın gerçeğe ulaşması için bireysel olarak ayrıca dansçı

---

<sup>180</sup> M. Carlson, a.g.e, s.194

<sup>181</sup> M. Carlson, a.g.e, s.194

<sup>182</sup> G. Kassing, a.g.e, s.139

<sup>183</sup> G. Kassing, a.g.e, s.139

ve oyuncudan da beklenenler vardır. Carlson on dokuzuncu yüzyıl başında oyunculuk üzerine yapılan teorik üretimin sanattaki romantik yaklaşımın gelişimine pek az temel sağladığını dile getirse de Fransa'nın en önemli oyuncularından olan François-Joseph Talma'nın oyunculukla ilgili görüşleri bize bu dönemde oyunculukla ilgili fikir verir. Talma'ya göre komedyacı oyuncusuyla tragedya oyuncusu arasında fark vardır:

*“Günlük yaşamdaki insanları temsil eden komik oyuncu karakterini doğrudan kendi tabiatı üzerine çizerken, trajik aktör şair tarafından yaratılan ideal formları tüm görkemiyle birlikte korumalı, bunu da “doğal vurgular ve hakiki ifade” aracılığıyla yapmalıdır. “Şatafatsız heybeti, saçma olmayan doğayı –ideal ve hakiki olanın birliğini aramalıdır.”<sup>184</sup>*

Carlson'a göre Talma bir önceki dönemde oyunculuğun önemini vurgulayan Diderot ile duyarlılık konusunda tartışır ve duyarlılığı zekadan üstün tutar çünkü zeka düzenli ama soğuk bir oyunculuğa, duyarlılık ise derinden etkileyen bir performansa neden olur. Talma iyi bir romantik üslubunda *“yüce oyunculuğu mükemmel oyunculuğa tercih ettiğini dile getirir.”<sup>185</sup>* Aslında romantik tiyatrunun oyunculukla ilgili beklentilerini en iyi özetleyen Hegel'dir. Hegel antik ve modern tiyatrodaki oyunculukları karşılaştırır. Carlson Hegel'in antik biçimsel mask tiyatrosunun ve yüksek sesle konuşulmasının mekanik bir tekniği gerektirdiğini ama oyuncunun sorumluluğunun o dönemde, tüm becerilerini kullanarak, kendisine dair ayrıca bir şey eklemeksizin rolüne girmek olduğunu dile getirdiğini belirtir. Hegel tek kişilikleri vurgulayan modern tiyatrodaki ise oyuncudan daha fazla şey talep

---

<sup>184</sup> M. Carlson, a.g.e, s.228

<sup>185</sup> M. Carlson, a.g.e, s.228

edildiğini, bir önceki dönemden farklı olarak kendi deyişiyile oyuncudan *rolü kendi yaratıcı anlayışıyla tamamlamasının, boşlukları doldurmasının, geçişleri keşfetmesinin ve genelde de performansıyla şairi yorumlamasının* beklendiğini belirtir.<sup>186</sup> Yani genel olarak romantik tiyatrodan oyuncudan beklenen sadece metni sahneye taşıyan bir icracı olması değil aynı zamanda da bir yorumcu olmasıdır. Başka bir deyişle bir oyunu başarılı kılan artık sadece metin değildir. Hatta bu dönemde bir önceki dönemde altı çizilmeye ve tartışılmaya başlanan oyuncu ve oyunculuk biçimleri, bir üst aşamaya taşınmış olur. Çünkü karakterin olay örgüsünün önüne geçmesinin diğer bir anlamı bu karakteri canlandıracak oyuncunun varlığının da öne çıkması olarak yorumlanabilir.

Benzer bir durum dansçılar için de geçerlidir. Bu dönemin ilk romantik balesi olarak anılan *La Sylphide* (1832) ya da romantik dönemden günümüze kalan en önemli romantik eser olan ve koreografisi Jean Coralli ve Jules Perrot tarafından düzenlenen *Giselle* (1841) gibi önemli balelerde belirgin karakterler- baş dansçılar ön plana çıkar. Kassing'e göre bu dönemde pantomim, karakterlerin ve dramatik yapının ortaya konması için dansçıların kullandıkları sessiz bir araç haline gelir.<sup>187</sup> Yani bu dönemde dansçıdan beklenen sadece *point* gibi gelişen dans tekniklerinin uygulayabilmesi değil, aynı zamanda dramatik yapıyı oluşturabilmek için karakterleri teatral araçlar kullanarak oluşturabilmesidir. Ancak dans ve tiyatro ilişkisini dans tarihi bağlamında incelediği yazısında Bedirhan Dehmen, romantik balenin diğer bir adıyla *ballet blanc*'ın olay örgüsünden bağımsız olmasa da, bedensel hareketlerin anlatımsal jestlerden ve pantomimin kullanıldığı bir tarzdan büyük

---

<sup>186</sup> M. Carlson, a.g.e, s.203

<sup>187</sup> G. Kassing, a.g.e, s.139

ölçüde bağımsız olduğunu, yüksek derecede teknik virtüözite kullanımının zaman zaman teşhirci bir eğilime hizmet etse de tekniğin kendisi için bir erek olmaktan ziyade, duygusal bir varoluşun bedensel ifadesi olduğunu dile getirir.<sup>188</sup> Ayrıca Dehmen, Mallerme'nin *Ballets* adlı yazısından yola çıkarak onun bale hakkındaki görüşlerine yer verir. Mallarmé drama ile sembolik bir form olarak gördüğü balenin ittifak kurması ancak karıştırılmaması gerektiğini savunur, Dehmen Mallerme'nin Romantik Bale'nin *başka bir dilde ifade edilmesi mümkün olmayanı* açığa çıkaran *beden yazısıyla* kastettiği şeye yaklaştığını düşündüğünü dile getirir.<sup>189</sup>

Genel olarak, içinde barındırdığı karşıtlıkları tiyatro ve dans dünyasında yer bulan romantizm akımı kendine özgü romantik tiyatro ve romantik bale kavramlarını üretmiştir. Güzelin –ideal olanın- bu karşıtlıkların ötesinde (uyumunda) olduğu düşüncesi tiyatrodaki klasik kuralların yıkılmasına, günün koşullarına uygun kuralların ortaya konulmasına zemin hazırlarken, *organik birlik, ironi, grotesk* gibi yeni kavramları ortaya atmış, melodram gibi yeni türlerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ayrıca dönemin devrim ruhu ve bireylerin özgürlük çabası sahneye beden yoluyla taşınmış, beden tüm bu mücadelenin bir göstergesi haline gelmiştir. Hem dans hem tiyatro dünyasında asıl ilgi olay örgüsünden hem iyiyi hem kötüyü içinde barındıran karakterlere kaymıştır. Oyuncular ve dansçılar metni sahneye taşıyan salt birer aracı olmaktan öte artık birer yorumcudur. Olaylar klasik dönemde olduğu gibi sadece Yunan mitolojisi, yerine günlük olaylardan ya da halk hikâyelerinden alınmaya başlanmıştır. Dans sanatı bu dönemde hem bir soylu eğlencesi ya da

---

<sup>188</sup> [www.Bgst.Org/Dans/Arastirma.Asp?İd=60&Bn=3&Righthtml=Dans\\_Tiyatro1](http://www.Bgst.Org/Dans/Arastirma.Asp?İd=60&Bn=3&Righthtml=Dans_Tiyatro1)

<sup>189</sup> Stéphane Mallarmé, *Ballets*, *What Is Dance? Readings In Theory And Criticism*" Eds: Roger Copeland And Marshall Cohen, (Oxford University Press: Oxford, 1983 ), S.111-115.

halk arasındaki bir eğlence türü olmasının ötesine geçer, hem de tiyatro sanatından tamamen bağımsız hale gelerek teatral bir form biçiminde tamamen bağımsız bir sahne sanatı olarak kabul görür. Böylelikle bir önceki dönemde hala ayrı bir türe dönüşme çabasının sonundaki dans sanatıyla tiyatro sanatı arasındaki ilişki farklı bir boyuta geçer. Çünkü artık kendi iç dinamikleri olan iki farklı tür arasındaki ilişki incelenmeye başlanacaktır.

### **I.İ On Dokuzuncu Yüzyıl Sonundan Yirminci Yüzyılın Başına Dansta ve Tiyatroda Modernleşmeye Doğru Atılan İlk Adımlar**

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında sanayi devrimi gerçekleşmiş, ulusçuluk ve emperyalizm tırmanmaya başlamıştır. Zor şartlar altında çalışan işçi sınıfı ve gittikçe yoksullaşan köylüler ile zengin sınıf arasında artan uçurum, Batı Avrupa'da pek çok yerde ayaklanmaların çıkmasına ve değişikliklere sebep olur. 1848 yılında ortaya çıkan ayaklanma, özgürlük ve devrim hareketlerinin olağan biçimde dönemin sanat anlayışı üzerinde de etkisi vardır.

Hauser'e göre bir önceki dönemin dünyadan uzak, gizemli ve aldatmacı romantizmi ölmüş, yerine oldukça değişen ve yeni baştan yorumlanan bir romantizm gelmiştir. Hauser 1848 yılına dek geçen sürede romantizmin akımının geçirdiği evreleri sıralar. Buna göre romantiklerin önce arı sanat yapma eğiliminde olduklarını, daha sonra birçoğunun sanatsal aktivizm eylemini uygulayarak kendilerini halk sanatı yapmaya adadıklarını, ancak Temmuz monarşisinin demokratik ideallere sırt çevirmesiyle beraber sosyalizmden uzaklaşarak halk sanatı dönemini sona erdirdiklerini ve biraz değişmiş olan eski sanat anlayışlarına geri döndüklerini belirtir. Romantik sanat durulur, daha disiplinli daha orta sınıfa özgü nitelikler kazanır. Bir yandan tutucu ve akademik,

bir yandansa zarif bir salon romantizmi gelişir. Bu yeni ikinci romantizmde artık devrin şiddetli ve vahşi başkaldırıları durulmuştur. 1830'lı yıllara gelindiğinde ise romantik akım içinde ortaya çıkan *toplumcu sanat* ve *sanat için sanat* gibi akımlar ve bu akımlar dâhilinde yapılan her sanatsal ürünün, yaratıcısı hiçbir amaca yönelmemiş olsa bile, toplumsal bir nedenselliğin aracı veya ifadesi olabileceği şeklindeki tartışmalar yeni bir akımı ortaya çıkarır: natüralizm. Bu açıdan bakıldığında Hauser natüralizmin hem romantizmin devamı, hem de çöküşü olduğunu dile getirir. Doğalcılığın amacı tümüyle gerçeğe, genel anlamda doğaya veya yaşama yönelmiş değildir, doğrudan doğruya toplumsal yaşama, diğer bir deyişle, özellikle bu kuşak için önem kazanmış olan gerçeklik alanına yöneliktir.<sup>190</sup> Nutku her ne kadar romantizmin içinde barındırdığı özgürlük ve ulusçuluk kavramlarının bu akımın 1870'lere kadar etkili olmasını sağladığını dile getirirse de, Hauser romantik akımı Balzac'ın (1799-1850) ölümüyle sona erdirir.

Hauser dönemin sanat anlayışını belirleyen akımı natüralizm başlığı altında inceler. Ancak o dönemde gerçekçilik ve natüralizm sözcükleri eş anlamlı kullanılmaktadır. Hauser doğalcılığın sanatsal bir üslup olarak, gerçekçiliği ise felsefi bir tavır olarak tanımlanabileceğini ancak sanatta natüralizm ve gerçekçilik arasında ayırım yapmanın gereksiz olduğunu dile getirir.<sup>191</sup> Şener de natüralizmin, Emile Zola'nın bilimsel yaklaşımını determinist ve maddeci dünya görüşünü akla getirdiğini, gerçekçiliğin ise daha çok natüralizmin daha genişçe kapsamlı bir aşaması olarak kabul edildiğini dile getirir. Yazın alanında dönem edebiyatı daha çok natüralizm başlığı altında incelenirken, bu dönemde tiyatro alanındaki

---

<sup>190</sup> Arnold Hauser, Sanatın Toplumsal Tarihi, (Deniz Yayın, İstanbul,2006),S.204-209

<sup>191</sup> A. Hauser, a.g.e, s.203-204

gelişmeler Fransa'da daha çok natüralist tiyatro, Almanya'da ise gerçekçi tiyatro başlığı altında toplanır.

Daha öncede belirtildiği gibi daha çok felsefi bir akım olarak ortaya çıkan gerçekçilik akımının temelleri on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve önderliğini Auguste Comte'un yaptığı pozitivist felsefeye dayanır. Ergun Yıldırım *Türk Sosyolojisinde Pozitivizm: Bilginin Sosyolojik Tasarımı* başlıklı makalesinde bu yaklaşımın, toplumsal hayattaki düzenin kaynağını ve tarihsel ilerlemenin motorunu bilgideki gelişmelerde aradığını dile getirir. Bilginin de, Halfpenny'den yaptığı alıntıyla, insanlıkta saklı olduğunu ve gözleme dayalı olarak ortaya çıktığını söyler. Doğa ve toplum olgularının tek hakikate dayalı bir bilimsel yaklaşımla yürüdüğü düşünülmektedir.<sup>192</sup> Brockett de Comte'un bilimleri basitlik göreceliğine göre sınıfladığını, sosyolojiyi en üst sıraya yerleştirdiğini ve tüm bilgilerin nihai amacının insan yaşamını iyileştirmek olduğunu düşünerek tüm bilimlerin, bilimsel yöntemin insan davranışını tahmin etmede gerekli bilgiyi sağlayacak ve toplumu denetleyecek olan sosyolojiye katkıda bulunmalarının şart olduğunu tartıştığını dile getirir.<sup>193</sup> Bilimsel bilginin değerinin artması ve sosyal hayata uyarlanabileceğinin keşfi sanat dünyasında da yankısını bulur. Örneğin oyun yazımı daha teknik bir hale getirilir, Emile Zola deneysel romanlar yazmaya başlar.

Şener modern tiyatronun gerçekçilik akımıyla başlatıldığını dile getirir. Ancak gerçekçilik akımıyla beraber modern tiyatroya doğru atılan adımların ilk evreleri aslında on sekizinci yüzyıl dramında ve romantik tiyatrodaki atılmıştır.

---

<sup>192</sup> Ergun Yıldırım *Türk Sosyolojisinde Pozitivizm: Bilginin Sosyolojik Tasarımı* ,(Sosyoloji Araştırmaları Dergisi,2004 Bahar).

<sup>193</sup> O.g.Brockett,a.g.e,s.444

Çünkü romantizm dramatik biçimlemede özgürlük sağlayarak, kalıpları kırarak, sıradan insana ve onun sorunlarına eğilerek gerçekçiliğin yolunu açar.<sup>194</sup> Brockett de tıpkı Şener gibi sanatta gerçekçiliğin bu dönemden daha önce başladığını dile getirir ancak Şener'den farklı olarak o, gerçekçi biçimin ipuçlarını sadece bir önceki dönemde değil, Rönesans'tan başlayarak arar. Ona göre;

*“Rönesans'tan başlayarak, resimsel yanılsama tiyatroya egemen olmuş; melodram ve romantizm, psikolojik dürtüleri ve gösteride hakikiliği karşılamak üzere ivme kazanmıştır. Ne var ki, 1850'den önceki yaklaşımlar güzel doğayı, doğadaki örnekleri, resimsel yerel renkleri ya da sevinç uyandıran karşıtlıkları vurgulamıştır. Sanatta grotesk'in yer alması gerektiğini savunan Hugo bile, uygulamalarında bayağı olanı yansıtmaktan kaçınmıştır. Ama 1850'lerden itibaren eleştirmenler yaşamın yakın ve nesnel gözlemlerinden yana olmaya başlarlar”.*<sup>195</sup>

Böylelikle Brockett diğer dönemlerdeki gerçeği ve güzel doğayı yansıtmaya anlayışının bu döneme hakim olan gerçekçilik anlayışından farklılığını dönemin gerçekçilik akımının nesnellğine vurgu yaparak ayırır.

Berna Moran *Edebiyat Kuramları Eleştirisi* adlı gerçekçiliğin genel özelliklerini sıraladığı kitabında konu olarak romantiklerin masalvari, uzak diyarların çekiciliğinden medet uman, idealleştirilmiş konularının aksine, gerçekçilik akımının çağdaş toplumun her günkü alelade yaşamını işlediğini dile getirir. Ayrıca o da tıpkı Brockett gibi gerçekliğin her yönüyle yansıtıldığını ve çirkin, iğrenç ve ayıp addedilen şeylerin de sanata sokulduğunu yazar.<sup>196</sup>

Bu dönem kötü beğenin, sanatsal olmayan, değersiz şeylerin de doğduğu bir dönem olmuştur. Sanatı, toplumun bilerek ve isteyerek kendi düzeyinin altına

---

<sup>194</sup> S.Şener,a.g.e,s.194

<sup>195</sup> O. G.Brockett,a.g.e,s.445

<sup>196</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları Eleştirisi*, (İstanbul, İletişim yayınları, 2010),s.40

düştüğü bir rahatlama işi saymak, bu devrin icadıdır; bu anlayış üretilen biçimlerin tümüne egemendir, fakat etkisini en fazla her şeyi ile bir kamu sanatı olan tiyatrodaki gösterir. Hauser'e göre yine dönemin sanat anlayışının en iyi vücut bulduğu gelişmeyi ve burjuva ideolojisini güçlendirmek için en etkin silahı da tiyatro sağlar.<sup>197</sup> Gerçekçi tiyatroya geçiş döneminde gerçekçi biçimde yazılacak oyunlara teknik açıdan olanak sağlayacak bu gelişme iyi- kurulu oyun düzeninin keşfedilmesidir. Bu dönemde oyun yapıları da irdelenmeye başlanmış, oyun yazımının teknik bir iş olduğu fikri ortaya atılmıştır. Bu konuda öne çıkan isim Fransız Eugene Scribe (1791-1861) olur. Scribe *iyi kurulu oyun modeliyle* oyun yazımı için yapısal bir model geliştirir. Scribe ve aynı dönemde Victoren Sardou *iyi kurulu oyun tekniğiyle yazılmış -yani içinde serim ve hazırlık, olayların neden sonuç ilişkisine göre düzenlenmesi, sahneleri doruğa doğru örme, gizli tutulan bilgi, şarşıtııcı dönüşümler ve merak içeren*<sup>198</sup> - seyircinin ilgisini çeken pek çok oyun yazarlar.

Ancak on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tiyatro yazarlığının böyle bir kurgu ustalığına dönüşmüş olması tepki uyandırır. Şener'e göre gerçekçiliğin oluşmasında bu tepkilerinde payı vardır. Gerçekçi akımın kuramcıları, kurgu oyunlarının zorlama dolantisına, yüzeysel özüne karşı çıkarlar, fakat kendi oyunlarında bu teknikten de yararlanırlar.<sup>199</sup> Hatta Hauser Scribe'dan sonraki dönemde toplum eleştirileri ve tezli oyun anlayışlarıyla gerçekçiliğin kuramını belirleyen Alexander Dumas Fils ve Emile Augier'ın, Scribe'ın sağduyusunun gelişmiş tarzı olmaktan daha ileri gidemediklerini dile getirir.<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> A. Hauser, a.g.e,s.263-265

<sup>198</sup> O. G. Brouckett,a.g.e,s.445

<sup>199</sup> S.Şener,a.g.e,165

<sup>200</sup> A. Hauser, a.g.e,s.265

Geçiş döneminde gerçekçiliğe öncülük eden yazarlar arasında, Almanya’da Geord Buchner, Hebbel, Rusya’da Gogol ve Ostrovsky öne çıkar. Aslında Ostrovsky sadece döneminin önemli bir yazarı değildir, aynı zamanda oyunculuk üzerine de daha sonra Stanislavski’yi de etkileyecek olan önemli ilkeler koyar. Bunun dışında bu dönemde Şener Emile Zola ve Goncourt kardeşlerin yeni tiyatro anlayışlarının natüralizm doğrultusunda olduğunu ve romandaki natüralizm akımından etkilenildiğini dile getirir. Gerçekçiliğin doruğa çıktığı 1870 sonrası dönemde kuramsal olarak gelişen gerçekçi tiyatro ve doğal tiyatro kendilerine uygulama alanı bulurlar. Bu dönem aynı zamanda bu uygulamaları gerçekleştiren yönetmenlerin de ortaya çıkmasına sahne olur. İlk yönetmen olarak anılan Saxe Meining Dükü hareket eden oyuncu ile dekor arasındaki uyum üzerinde çalışmış, Andre Antoine Fransa’da ilk doğalcı tiyatronun uygulamadaki temelini atmış, Otto Brahm Almanya’da *Özgür Sahne*’yi kurarak hem kuram alanında hem de deneysel çalışmalarda öncü olmuş, Rusya’da Stanislavski ilk kez eski tip oyunculuk yerine psiko-realist oyunculuk çalışmalarını başlatmıştır.<sup>201</sup> Ayrıca bu dönemde yazarlar gerçekçilik akımının etkisiyle önemli oyunlar yazarlar. Bu dönemde İbsen, Strinberg, Çehov, Gorky, George Bernard Shaw, Eugene O’Neill gibi oyun yazarları öne çıkarlar ve bu yazarların yazdıkları gerçekçi oyunlar hem o döneme damgasını vurur hem de günümüze kadar geçerliliklerini sürdürürler.

Burada özellikle ilk kez *dördüncü duvar ilkesinden* söz eden André Antoine (1858-1943) ve Stanislavski’nin (1863-1938) çalışmaları oyunculuk kuramının gelişimi açısından önemlidir. Antoine oyunculukla ilgili yaptığı çalışmalarda hareketi oyunculuğun merkezine koyar. Nutku Antoine’in hareketi oyuncunun en güçlü anlatım aracı saydığını, oyuncunun rolünü hem ruhsal hem fiziksel yönden

---

<sup>201</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.316-321

hazırlaması gerektiğini vurguladığını dile getirir.<sup>202</sup> Stanislavski ise Antoine'nin oyunculukla ilgili fikirlerini bir üst aşamaya taşır. Her ne kadar Stanislavski'nin oyunculuk kuramını birkaç cümleye sıkıştırmak zor olsa da Brockett Stansilavski'nin yaklaşımını birkaç maddeyle özetlemeye çalışır:

*“Oyuncunun bedeni ve sesi her türlü talebi karşılayacak şekilde eğitilmelidir. Oyuncu gerçeğin yetenekli bir gözlemcisi olmalıdır. Oyuncu sahnede yapılacak her şey için bir iç neden bulmalıdır. Metni iyi çözümlenmeli, oyunun tümündeki ve diğer rollerle ilişki içindeki davranış biçimlerini iyi tanımlamalıdır. Oyuncu, kavrayışını ve becerisini ustalaştırmak için savaşmalıdır.”<sup>203</sup>*

Bu dönemde yapılan oyunculuk çalışmalarında önemli olan nokta hareketin artık oyuncunun en önemli aracı olarak görülmesidir. Ancak hareketin sahne üzerinde anlam kazanması için oyuncunun kendi içsel dünyasından beslenmesi gerektiği ve oyuncunun rolüne aşamalı olarak çalışarak en iyiyi yakalayabileceği fikri önem kazanır.

Genel olarak bakıldığında gerçekçi- natüralist tiyatro anlayışı Şener'in de belirttiği gibi taklit anlayışını yeniden yorumlamış, insanlar arası ilişkileri toplumsal çerçevesi içinde değerlendirerek ilgi alanını genişletmiştir. Ayrıca oyun kurgusunda, sahne donatımında, oyunculukta gerçeğin sahiymiş gibi canlandırılmasına önem verilmesi ve seyircinin oyunu seyrederken tam bir yanılısama içinde olması bu tiyatronun ayırıcı özelliği olmuştur.<sup>204</sup>

Ancak gerçekçi-natüralist tiyatro anlayışı doruğa çıktığı on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinden itibaren beraberinde karşı eğilimleri de ortaya

---

<sup>202</sup> Ö. Nutku, a.g.e, s.318

<sup>203</sup> O. G. Brockett, a.g.e, s.505

<sup>204</sup> S. Şener, a.g.e, s.219

çıkarmıştır. Karşı gerçekçi eğilimler başlığı altında toplanabilecek bu eğilimleri Şener Simgencilik (diğer bir adıyla sembolizm) Yeni Romantizm ve Estetizm olarak sıralar. Şener kitabında bu karşı gerçekçi eğilimlerin ortak özelliklerini belirtir. Buna göre karşı gerçekçi eğilimler sanatın belli bir görevle yükümlü sayılmasını eleştirirler, güncel somut gerçeklerin yansıtılmasına ve bununla yetinilmesine karşı çıkarlar ve gerçeğin bilimsel ve nesnel bir yaklaşımla ele alınmasını yetersiz bulurlar.<sup>205</sup> Carlson 1880'lerde karşı gerçekçi teorisyenlerin geliştirdikleri en önemli hareketin simgencilik olduğunu belirtir.<sup>206</sup> Asıl olarak şiirde etkisini gösteren bu akım aslında sanatın duyguları ifade etmesinin önünde fizikselliği bir engel olarak görür. Bu durumda her yönüyle fizikselliği içinde barındıran tiyatro sanatı da duyguları ifade etmede problemlidir. Aslında simgecilerin bu tutumu Carlson'ın da belirttiği gibi anti-teatral bir tutumdur. Wagner'in tek bir sanattansa farklı sanat dallarının bir araya getirilmesiyle daha bütünlüklü ve tamamlanmış bir bütün yaratılabileceği fikrinden (birleşik sanat eseri teorisi) etkilenen bu akımın öne çıkan ismi Stéphane Mallermé'dir. Mallermé'nin tiyatronun fizikselliğine karşı bulduğu çözüm okuma tiyatrosu yani zihin tiyatrosudur. Carlson'a göre zihin tiyatrosu bazı simgecilere göre ruhanileştirilmiş ve fiziksel temsil tarafından kirletilmediğinden sanat adını hak eden tek tiyatro haline gelmiştir.<sup>207</sup> Tiyatronun bu fizikselliği problemi yani dekorun ve oyuncunun varlığı problemi farklı yöntemlerle çözülmeye çalışılır. Carlson bu akımda oyuncunun ve dekorun zaten mevcut olan yaşamı dışa vurması, yeni bir şey eklememesi gerektiğini söyler.<sup>208</sup> Yani oyuncu metni aktarmak için sadece bir temsilciye ya da bir araca indirgenir. Simgeci tiyatroda

---

<sup>205</sup> S. Şener, a.g.e,s.225

<sup>206</sup> M. Carlson,a.g.e,s.298

<sup>207</sup> M. Carlson,a.g.e,s.298

<sup>208</sup> M. Carlson,a.g.e,s.306

uygulamada öne çıkan en önemli isimler Adolphe Appia ve simgeci oyunlarıyla Maurice Maeterlinck'tir. Appia'nın 1910'lu yıllarda Dalcroze ile birlikte yaptığı çalışmalar daha avangard özellikler gösterdiğinden bir sonraki bölümde daha ayrıntılı ele alınacaktır. Appia asıl önemi ışığa ve oyuncunun alandaki hareketlerine veren, belirli değil çağrışımsal ve uzamsal biçimlerin bir düzenlemesinden oluşan bir sahne önerisinde bulunur ve o dönem simgeci tiyatrocuların ihtiyaçlarına cevap bulmaya çalışır.<sup>209</sup> Ayrıca Appia sahnelemede müziğe ağırlık vererek Wagner'ci bütünlüklü sanat eserini yakalanmaya çalışılır. Böylelikle müzik aracılığıyla insan bedeni kişiliğin rastlantısallığından kurtulur ve insan ifadesi için saf bir araç haline gelir.<sup>210</sup> Simgecilerin tiyatrodaki problem olarak gördükleri fiziksellikten kaynaklanan şiirsel yani düşsel gerçeğin yaratılamaması sorunu, sahnenin sadece gri bir tülle örtülmesi -Maeterlinck'in yaptığı gibi-, oyuncuların stilize hareketleri ya da mask kullanımları ya da müziğin ön planda tutulması gibi yollarla çözülmeye çalışılsa da sahne üzerinde aranan bu şiirseliğin izlerini Mallermé balede bulacaktır.

Önceki dönemlere bakıldığında her dönemde -her ne kadar kendi döneminden farklı düşünen sanatçılar, yazarlar çıksa da- o dönemin genel sanat anlayışını ortaya koymak mümkünken özellikle aydınlanmayla beraber bu süreç zorlaşır. Artık aynı dönemde birden fazla akım o dönemin genel sanat anlayışını belirler hale gelir. Tiyatrodaki geçmiş dönemlerden farklı olarak nasıl artık kısa zaman dilimlerinde farklı akımlar ortaya çıkıyorsa ve sanat bu akımların etkisi altında ürünler veriyorsa, dans alanında da aynı süreç söz konusudur. 1800'lerin son çeyreğinden 1900'lerin başına kadar geçen pek de uzun olmayan bir süreçte

---

<sup>209</sup> M. Carlson, a.g.e, s.305

<sup>210</sup> M. Carlson, a.g.e, s.307

bir süre romantik bale etkisini sürdürmeye devam ederken, yüzyılın sonlarına doğru romantik baleden evrilen *klasik bale* etkin biçim olur. Aynı dönemde *klasik balenin* biçimciliğine karşı sesler yükselmeye başlar. Böylelikle de modern dansın ilk sinyalleri verilmiş olur.

Bu dönemde Rusya saray balesinden bu yana bale dünyasında diğer ülkelere öncülük eden Fransa'nın önüne geçer. Klasik bale olarak anılan ve *Uyuyan Güzel (1890)*, *Kuşu Gölü (1895)* gibi günümüze kadar gelen eserler veren bu tür etkin biçimde Rusya'da ortaya çıkar. Susan Au bu dönüştürme özellikle klasik balenin doruğunun yaşandığı 1890-1910 yılları arasında, çalışmalarıyla örnek teşkil eden Fransız asıllı koreograf Marius Petipa'nın (1818-1910) ve koreografiye yeni yaklaşımları başlatan Rus Micheal Fokine'nin önderlik ettiğini dile getirir.<sup>211</sup> Aslında Rusya'da dans on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan klasik baleden çok önce de vardır ve köklü bir geçmişe sahiptir. Kassing, Rus halk danslarının çok eskilere dayandığını ve bu dansların ülkenin pek çok işgal görmesine rağmen özelliklerini kaybetmeden var olabildiğini belirtir. Özelliklerini koruyan bu halk dansları bu dönemde Rus balesinde koreografilerin içinde sıkça kullanılır.<sup>212</sup>

Rusya'da klasik balenin öne çıkmasından önce ilk bale Çar Alexi zamanında 1673 yılında sahnelenir. Profesyonel dans okulu Fransız Jean-Baptiste Landé tarafından 1738'de açılır. 1756'da İmparatorluk Tiyatrosu kurulduğunda ise balede devlet sisteminin bir parçası haline gelir. Rusya'nın iki önemli kültür şehri olan St. Petersburg ve Moskova, balenin bu merkezlere taşınmasını sağlayan çok fazla sayıda yabancı sanatçıyı ağırlar. Bu sanatçılar sayesinde on sekizinci

---

<sup>211</sup> S. Au, a.g.e, s.62

<sup>212</sup> G. Kassing, a.g.e, s.146

yüzyılda dramatik bale, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında da romantik bale Rusya'ya girer. Yirminci yüzyıla kadar Rus dansçı ve koreografları yetenek açısından geri olmamalarına rağmen yabancı meslektaşlarının gölgesinde kalırlar. İlk Rus koreograf Ivan Valberkh(1766-1819) gerçekçi bir çerçevede sıradan insan portrelerine yer verir. Ancak klasik balenin Rusya'da parlaması daha öncede belirtildiği gibi Petipa ve Fokine sayesinde gerçekleşir. Petipa'nın çalışmaları bale sanatının bir dönem Batı Avrupa'da yüksek bir seviyede olmasını sağlasa da, Fokine tarafından zorlanan reformlar bale sanatına yeni bir ruh verir.<sup>213</sup>

Susan Au, klasik bale terimini açıklık, uyum simetri ve düzen gibi biçimsel değerlerle oluşturulan koreografiler için kullanıldığını dile getirir. Ayrıca klasik balede akademik bale tekniği ön planda olduğundan, duygusal bağlam tamamen devre dışı bırakılmasa da ikinci plandadır. Ayrıca Au, klasik bale ile romantik baleyi karşılaştırdığı kitabında Petipa'nın balelerinin romantik dönemde popüler olan yerel renkler ve egzotizmin yer aldığı karakter danslarından (baleleştirilmiş halk dansları ya da ulusal danslardan) farklı olduğunu, Petipa'nın eserlerinde bu yerel dansların bile asıllarına uygun olarak değil, akademik bale teknikleriyle icra edildiğini dile getirir.<sup>214</sup> Kassing'de kitabında romantik bale ve klasik baleyi karşılaştırır ve Susan Au'ya ek olarak klasik balenin romantik bale gibi her zaman iki perdeden oluşmadığını iki perdeden dört bölüme kadar -hatta bazı balelerin daha da uzun- kurgulanabildiğini dile getirir. Ayrıca Kassing'e göre bu dönemde baleler fantastik ya da gerçekçi mekanlarda, zamansız bir yerde ya da geçmiş bir zamanda geçer. Baş dansçılar ve balerinler hiyerarşik bir sırayla bale dansları,

---

<sup>213</sup> S. Au,a.g.e,s.62

<sup>214</sup> S. Au,a.g.e,s.63

mimler, interludlar ve karakter dansları yoluyla hikayeyi anlatırlar.<sup>215</sup> Tıpkı Kassing ve Au gibi Cohen’de Petipa’nın balelerinde tam anlamıyla vücut bulan klasik balenin özelliklerinden bahsederken Petipa’nın eserlerinden yola çıkar. Petipa’nın anlatacak küçük bir hikaye ve bunu tamamlayan beş bölümle en iyi işlerinde *danse d’école*’un (yani akademik balenin) zengin stilini, güzelliğini ve ruhunu gösterdiğini dile getirir.<sup>216</sup>

Dans dünyasında da tıpkı tiyatro dünyasında olduğu gibi pozitivist felsefenin etkisi görülmektedir. Bu dönemde yaşanan bilimsel gelişmelerin ve bilimsel düşünme yöntemlerinin sosyal hayata ve sanata uygulanabilir olduğu fikri nasıl tiyatrodaki *iyi kurulu oyun* düzeninin ya da edebiyat alanında deneysel romanın oluşumuna zemin hazırladıysa, bu dönemde klasik balede Petipa’nın koreografilerindeki düzeni ve çalışma biçimini etkiler. Hatta bu dönemde Petipa’nın balelerine daha çok formalizm hakimdir. Her ne kadar gerçekçi tiyatro yazarları Scribe’ın *iyi kurulu oyun* düzenine karşı çıksalar da – ki aslında onun etkisiyle oyunlar yazmaya başlarlar- aslında Scribe sanatın da teknik olarak irdelenebileceği ve yapılandırılabilirliğini göstermesi açısından kendisinden sonra gelenlere öncülük eder. Tiyatro dünyasında on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısında bu teknikle halkın beğenisini kazanan oyunlar yazan Scribe’dan sonra pek çok oyun yazarının bu tekniği uygulaması gibi , dans dünyasında da önemli ve başarılı eserler veren kendisinden bir dönem sonra yaşamış Petipa’da iyi kurgulanmış ve yapılandırılmış, teknik virtüözite gerektiren eserleriyle kendinden sonra gelenlere öncülük eder. Ancak Petipa’dan sonraki dansçılar ya da koreograflar –Fokine,

---

<sup>215</sup> G. Kassing, a.g.e, s.147

<sup>216</sup> S.J.Cohen, a.g.e, s.91

Nijinsky, Diaghilev gibi- klasik balede ki bu biçimciliği aşan eserler vereceklerdir.

Susan Au, Petipa'nın klasik balenin gücünü ve kapasitesini göstermesine karşın Rus balesinde yirminci yüzyılın başında formalizmden bir sapma yaşadığını dile getirir.<sup>217</sup> Aslında bu sapma daha önce tiyatrodan yaşanmıştır. Çünkü kendisinden önceki yapmacık ve gerçekçilikten uzak oyunculuk anlayışına karşı çıkarak, organik oyunculuğun ilk savunucusu olan Stanislavski'nin de karşı çıktığı aslında bu biçimseliktir. Dans dünyası da bu gerçekçi ve doğalcı eğilimden daha fazla uzak kalmaz ve Alexander Gorsky (1871-1924) Stanislavsky'nin etkisiyle Petipa'nın teknik virtüöziteye dayanan ve duyguların ikinci planda olduğu balelerinden daha farklı türlerde eserler vermeye başlar. Susan Au, Gorsky'nin Stanislavsky'nin ilkelerini baleye uyarladığı *Don Kişot (1900)*'ta dansçı gruplarının her bir üyesini bir görev ve motivasyonla donatır ve bu yolla doğaya daha uygun eserler vermeyi amaçlar.<sup>218</sup> Gorsky'nin kullandığı bu teknikler Stanislavski'nin oyuncularını bir role hazırlarken kullandığı tekniklerdir. Yani Stanislavski nasıl bir oyuncunun doğallıktan uzak biçimci oyunculuğunu kırmak için, oyuncuyu oynayacağı karakterin davranış nedenlerini aramaya itiyorsa yani bu karakterin motivasyonunu araştırmasını ve bunu yaparken de kendinden yola çıkmasını istiyorsa, Gorsky'nin de dansçıların aynı yolu izleyerek stilize edilmiş biçimleri kırıp ikinci plana atılmış olan duygulara kapı aralamaya çalıştığını söyleyebiliriz.

Susan Au, Gorsky'nin çalışmalarının yirminci yüzyılın henüz başlarında Michel Fokine öncülük ettiğini dile getirir. Michel Fokine balenin geleneklere

---

<sup>217</sup> S. Au, a.g.e, s.72

<sup>218</sup> S. Au, a.g.e, s.72

körü körüne bağlılığına- örneğin pek çok seyirciye anlamsız gelen mimin son derece stilize edilmiş sanatsal formuna ve balerinlerin tütü ve point ayakkabısı gibi zorunlu kostümlerine- karşı çıkar. Akademik bale tekniklerini bir dansçının esnekliği ve becerisi için alıştırma formu olarak görür. Fokine akademik bale tekniğini tamamen reddetmez ancak ona göre bazı temalar point tekniğiyle uyuşmaz.<sup>219</sup>

Balede yirminci yüzyılın başları dans müzik, drama ve dizaynın bileşimini, ideal dansı, arayışla geçer. Fokine'in hakim olduğu dönem Rus Balesinin altın çağı olarak kabul edilir.<sup>220</sup>Fokine çağdaşlarının aksine bale gelenekleriyle yani dans ve pantomim ayrımıyla ifadeye gömülmüş virtüöziteye olan dikkatle, antik Yunan ya da ortaçağ Fransa'sında tütülerle ve point ayakkabılarıyla çalışmaya izin veren monoton stil tarafından engellendiğini hisseder.<sup>221</sup> Fokine *The New Ballet (Yeni Ballet)* adlı makalesinde romantik balenin hüküm sürdüğü on dokuzuncu yüzyıl başındaki dansla klasik balenin hakim olduğu yüzyıl sonundaki dansı karşılaştırır:

*“Taglioni kendisine hafiflikten neredeyse yerle ilişkisi kesilmiş bir görünüm kazandırmak için, parmak ucuna kalkar. Bale kademini kaybederken dönemin dansçısı, seyirciyi gücü ve dayanıklılığıyla etkilemek için parmak uçlarını kullanır.....balenin parlak günlerinde, doğüst hafiflik makbuldür. Şimdiyse ideal olan; çelik parmak, sıkı bacaklar ve hatasız uygulamadır.”<sup>222</sup>*

Fokine göre klasik bale romantik baleden farklı olarak sabit bir dizi hareketle bir psikolojik duyguyu ifade etmeye çalışır ancak bu hareketler ne bir

---

<sup>219</sup> S. Au,a.g.e,s.72

<sup>220</sup> S. Au,a.g.e,s.82

<sup>221</sup> S.Jeanne Cohen,a.g.e,s.92

<sup>222</sup> Micheal Fokine, *The New Ballet, Dance As A Theatre Art: Source Readings In Dance History From 1581 to The Present*, Edited By:Selma Jeanne Cohen, (A Dance Horizons Book Princeton Book Company NJ, 1974), s.102-109

şeyi tasvir edebilir ne de simgeleyebilir. Bale anlamla olan ilişkini kesmiştir ve böylece dans akrobasiye dayanan, mekanik ve içi boş bir eyleme dönmüştür. Fokine bu tespitlerini yaptıktan sonra balenin tekrar anlam kazanması ve gerçekte olan ilişkisini yeniden kurması için önerilerde bulunur. Ona göre dansa ruhunu tekrar geri kazandırmak için, önceden belirlenmiş hareketlerden vazgeçmeli ve doğal anlatım yollarına dayanan başka işaretler icat edilmelidir. En iyi dans biçimi arzulan anlamı ona en yakın şekliyle yansıtan ve aktarılabilir düşünceyle en yakın biçimde ilişki kuran, en doğal olan biçimdir. Bu en doğala ulaşmak içinde Fokine dansçının kendi bedenini keşfetmesi ve hissetmeyi öğrenmesi ve çeşitli hareketleri icra edebilme kabiliyetini geliştirmeyi denemesi gerektiğini dile getirir. Ve son olarak da bale eğitiminde doğal hareket öğretiminin bale eğitiminde temel olması gerektiğini savunur.

Ancak Ertem ve Aksan Fokine'nin *Yeni Bale* adlı yazısına yer verdikleri kitapta, Fokine'nin, balenin pantomim ve dansı bir araya getirmesi gerektiğini iddia eden Noverre'in duruşundan bile ötede bir duruş sergileyip dansçının tüm bedeninin bir karakter ve duyguyu ifade etmesi gerektiğini düşünmesine rağmen dans dünyasındaki bir sonraki adıma dahil olamadığını dile getirir. Çünkü Fokine bale dünyasının geleneklerine karşı çıkar ancak yeni yeni ortaya çıkan ve dans ekolünü reddeden özgür dans biçimlerini de takip edemez. Ertem ve Aksan Fokine'in bale geleneklerine karşı yaptığı bu başkaldırının sebebinin öncelikle gezdiği müzelerde insan bedeninin bale dışı pozisyonlardaki güzelliğini keşfetmesi ve ikinci olarak da kendine has doğal dans biçimini 1905'te Rusya'da sergileyen Isadora Duncan olduğunu dile getirir.<sup>223</sup>

---

<sup>223</sup> Aksan, Ertem, a.g.e,s.77

Isadora Duncan (1878-1927) bir Amerikalı olmasına rağmen gösterişsiz ve sade tarzıyla ABD’de çok fazla hayran toplayamaz ancak Avrupa’da bulunduğu süre içerisinde aralarında Fokine’in de bulunduğu pek çok sanatçıyı ve dansçıyı etkiler.<sup>224</sup> Kassing’e göre Duncan bir dansçı olarak kendi sanatsal sitiline sahiptir. Ona göre Duncan’ın hareketleri basit ama güçlüdür. O adımlarla değil bedenini ifade hareketleriyle ilgilenir. Ayrıca Kassing Duncan’ın dansının hayal gücünün ve serbestçe akan hareketlerin birazda pantomimle bir birleşimi olarak ifade edilebileceğini dile getirir.<sup>225</sup> Daha öncede belirtildiği gibi Fokine dans dünyasında geleneklere karşı bir duruş sergilemesine rağmen yine de modern dansa doğru atılan adımlarda *yeni dans* olarak anılan yenilikçi ve özgürlükçü dans türüne dahi edilmezken, Fokine’i bile etkileyen Isadora Duncan bu yeni dans türünün öncülerinden biri olarak anılır. Bu nedenle modern dansın öncülerinden biri olarak anılan Duncan’ın çalışmalarına bir sonraki bölümde daha ayrıntılı olarak değinilecektir.

O dönem Rus balesinde önemli bir isimde *Diaghilev*’dir. Cohen Diaghilev’in çalışmak için doğru insanları seçmede tam bir dahi olduğunu dile getirir. Örneğin Cohen Rus efsanesine dayanan *The Firebird* için *Stravinsky* ve Fokine’i bir araya getirenin de *Diaghilev* olduğunu belirtir.<sup>226</sup> Fokine’in koreografisini yaptığı ve dönemin ünlü dansçılarından *Anna Pavlova* ve *Nijinsky*’nin yer aldığı *Kleopatra*, *Şehrazad*, *Petruşka* gibi baleler İmparatorluk balesinin başında bulunan *Diaghilev* zamanında sergilenmiştir. Ancak Susan Au, Diaghilev’in Fokine’in başarısına rağmen yeni bir koreograf arayışına girdiğini ve aynı zamanda baş dansçı olan Nijinsky’nin yeni koreograf olarak Fokine’in yerine

---

<sup>224</sup> Aksan, Ertem, a.g.e,s.71

<sup>225</sup> G. Kassing, a.g.e,s.185

<sup>226</sup> S. J. Cohen, a.g.e,s.93

geçtiğini dile getirir. Nijinsky, Fokine ve Isadora Duncan'ın tercih ettiği klasik Yunan yerine arkaik Yunan'ı çağrıştırmayı istediğini söyler. Nijinsky'nin çalışmaları Fokine'in yeni hareket stilinin her bale için uygulanması gerektiği görüşünü genişletmiştir.<sup>227</sup>

Nijinsky, balelerinde akademik bale tekniğinden tamamen vazgeçerek yeni tip hareketlerle düzenlemeler yapar. Klasik balenin hayali hafifliği ve çabasızlığı yerini ağırlık hissine bırakır. Simetri ortadan kaldırılır ve konunun ilkel özelliği tekrarlanan yürüme, ayak vurma ve güçlü sıçrama pasajlarıyla ifade edilir. Ancak bu çalışmalar dönem için alışılmadıdır ve seyircilerden tepki alır. Nijinsky'nin buluşları, çalışmaları kendi döneminde eleştirilse de bugün saygı görüyor.<sup>228</sup>

Kassing Nijinsky'nin kendi zamanı için olağanüstü seviyedeki tekniğiyle fenomen bir dansçı olduğunu dile getirir. Onun koreografik katkıları cesurca girişimlerdi ki bunlar avant-gard bir yapısı olan Diaghilev'in topluluğuna çok uygundur. Ayrıca Kassing Nijinsky'nin teknik hünerinin yirminci yüzyıl balesinde erkek dansçılar için balerinlerinkine eş yeni bir yer açtığını belirtir.<sup>229</sup>

Susan Au'ya göre , Rus balesinin ilk dönemi 1914 civarında Nijinsky ve Fokine'in ayrılmasıyla sona erer. Diaghilev'in yönetiminde Rus Balesi Batıda saygı görür ve bu dönemde Rus balesi bale sanatına yön verir.<sup>230</sup>

Bu dönemde özellikle 1800'lerin son çeyreğinde simgeciliğin öncülerinden olan Fransız şair Mallarmé, tiyatro üzerine yazdığı yazılarda dans sanatı üzerine de tespitlerde bulunur ve onun bu görüşleri hem o dönem dans sanatının yeri hem

---

<sup>227</sup> S. Au, a.g.e,s.82

<sup>228</sup> S. Au, a.g.e,s.84

<sup>229</sup> G. Kassing,a.g.e,s.178

<sup>230</sup> S. Au, a.g.e,s.84

de dans-tiyatro ilişkisini anlamak açısından önemlidir. Mallermé'nin bale sanatıyla ilgili bu görüşlerine Andre Levinson *The Idea Of The Dance : From Aristotle To Mallermé* <sup>231</sup> adlı makalesinde yer verir. Bu makalede Levinson romantik balede dans tekniğinin ruhun en yüksek boyutlarını ifade eder hale gelmesine rağmen, romantik balenin bu ruhsal özünün yeteri kadar edebi bir ifade bulamadığını yani yazılı olarak ifade edilemediğini dile getirir. Ancak Mallermé tam da bale ile ilgili yazmaya başladığı dönemde yani romantik bale felsefi ve estetik değerini Mallermé'in yazılarında bulmaya başlarken, bitme noktasına gelir. Yani Mallermé dansla ilgili yazmaya başladığı dönemde dans dünyasında romantik bale dönemi kapanırken artık daha çok teknik virtüöziteye dayanan eserler verilmeye başlanmıştır. Levinson'a göre Mallermé *dünyanın orfik açıklaması olabilecek* -yani ruhun bedende hapsoldüğünü açıklayabilecek- tek bir eser yaratmaya çalıştığı dönemde aradığı ipucunu balede bulur. Mallermé'ye göre *tiyatro daha yüksek bir ruhtur, bale ise şiirin daha yüksek teatral bir formudur. Balenin işlevi semboliktir; her adımı bir metafordur, gizemli bir yazının hiyeroglifleri gibidir, bir kişinin bunu okuyabilmesi için esin bulması gerekir.* Mallermé'ye göre bir balerinin vücuduyla yazdığını ancak bizim şiirsel içgüdümüz çözebilir ve balerinin bu dansı *yazının tüm araçlarından kurtulmuş bir şiirdir.* Danstaki tüm adımlar, kullanılan teknikler aslında başka *hiçbir dilde ifade edilemeyen bir fikrin dile getirildiği ritüellerdir.* Yine Levinson makalesinde Mallermé'nin pantomim ve baleyi birbirinden ayrı ve farklı sanat formları olarak gördüğünü dile getirir. Ona göre her ikisi de ifade edilmeyenin ifadesi olsa da mimin duyguları ifade ettiği jestlerle dansçının adımları arasında fark vardır. Levinson'a göre Mallermé bu farktan bahsederken aslında hem kendi şiirlerinin

---

<sup>231</sup> A. Levinson,a.g.e

esininden hem de romantik balenin tipik bir materyalinden yani gerçeğe rüyaları arasında kalmış birinden yani diğer bir deyişle mimle dans arasındaki çekişmeden söz eder. Levinson böylelikle Mallermé'in balede tiyatronun iki farklı formunun ayırıcı özelliklerini keşfettiğini dile getirir. Bu iki form birbirleriyle zaman zaman yan yan zaman zaman da karşı karşıya konulmuş iki farklı var olma biçimidir. Levinson'un Mallermé'nin düşüncelerinden çıkardığı ve tiyatrodaki iki var olma biçimi dediği ikilik aslında simgecilerin tiyatro sanatında bir problem olarak gördükleri tiyatronun fizikselliğiyle örtüşür. Çünkü beden düşsel gerçeğin yaratılmasında bir sorun teşkil eder. Ancak Mallermé'ye göre bu problem balede çözülür çünkü Levinson'ın da makalesinde bahsettiği gibi *dans adımlarıyla kendini ifade eden bir dansçı başka hiçbir anlatım biçimini tanımaz, hatta jestlerin anlatım gücünü bile. Çünkü dansçının bedeni bir düşüncenin doğrudan enstrümanıdır. Böylece dans seyirci için hayal gücüyle birlikte evrensel yaşamın gizemli ve kutsal bir yorumu haline gelir.*

Aslında burada önemli olan noktalardan bir tanesi de simgeci tiyatrodaki da seyirci için aynı sürecin yaratılmaya çalışılıyor olmasıdır. Şener'in de belirttiği gibi gerçekçi tiyatrodaki yanılısama seyirciye sahne üzerindeki gerçeğin kabul ettirilmesi ve böylece seyirciyi yanılısama içine sokmakken, karşı gerçekçi eğilim olan simgeci tiyatrodaki yanılısamanın yani illüzyonun bu şekilde olması beklenmez. Seyircinin illüzyona girmesi demek, sahnedeki yaratma sürecine katılması demektir yani seyirci böylelikle düşsel gerçeğe katılmış olur.<sup>232</sup> Bu dönemde hem tiyatro sanatında hem de balede seyircinin bu düşsel sürece katılması için sahne üzerinde bedeninin önemi aslında anlaşılmıştır. Ancak bedeninin saf bir ifade aracına dönüşmesi için tiyatronun kullandığı yöntemle balenin

---

<sup>232</sup> S. Şener, a.g.e, s.233

kullandığı yöntem farklıdır. Örneğin Adolph Appia bir ifade aracı olarak bedenini gücünü görmüş, müziği ve ışığı kullanarak insanın bedenini rastlantısallığından kurtarıp ifade için saf bir araç haline getirmeye çalışmıştır. Bale sanatında ise Mallermé'in de vurguladığı gibi dansçının bedeni kendisinden başka hiçbir enstrümana ihtiyaç duymadan doğrudan bir ifade aracıdır. Burada vurgulanması gereken başka bir noktada "ifade etme" kavramıdır. Sahnede ifade etme yöntemi yani dile getirme yöntemi Şener'inde belirttiği gibi gerçeğin olduğu gibi yansıtılmasını değil, soyut ve gizli olanın sezdirilmesini anlatır.<sup>233</sup> Yani Mallermé'in de belirttiği gibi aslında simgeci tiyatrodaki yakalanmak istenen daha çok balede yakalanmış gibidir. Bale sanatı istenen düşsel gerçeği yaratmada başarılı olmuştur.

Ancak her ne kadar klasik balenin yükselişe geçtiği bir dönemde ele alınsa da Mallermé'nin bu düşünceleri daha çok romantik baleye dair görüşlerdir. Selma Jeanne Cohen *Dance as Art Of Imitation*<sup>234</sup> adlı makalesinde romantizm modası iyice yerleştikten sonra -yani aslında klasik balenin örneklerinin sergilenmeye başladığı dönemde diyebiliriz buna- geriye dansın elinde sadece zengin bir teknikten başka bir şey kalmadığını dile getirir. Cohen'e göre bu dönemde tekniğin kendisi nicel gelişme için o kadar geniş bir alan sunar ki onu nitelikle yani anlamla donatmak için çok az çaba harcanır. Cohen Fokine'in geleneksel bale kurallarına karşı geldiği dönemde dönem seyircisinin baleden bıktığını dile getirir. Çünkü Cohen ortaya çıkan balelerin artık hikayeyinin anlatıldığı konvansiyonel mimlerin alternatif (değişen) sahnelerinden ve hikayenin kesintiye uğrayıp dansın başladığı *divertissemant*larından (eğlencelerden) oluştuğunu dile

---

<sup>233</sup> S. Şener, a.g.e, s.233

<sup>234</sup> S.J. Cohen, a.g.e

getirir. Ve Cohen' e göre bu dualizm balenin duyguları ya da karakterleri anlatmak için bale uslubuna yabancı başka araçlar kullanmasından kaynaklanır. Cohen makalesini gözden geçirdiği daha sonraki yıllarda bu görüşlerine şunları ekler:

*“Sorun sadece duyguların ya da karakterlerin baleye yabancı olması değil, daha da temel olan sorun fikirlerin harekete aktarılmaya çalışılmasıydı. Balerinin söylemek istediği şeydu: sen bir prenssin ben bir köylü kızyım ama toplumumuz sınıflarımızın birbiriyle evlenmesini yasakladığı için aşkımız imkansız ve sende bunu biliyorsun. Herhangi bir dans üslubu bu ihtiyaca cevap verebilir mi?”<sup>235</sup>*

Cohen'e göre Fokine işte bu dualizmi ortadan kaldırmak üzere yola çıkar. Ancak daha öncede belirtildiği gibi her ne kadar bunu yaparken balenin gelenekselliğine karşı çıkıp balenin tam bir ifade birliğine sahip olması gerektiğini ve “en iyi form arzu edilen anlamı en iyi biçimde anlatan ve anlatılmak istenen fikre en yakın olan en doğal formdur ” görüşünü savunsa da dansta güzel ve ideal olandan vazgeçmemesi onu kendi çağdaşlarından yani yeni dansçılardan ayırır.

Genel olarak bakıldığında dansta ve tiyatrodaki modernleşme sürecinin başlangıcı geçmiş yıllardan farklı olarak kısa periodlarda farklı sanat akımlarının etkisi altında gerçekleşir. Bu akımlar genel olarak gerçekçi akımlar ve gerçekçi olmayan akımları başlıklar altında toplanabilir. Tiyatro açısından bakıldığında bu dönemde öne çıkan gelişmelerden biri oyun yazım tekniklerinin gelişimi ve konuların artık gerçek hayat kesitlerinde de alınmaya başlamasıdır. Tiyatro dünyasında sahnede gerçeğin en iyi şekilde yansıtılması, seyircinin sahnedekini gerçekmiş gibi kabul edip yanılısama içine girmesi için teknikler aranırken artık

---

<sup>235</sup> S.J. Cohen,a.g.e

oyuncunun da bu yanılısamaya en iyi şekilde hizmet etmesi için yollar aranmaya başlanır. Oyuncunun artık rolü yorumlaması, içsel dürtülerle beslemesi beklenmektedir. Tiyatro dünyasında gerçekçi tiyatro hem uygulamada hem de yazında gelişirken bir yandan da gerçeğe değil daha çok düşsel olana vurgu yapan karşı gerçekçi eğilimler ortaya çıkar. Bu karşı gerçekçi eğilimlerden özellikle simgecilik dans- tiyatro kesişiminde Mallermé'nin yazılarında önem kazanır. Simgeci tiyatro yazarlarının sözünü ettiği seyircinin düşsel ve imgesel olana çağrılması ve oyuna bu şekilde katılmasının önünde tiyatronun fizikselliği bir engel teşkil eder. Pek çok uygulamacı ışık, müzik, dekor vb farklı tekniklerle bu fizikselliği aşmaya çalışsa da simgeci tiyatro için insan bedeni hala şiirselliğe ulaşmada bir engeldir. Hatta bazı yazarlar bedeni tamamen ortadan kaldırıp “okuma tiyatrosunu” yaratırlar. Tamda bu dönemde Mallermé aranan bu şiirselliği balede görüp yazılarında baleye işaret eder, ancak dans dünyasında Mallermé'nin aradığı şiirselliği sunan romantik balenin artık sonuna gelinmiştir. Artık dans tekniğinin her şeyin önüne geçtiği klasik bale dönemidir. Yani dansta da tıpkı oyunculuk sanatında olduğu gibi “hareket” temel olarak algılanır ancak dans dünyası için sorun artık klasik danstaki gelenekselleşmiş teknik virtüözite gerektiren hareketlerle duygu ve düşüncelerin ifade edilmeye çalışılmasıdır. Hareketlerle düşüncelerin anlatılmaya çalışılması kalıplaşmış bale hareketleriyle oldukça zor olduğundan bunun başarılabilmesi için bale gösterileri gittikçe aralarında mimli bölümlerin olduğu sonra dansın başladığı performanslara dönüşür. İşte dans modernleşme sürecine bedenin bu kalıplardan kurtarılarak ifade gücünün en iyi nasıl yansıtılabileceği sorusuyla girer.

## I.J Dans ve Tiyatro Düşüncesinde Avangard Dönem

Pek çok kuramcıya göre yirminci yüzyıldaki sanat hareketlerini anlama çabası aynı zamanda avangardın gelişimini anlama çabasıdır. Avangard hareket, tarihsel avangardlar ve neo avangardlar olarak iki dönem olarak incelenir. Tarihsel olarak 1900 ile 1935 yılları arasındaki sanat hareketlerini içine alan tarihsel avangard kavramı ile dadaizm, sürrealizm, fütürizm, ekspresyonizm ve kübizme atıfta bulunulur. Bu dilimin en belirleyici işareti, Avrupa'yı kuşatan değişimlerin yol açtığı kriz olgusudur, fakat bu kriz henüz makro ölçekte bir çıkışsızlığın genel ifadesi haline gelmemiştir. Bunun anlamı şudur: *Sanatçıların moderniteye karşı giriştikleri saldırı gerçekten öncü bir nitelik taşır.*<sup>236</sup>

Ancak avangard sanat hareketlerini kuramsallaştırma konusunda yazarlar arasında görüş ayrılıkları mevcuttur. Özellikle avangardla modernizm ilişkisine dair görüşler iki uça toplandır. Kimi yazarlar avangardı modernizmin devamı olarak görürken bazıları da avangardı modernizme bir başkaldırı olarak tanımlarlar. Ali Artun, Bürger'in *Avangard Kuramı*' na yazdığı sunuş ekinde bu iki uçtan birini temsil eden Raymond Williams'dan bir alıntı yapar. Williams 19. Yüzyıl sanatını üç ayrı evreye ayırır:

*“İlk evrede pratiklerini gelişen sanat pazarının egemenliğine ve resmi akademilerin kayıtsızlığına karşı korumaya girişen yenilikçi gruplar vardır. İkinci evrede bu gruplar radikalleşerek kendi alternatif kurumlarını oluşturmaya yönelirler. Nihayet tamamıyla muhalif formasyonlar halinde gelişerek, kültürel kurumlara ve giderek bütün düzene hükmeden, eserlerinin düşmanlarına karşı saldırıya geçerler. Modernizm ikinci evreyle, avangard son evreyle başlar”*<sup>237</sup>

<sup>236</sup> Süreyya Karacabey, *Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller*, (İstanbul, De Ki, 2006), s.36

<sup>237</sup> Peter Bürger, *Avangard Kuramı*, (İletişim Yayınları, İstanbul,2003),s.15

Diğer bir uçta Bürger'in avangard kuramında ortaya çıkar. Bürger'in *Avangard Kuramı*'ndan önce Williams gibi pek çok yazar modernizmin gelişip şiddetlenerek avangarda evrildiğini düşünürken, Bürger modernizm ve avangardın birliğini bozar. Çünkü onun düşüncesinde avangard, modernizmin öngördüğü sanatın özerkleşmesi yani kurumsallaşması çizgisine meydan okur.<sup>238</sup> Yani Karacabey'inde belirttiği gibi burjuva toplumunda sanat, özerk bir statü kazanmıştır ve saf estetik amaçlarına kapanarak toplumsal ilişkilerden uzaklaşmıştır. Tarihsel avangard hareketler her şeyden önce sanatın bu özerk statüsüne karşı çıkarlar ve sanatı, koptuğu toplumla kaynaştırma çabasına girişirler.<sup>239</sup>

Innes avangard hareketin üç temel özelliğini felsefi, popülist ve ilkel olarak adlandırır. Felsefi ve popülist yanının anarşizme karşılık geldiğini dile getirir. Bu anarşizmde içinde karnavelesk öğeler barındırır. Aslında karnavalesk nitelikler aynı zamanda avangard tiyatroyu tanımlayan işaretlerdir: sahnelemeye yapılan vurgu; oyuncularla seyircilerin eşit katılımcılar olarak bir komünyon yaratmak adına gösteri ile gerçeklik arasındaki engelleri yıkıp birbirine karışmasıdır bu işaretler. Bu karnavalesk özelliklerde avangardı üçüncü özellik olan ilkelciliğe bağlar. Tiyatro alanında ilkelcilik, oyuncu ile seyirci arasındaki ilişkiye ait sorunları araştırmak için sahnenin laboratuvar haline gelmesi ve arkaik dramatik modellerden alınanlar, mitolojik ve kabile ritüellerinin kullanılmasıyla akıldışıya yönelmesi gibi iki üretici biçim olarak kendini gösterir.<sup>240</sup> Aslında bu özellik sadece tiyatro alanında değil, daha sonrada ayrıntılandırılacağı gibi

---

<sup>238</sup> Bürger a.g.e., s.22

<sup>239</sup> S. Karacabey,a.g.e,s.26

<sup>240</sup> Christopher Innes, *Avant- Garde Theatre*, (Dost Kitabevi, Ankara,2004), s.19-24

dans alanında arkaik köklere dönüş ve sahne üzerinde yapılan farklı uygulamalarla uygulama alanı bulur.

Avangard olarak nitelenen hareketlerin biçimlendiği yirminci yüzyılın özellikle ilk dönemi aynı zamanda kalıcı değişimlere tanık olur. Crary, *Gözlemcinin Teknikleri* adlı kitabında on dokuzuncu yüzyılın başında klasik görme modellerinin terk edilmesinin, imge ve sanat yapıtlarının görünümünde ya da temsil gelenekleri sistemlerinde bir kaymanın yaşanmasına sebep olduğundan bahseder.<sup>241</sup> On dokuzuncu yüzyılda başlayan bu kayma artık yirminci yüzyıla gelindiğinde yerini sosyal alanda yeni davranış modellerinin yerleşmesine, algıdaki değişimlerde sanat alanında sınırların zorlanıp yeni biçimlerin oluşması sonucunu ortaya çıkarmıştır.

Karacabey kültürel düzlemde gerçekleşen bu radikal dönüşümün parçalarının algı, beden ve dil olduğunu dile getirir.<sup>242</sup> Aslında bu dönüşümün sahne üzerindeki ilk belirtileri bir önceki bölümde ayrıntılandırılan simgecilikte kendini göstermiştir. Karacabey'in de belirttiği gibi *dilin artık duygu aktaran, iletişimi sağlayan ve bilgi ileten tek araç olmaktan çıkması*<sup>243</sup> yani *dilin kriz olarak kavramsallaştırılması*<sup>244</sup> simgeleri sahne üzerinde yeni yollar aramaya iter. Innes'e göre ise düşüncenin rasyonel yapısına verilen olumsuz değerdir simgeleri iletişimin söylemsel yollarına karşı dolayumsuz bir dil aramaya iten. Simgeci tiyatrodaki beden sözcüklerin dışında kendi başına bir dil olarak ortaya

---

<sup>241</sup> Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, (Metis yayınları, İstanbul, 2004)

<sup>241</sup> S. Karacabey, a.g.e, s.44

<sup>242</sup> S. Karacabey, a.g.e, s.44

<sup>243</sup> S. Karacabey, a.g.e, s.44

<sup>244</sup> S.Karacabey, a.g.e, s. 44

çıkarak. Ve görünen karşıtlıkların arasında kurulan bu bağ avangard dram sanatının en temel özelliği haline gelir<sup>245</sup>. Ayrıca sahnede yaratılan imgelerle doğrudan seyirciyi etkilemek ve yaratım sürecine seyirciyi de dahil etmek de simgecilikle beraber avangart tiyatronun özelliği haline gelir. Bu yüzden de Innes simgeciliğin avangart tiyatronun tohumlarından biri olduğunu belirtir -her ne kadar simgeci tiyatronun genel kavramlarının pek çoğunun bakış açıları temelde konvansiyonel olduğu için tarihe demode olarak geçtiğini dile getirirse de.

Karacabey algıdaki değişimlerin sadece görme ve işitmeye sınırlı kalmadığını, bedene ilişkin alanları da etkilediğini dile getirir. Artık bu dönemde insan bedeni ile makinelerin devinimi arasında yeni bir ilişki kurulmaya başlanacaktır. Ayrıca Avrupa'da yeni bir beden kültürü gelişmektedir, beden üzerinde taşıdığı geleneksel baskılardan kurtulmuş, özgürleşmiştir. Beslenme, temizlenme, giyinme, barınma, cinsel ilişkilerin yeni biçimlerine ilişkin propagandalar sayesinde bedeni odağa alan bir reform gerçekleşmiş, ayrıca bedene ait kodlar yeniden tanımlanmıştır. Karacabey Gabriel Brandstetter'den aldığı bir alıntıyla beden ve sağlık arasında kurulan bu yakın ilişkinin, hareketi teşvik eden bir kültür yarattığını, bunun sonucu olarak da Avrupa'da jimnastik okullarının yaygınlaştığını dile getirir ve belirli ritimlerin bedene nasıl aktarılacağına ilişkin deneylerin yapıldığı bu okulların, kısa bir süre içinde hareket biçimlerini değiştirdiğini vurgular.<sup>246</sup> Susan Allene Manning ve Melissa Benson yazdığı *Kesintili Süreklilik: Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Bir Tarih Denemesi* adlı makalede özellikle kadınların fiziksel ve psikolojik sağlık için alıştırmalar yaptığını ayrıca birçok dansçının dansçı olmayan insanların devam

---

<sup>245</sup> C. Innes, a.g.e, s.38

<sup>246</sup> S.Karacabey, a.g.e, s. 43

ettiği, fiziksel kültürün sanatsal potansiyelini vurgulayan okullar açtığından söz edilir.<sup>247</sup> Tüm bu gelişmelerden de açıktır ki bedenün yirminci yüzyılın ilk yıllarında duyguları yansıtmak için ifade yöntemleri geliştirilmeye çalışılan bir araç olmaktan öte hem sanatsal potansiyeli tanınmış hem de sosyal hayatta fiziksel kültürün yaratıcısı olarak varlığı araştırmaya konusu olmuştur. En önemlisi de tıpkı Karacabey'in belirttiği gibi devinen bedendeki uyum, artık sanatta ayrıcalıklı bir yere sahiptir.<sup>248</sup>

Hareket araştırmalarıyla beraber bedeninin sanatsal potansiyelinin keşfiyle ortaya çıkmaya başlayan dansdaki yeni arayışlar elbette ki sadece Avrupa ile sınırlı değildir. Dans dünyasında Amerikalı dansçılar da kendilerini göstermeye ve Avrupalı çağdaşlarını etkilemeye başlamışlardır. Sussan Au, on dokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde Amerika'da balenin çağdaş Avrupa balesinin durumunu yansıttığını; yani teknik virtüöziteye artan vurgu ve görseelliği ön planda olan gösterilerin ifadesel içeriğin ve derinliğin azalmasıyla sonuçlandığı söyler. Ayrıca bale sahneleri kostümleriyle, dekoruyla ve sahne efektlerinin ustalığı ve görkemiyle göz kamaştırmak için hesap edilmiş fantezilerin parçalarıyla biçimlendirilir. Bu bağlam da, dans bir dekoratif düzenleme bağlamından biraz daha fazlası haline gelir: *eğlendirici, hoş giden ve iddiasız*.<sup>249</sup>

Bir başka dans tarihçisi Kassing ise Amerika' da dansla ilgili yaşanan bu gelişmeleri bir Amerikan uyanışı olarak yorumlar. Kassing'e göre 1800'lerde Amerikan toplumu Avrupa modasına ve akımlarına bağlıdır, ama 1900'lere

---

<sup>247</sup> Susan Allene Manning , Melissa Benson, *Kesintili Süreklilik: Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Bir Tarih Denemesi, Mimesis Tiyatro- Çeviri- Araştırma Dergisi*, (İstanbul,Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, , sayı:9,2002), s.161-181.

<sup>248</sup> S. Karacabey,a.g.e,s.44

<sup>249</sup> S. Au,a.g.e,s.87

gelindiğinde bir Amerikan uyanışı ortaya çıkar.<sup>250</sup> Yirminci yüzyılda Amerikan balesinin ilk periyodu Rus-Amerikan çağı olarak anılır çünkü turnerle Amerikaya gelen Rus dansçılar (Fokine,Pavlova ve Nijinsky gibi) Amerikan balesi ve seyircisi üzerinde önemli bir etki sağlarlar.<sup>251</sup> Ancak bu etki karşılıklıdır. Çünkü modern dansın *birinci kuşak öncüleri* olarak anılan St. Ruth Denis, Loie Fuller ve Isadora Duncan çalışmalarıyla Avrupa'daki çağdaşlarını etkilerler.

Loie Fuller dans sahnelemesinde farklı ışıklandırma biçimlerini ilk araştıran isim olması açısından önemli bir figürdür. *Işık ve Dans* adlı makalesinde dansa ve harekete dair fikirlerini belirtirken, Fuller renk bilgisinin en son geliştirilen bilgi olduğundan ve hareket bilginin de en az renk bilgimiz kadar eski olduğundan söz eder. Bir dansçı olduğu kadar aynı zamanda tiyatro ışıklandırması konusunda bir araştırmacı da olan Fuller dans konusundaki yenilikçi fikirlerini ışık kırılmalarıyla birleştirir. Dansın ne olduğunu anlamak için dansın ilksel biçimini keşfetmek gerektiğini söyler. Fuller dans nedir sorusuna hareket olarak cevap verir. Hareketi de bir hissin ifadesi olarak tanımlar. His ise insan bedeninde bir duygu veya zihinin seçtiği bir fikir sonucunda oluşan tepkidir. Ancak ona göre insan bedeni ancak özgür kalmışsa tüm hislerini açığa çıkarabilir. Ayrıca hareketi kendini ifade etme çabasının başlangıç noktası olarak görür ve hareketi dile yani söze üstün tutar.<sup>252</sup>

Bir önceki bölümde de kısaca değinildiği gibi Avrupalı çağdaşlarını etkileyen diğer bir Amerikalı isim de Isadora Duncan idi. Duncan Rus balesinin de özellikle Fokine'i etkilediği düşünülen dönemin önemli bir dansçısıydı. Duncan

---

<sup>250</sup> G. Kassing,a.g.e,s.172

<sup>251</sup> G. Kassing,a.g.e,s.174

<sup>252</sup> Loie Fuller, *Işık ve Dans*, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik', Yayına Hazırlayan: Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.83-85

baleye tamamen karşıydı. Ona göre hareketin kaynağı içsel olmalıydı. Eğer dansçı doğadan ya da müzikten ilham alırsa doğal olarak güzel jestlerle buna yanıt verecekti tabi eğer ruhu teknik kodlarla ve sosyal tabularla kısıtlanmamışsa.<sup>253</sup> Duncan'ın temel konusu ruhtu, evrensel duygular, sorumluluklar ve tutkuları. Onun dansı nitelik ve anlamın basitliği ve ekonomikliği ile karakterize olmuştu ve Duncan bunu sadece koreografide değil aynı zamanda konularında, dekorda ve kostümde de uyguladı. Duncan on dokuzuncu yüzyıl boyunca günün modası olan gerçekçi sahne dekorlarını reddet ve dekor olarak sadece basit bir mavi gri ve da mavi fon perde kullanır. Onun sahne ile ilgili bu fikirleri aslında ilerici sahne tasarımcılarıyla örneğin Adolphe Appia ve Edward Gordon Craig ile örtüşür. Ayrıca baleye karşı olduğu gibi balerinlerin giydiği *tütü* ve *point* ayakkabılarını da reddet ve çıplak ayakla sahneye çıkar. Duncan sadece bir dansçı değil, aynı zamanda kadının toplumdaki rolü, cinsel özgürlüğü ve kendini gerçekleştirme gerektiği gibi konularda öncü rol oynamış, kendi zamanının feminist bir figürüdür.<sup>254</sup>

St. Ruth Denis asıl ilhamını doğunun egzotizminde bulur. Dans onun için, duyuşsal ve mistik fazlasıyla ruhani bir deneyimdir. Tıpkı Duncan ve Fuller gibi St. Denis'de dansı hareket olarak tanımlar. Ona göre dans etmek, hayatı daha ince ve yüksek titreşimleriyle hissetmektir. Kendisi gibi bir dansçı olan Ted Shawn'la evlendikten sonra Denishawn topluluğunu kurarlar. Bu toplulukta Doris Humphrey'nin de yardımıyla müzikal yapının harekete aktarımı anlamına gelen müzik görselleşmesini geliştirir.<sup>255</sup> St. Denis *Müzik Görselleşmesi* adlı makalesinde bu kavramı daha ayrıntılı bir biçimde tanımlar: müzik görselleşmesi

---

<sup>253</sup> S. J. Cohen, a.g.e, s.19

<sup>254</sup> S. Au, a.g.e, s.89-90

<sup>255</sup> Ş.S. Aksan, G. Ertem, a.g.e, s.89

kendi en saf hali içinde dansçının hiçbir gizli anlamı ortaya çıkarmaya çalışmadan ya da yorumlama niyeti olmadan bir müzikal kompozisyonun ritmik melodik ve harmonik yapısının bedensel aksiyona sistematik dönüşümüdür.<sup>256</sup>

Aslında bu üç kadın dansçının dansla ilgili görüşlerinde sözü edilen avangard özellikleri bulmak mümkündür. Örneğin, St. Ruth Denis dansın kaynağını doğu egzotizminde arkaik kökenlerde arar, Fuller ışıkla farklı sahneleme teknikleri uygular, Duncan on dokuzuncu yüzyılın hakim dans anlayışını ve realist sahneleme tekniklerini redder. Aynı zamanda yine bu üç dansçı bireyin *sözcükler* dışında bir ifade aracı olarak yeni bir dili yani bedeni vurgularlar. Bu açıdan bakıldığında da kendilerinden sonra gelen kuşağı etkilerler.

Yeni bir dil olarak bedenin keşfi, bedenle ilgili yapılan çalışmaların artmasına yol açar ve dans ve tiyatro sanatını birbirine yaklaştırır. Özellikle Avrupa’da bu işbirliğinin bir sonucu olarak dans tiyatrosu adı verilen daha sonra özellikle Almanya’da 1960’larda tekrar gündeme gelecek olan türün ilk tohumları da atılmış olur.

Bu araştırmalardan biri – hatta beklide ilki- Emile Jaques Dalcroze tarafından yürütülür. *Eurhythmie* olarak bilinen Dalcroze metodu, bedenin aracılık ettiği ritim yoluyla müzikal dilin bütün elementlerinin sistematikleştirilmesi çalışmasıdır. Bu dans alanında daha önce hiç uygulanmamış dansa şu anki analitik elementleri getiren tamamen yeni bir yaklaşımdır.<sup>257</sup> Eğitimli bir müzisyen ve gönüllü bir eğitimci olan Dalcroze müzikal kavramları hareket aracılığıyla öğreten bir yöntem olan bu metodla hareket ve müziğin ilişkisini yeni bir boyuta da

---

<sup>256</sup> S. J. Cohen, a.g.e, s.130

<sup>257</sup> Isa Partsch Bergsohn and Harold Bergshon, Makers Of Modern Dance in Germany Rudolf Laban Mary Wigman Kurt Jooss (Princeton Book Company, 2003), s.7

taşıymış olur. Böylelikle de müzikteki ahenk ve uyumu vücut hareketleriyle ifade etme sanatı olan *eurhythmy* ortaya çıkar. <sup>258</sup>Aynı zamanda Dalcroze, insan bedeninin hareketiyle, hareket zamanı ve hareketin içinde bulunduğu uzam ve müzik arasında bir ilişki geliştirmek adına, içinde mimari biçimlerin farklı ışıklama ile bir araya gelerek duyguları ifade ettiği ritmik uzamlar da tasarlar. Innes Appia'dan yaptığı aktarımla Dalcroze'un ölümsüz drama tarihsel konuların, olayların ve kostümlerin ötesinde gizli olduğunu dile getirdiğini belirtir. Ona göre saf insan ifadesidir bu ölümsüzlüğü yaratan ve saf insan ifadesi gerçekliğin şeklini değiştirir.<sup>259</sup> Dalcroze tüm bu çalışmalarını 1910'da Hellerau'da kurduğu enstitüde gerçekleştirir. Dalcroze bu enstitüde Appia ile birlikte yürüttüğü projelerle çalışmalarını sahne üzerine de taşır. Innes Appia'nın Dalcroze'un yaklaşımlarını özellikle asal bir bütünlük oluşturacak radikal biçimleriyle yeni bir tiyatro yaklaşımı olduğunu dile getirir ve Appia'dan alıntı yapar:

*“Beden ve akıl arasında tek başına uyum yaratabilecek iletişim noktası kaybolmuştur. Eurhythmy bunu yeniden bulmaya çalışacaktır. Tiyatro için büyük önemi de buradan kaynaklanmaktadır. İçimizde, kendi tenimizde ritmin uyanışı, çağdaş sanatımız, özellikle de sahne sanatlarımız için ölüm çanıdır.”*<sup>260</sup>

Innes' göre Appia'nın Dalcroze'un *eurhythmy* kullanarak ortaya çıkardığı çalışmalar- operalar dahil- ruhsal düzlemde seyirciyi de içine alan ve seyirci ve oyuncu ayrımını ortadan kaldıracak şekilde tasarlanan çalışmaları bu tipik avangard ilkenin ilk örneklerinden biridir.<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> S. A. Manning , M. Benson, a.g.e,s.165

<sup>259</sup> C. Innes, a.g.e,s.73

<sup>260</sup> C. Innes, a.g.e,s.74

<sup>261</sup> C. Innes, a.g.e,s.73

Bedenin Dalcroze tarafından bu farklı kullanımı sadece tiyatro alanında değil aynı zamanda balede de etkisini göstermiştir. Diaghilev'de bale için *eurhythmy* nin potansiyelini görür ve Stravinsky'nin *Bahar Ayini* (1913) adlı oyununun Nijinski prodüksiyonunda yardımcı olması için Dalcroze'un bir öğrencisi olan Marie Rambert'ı kiralar. Söz konusu bu bale dışavurumculukta gözlemlenen tüm ilkel mitsel bağları bir araya getirir.<sup>262</sup> Dalcroze'un kurduğu bu enstitüde yaptığı tüm bu çalışmaların önemli bir yanı da, Manning ve Benson'ın da belirttiği gibi popüler kültür ve avangarddan devşirilen fikirlerin kesişip Alman dışavurumcu dansını ifade eden *ausdruckstanz* 'a giden yolu işaret etmesidir.<sup>263</sup>

Dalcroze Almanya'da hareket üzerine çalışan tek araştırmacı değildi. Rudolf Laban (1879-1958) Dalcroze'un Hellere'yu kurduğu zaman Münih'te bir okul açtı. Aslında temelde Laban'da tıpkı Dalcroze gibi hareket fikriyle ilgilendi. Laban'a göre, bedenin hareketlerinin akışı dansı yönlendiren temel unsurdu. Laban da Dalcroze da bedenin doğal ritminin gelişimiyle ilgilenmelerine rağmen düşünceleri arasında fark vardı. Bergshon ve Berghson'a göre bu fark Laban'ın Dalcroze'dan farklı olarak dansın müzikten ayrılması gerektiğini bilmesiydi. O dansın tıpkı Dalcroze'un metodunda ve Duncan'ın dansında olduğu gibi müziğe bağlandığı sürece geleceği olmadığını biliyordu.<sup>264</sup> Manning ve Benson Laban'ın, *ausdruckstanz* olarak bilinen Alman dışavurumcu dansına yeni bir tanımlama getirdiğini belirtir. Bu iki yazara göre Laban modern endüstri toplumunun insanı parçaladığına, dansın, insanı evrenle olan eski uyumuna yeniden kavuşturabileceğine ve sonuçta da toplumun doğal bağlarını onarabileceğine inanıyordu. Bu süreci kolaylaştırmak için de, amatörlerden oluşan *hareket*

---

<sup>262</sup> C. Innes, a.g.e,s.75

<sup>263</sup> S. A. Manning , M. Benson, a.g.e,s.165

<sup>264</sup> I.Bergsohn , H. Bergshon,a.g.e,s.7

*korosunu* geliştirdi. Ayrıca Manning ve Benson'a göre Laban hareket korosunu, parçalanmış toplumun üyeleri arasında topluluk duygusu yaratacak bir araç olarak görüyordu.<sup>265</sup>

Manning ve Benson'a göre Laban aynı zamanda, kendi özgür dans kavramıyla *ausdruckstanz* için de biçimsel bir temel kurar. Bu kavram, hareketin mekansal boyutunu vurgular ve müziksiz ya da basit bir ritim eşliğinde icra edilir. Laban'ın formülasyonu, İsviçre Alpları'nda, Monte Verita sanatçılar kolonisindeki dansçılarla yaptığı çalışmalarla şekillenir. Orada, Mary Wigman'ın da içinde bulunduğu seçkin bir dansçı topluluğu bir araya gelir. Aynı zamanda Dalcroze'un eski bir öğrencisi de olan Mary Wigman'ın dansları, dışavurumculuk ruhuna ve esrikliğe doğru kaçışını, derin endişesini somutlaştırdı. Wigman için solo dansçıların kendiliğinden benliklerini yansıtmaları yetmiyordu ve bu ihtiyaç kullandığı maskeler ve tamamı kadınlardan oluşan grubu tarafından giderildi. Dansları lider ve grup ilişkisi etrafında şekilleniyordu.<sup>266</sup>

Manning ve Benson Laban'ın ideolijisi ve Wigman örneği 20'lerdeki Alman dansını belirlediğini dile getirir. Onların takipçileri ve öğrencileri tarafından yayılan dans biçimleri ve üslupları *ausdruckstanz*'da ifadesini buldu. Bu iki yazara göre Laban eşitlikçiyken ve dansın gündelik hayattan kopuk olmaması gerektiğini savunurken Wigman elitisttir ve sadece seçilmiş birkaç kişinin dans yoluyla dönemin ruhunu ifade edebileceğine inanır. Manning ve Benson onların estetik anlayışlarının süregelen *ausdruckstanz* geleneğinin son noktasını oluşturduğunu dile getirir.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> S. A. Manning , M. Benson, a.g.e,s.166

<sup>266</sup> S. A. Manning , M. Benson, a.g.e,s.166

<sup>267</sup> S. A. Manning , M. Benson, a.g.e,s.166

## **I.K Modern Dansta İkinci Kuşak ve Dans Tiyatrosunun Yükselişi**

Modern dansın kabul gördüğü yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden sonra Avrupa ve Amerika'daki dans anlayışı belirgin bir biçimde farklı yollar izlemeye ve bir önceki dönemlere göre daha çok kendine has özellikler göstermeye başlar. Bir önceki bölümde de bahsedildiği gibi Avrupa daha çok Wigman ve Laban'ın önderliğinde *ausdruckstanz* geleneğini yaşarken ve dans tiyatrosu yükselişe geçerken, Amerika'da dönemin dans anlayışı ikinci kuşak modern dansçılar olarak anılan Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958) ve Charles Wiedman (1901-1975)'in dans çalışmalarıyla şekillenir.

Susan Au, 1930'lu ve 1940'lı yılları bugün modern dans olarak bildiğimiz, teatral dans formunun yükselişe geçtiği yıllar olarak tanımlar. Ayrıca modern dans teriminin ilk kez 1927'de dansın çağdaş tutum ve yönelimleri konu edinmesi gerektiğine inanan dansçıların dans formları için kullanıldığını dile getirir. Sonraki yıllarda modern dans, ilk modern dansçıların amaçladıklarından oldukça uzaklaşır ve daha geniş ilke ve teknikler benimsenir. Graham, Humphrey ve Widman'a göre dans sadece eğlendirmekten çok, provoke etmeli, bilgi vermeli ve harekete geçirmelidir. Onlar insanların karşılaştıkları gerçek durumları konu edinirler. Hatta bu yüzden seyirciler çalışmalarını sık sık çirkin ve depresif bile bulurlar.<sup>268</sup>

Susan Au 30'lu ve 40'lı yılları modern dansın tamamen kendi adına yakıştığı yıllar olarak ifade eder. Ona göre modern dans modern hayatın karmaşasında ve çelişkisinde hayat bulur. Dönemin modern dansı ileri görüşlüdür ve mücadeleci bir çabayla ideal toplum vizyonunu öne sürer. Ama aynı zamanda

---

<sup>268</sup> S. Au, a.g.e,s.119

içe dönük, son derece kişisel ve geçmişle meşgul olabilmeyi de başarır. Hem hayatın acımasız gerçekleriyle yüzleşir hem de şiirsellik ve eğlence için yer bulur. Au'ya göre kendi özelliklerindeki ve amaçlarındaki bu ayrımlara rağmen modern dans tekniğinin tamamen dekoratif görüntüsünün tersine, dans yoluyla duyguların ifadesine yaptığı vurguda birleşir. Bu yılların hareket etmenin yeni yollarına konulara ve düşüncenin ya da bir hikayenin yapısının yeni ifade yollarına geçildiği yıllar olduğunu ifade eden Au, bu yeniliklerin hem modern dansın hem de balenin gelecek başarılarına zemin sağladığını dile getirir.<sup>269</sup>

Bu arada bu dönemde yaşanan diğer bir gelişme de modern dans ve balenin dans sanatında artık birbirlerinden belirgin biçimde ayrı türler haline gelmeleridir. Ayrıca modern dansın kendine iyice yer edindiği bu dönemde balede de Rus merkezîyetçiliği sona erer. Susan Au, Diaghilev ve Pavlova'nın ölümlerinden sonra Rus Balesi'nin etkisiyle İngiltere, Fransa ve Amerika'da ulusal kimlikte bale toplulukları kurulmaya başladığını dile getirir.<sup>270</sup>

Avrupa'daki balelerde drama eğilimi ağır basarken, dans hayatına aslında Rusya'da bir koreograf olarak başlayan George Balanchine (1904 – 1983)'nin etkisiyle Amerika'da yeni bir tür balenin ortaya çıkmaya başlar. Aynı zamanda Amerikan Bale Okulu'nun da kurucusu olan Balanchine'nin çalışmaları Rusların geleneksel disiplinine dayansa da klasik baleden farklı olarak neoklasik bale de olay örgüsü yoktur. Eserleri seyircinin dansa olan dikkatini dağıtacak bütün unsurlardan arındırılmıştır.<sup>271</sup>

---

<sup>269</sup> S. Au, a.g.e,s.131

<sup>270</sup> S. Au, a.g.e,s.131

<sup>271</sup> S. Au, a.g.e,s.142-143

Balanchine'in koreografileri ve dansçıları kendi döneminde soğuk ve mekanik olarak değerlendirilse de 1960'lardan 1980'lere gelindiğinde değişen dans ve bale anlayışıyla beraber eserleri beğenilmeye başlanmıştır.<sup>272</sup> Aslında Balanchine'in koreografilerinde ki olay örgüsü ve dramatik yapının yokluğu Avrupa dans sahnesiyle Amerika dans sahnesi arasındaki belirgin farkların bir göstergesi gibidir. Çünkü Almanya'da 1920'lerden sonra etkisini gösteren ve yükselişe geçen Kurt Joss'un (1901-1979) dans anlayışı Balanchine'in neoklasik balesinin aksine çoklukla teatral öğeler içerir.

Suzanne Schlicher *The West German Dance Theatre Paths From The Twenties To The Present* adlı makalesinde Jooss'un çalışmalarından ayrıntılı bir biçimde bahseder.<sup>273</sup> Jooss dans jimnastiğinin 20'lerin ve 30'ların bedensel kültür hareketlerinin ve tiyatronun estetik buluşlarının enerjisini bir araya getirir. Schlicher'e göre Jooss çeşitli medya araçlarını ve kendi zamanının avangard eğilimlerini entegre edebilen tek sanatçıdır. Onun dans draması *The Green Table* modern tiyatronun yeni sahne ışığı efektlerinin kullanımına ve film yapımının dramatik ilkelerine örnektir. Joss sahne montajı ve kolaj ilkesini bu yeni dans tiyatrosunda dener, sahne üzerinde sahne aksiyonunun eş anlılığını (simültanlığı) sinematik metodların adaptasyonu ve panoramik sahne ışığı ile gerçekleştirir. Solo danslar ve hareket koroları dışında, Jooss teatral dansı saygı duyulan ve özerk bir tiyatro sanatı olarak diğerleriyle eşit değerinde ve kabulde diriltmekle ilgilenir. Onun dans dramaları, yani aksiyon balesinin yeni bir formu, modern dansın dramatik dışavurumcu gücünü oluşturdu.<sup>274</sup>

---

<sup>272</sup> S. Au, a.g.e,s.142-146

<sup>273</sup> Suzanne Schlicher *The West German Dance Theatre Paths From The Twenties To The Present, The Dance Theatre Of Kurt Joss*, Edited By Suzanne K. Walther, (Choreography And Dance, International Journal, Volume:3, Part:2, 1993)

<sup>274</sup> S. Schlicher, a.g.e

Jooss'un çalışmaları dans tiyatrosunun temellerini atması açısından önemli olduğu gibi bir bakıma Avrupa dans sahnesinin Amerikan dans sahnesiyle ayrımını belirginleştirdiği ve bu ayrımın oluşmasında etkin rol oynadığı içinde önemlidir. Schlicher'e göre Jooss aynı zamanda kendi dönemindeki önyargıları da yıkar ki bu önyargılar *dansın özellikle duyguların dışavurumu olması gerektiğini düşünen önyargılardır.*<sup>275</sup> Schlicher o zamana kadar, modern dansın cazibesinin daha çok beden dilinin dışavurumculuğundan kaynaklandığını dile getirir ancak Jooss'un stilize jest dili, dramatik ifade ile biçim ve hareketin dili arasındaki çift taraflı ilişkinin net bilinciyle karakterize edilmiştir.<sup>276</sup>

Jooss için dansın aracı kendi hareketlerinde düşünceleri içsel olarak iletme gücü olan, yaşayan insan bedenidir. Dramatik dans hareketin bu saf imgeleri dramatik fikirle birleşir, bu iki elementin birleşmesi yeni bir oluşumu dans dramasını yaratır.<sup>277</sup> İşte sonraki dönemlerde özellikle 70'li ve 80'li yıllarda tekrar gündeme gelen ve özellikle Pina Bausch'la birlikte adını sağlamlaştıran dans tiyatrosu Jooss'un bu fikirleri üzerine kurulmuştur. Ayrıca Jooss sadece dans tiyatrosunun kuruculuğunu yaptığı için değil aynı zamanda 1927'de kuruculuğunu yaptığı Folkwang Dans Okulunun öğrencileri olan Gerhard Bohmer, Reinhild Hoffman; Susan Linke ve Pina Bausch'un dans dünyasını yönlendiren önemli figürler olmasından dolayı da dans dünyasında sarsılmaz bir yere sahiptir.

---

<sup>275</sup> S. Schlicher, a.g.e

<sup>276</sup> S. Schlicher, a.g.e

<sup>277</sup> S. Schlicher, a.g.e

## **I.L Avrupa ve Amerika Sahnesinde Post-Modern Dans**

1950'li yıllardan itibaren bazı koreograflar dansın doğasını sorgulamaya başlarlar. Özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllardan itibaren de bu dansçıların deneysel çalışmaları döneme damgasını vurur. Susan Au'ya göre bu dönemde koreografinin iyi tanımlanmış prensipleri olduğuna inanılır ve bu esasların da koreografinin ustalığının ölçütünü oluşturduğu düşünülür. Müzik ve tasarım, dolayısıyla da sanatsal ortaklık koreografinin amaçlarına destek olur. Ustalık düşüncesi dansçıların bazı özel dans tekniklerinde yüksek derecede yetenekli olması gerektiğini ima eder. Koreograf, izleyicinin sahne üzerinde farklı icracılara ve bölgelere odaklanmasını sağlayan ve seyircinin gördüğünü seçen bir çeşit ressam rolünü oynar.<sup>278</sup> Bu koreograflardan belki de en önemlisi Merce Cunningham'dır. 1940'lardan itibaren kendi koreografilerine imza atan Cunningham özellikle avangard bir müzisyen ve ses kuramcısı olan John Cage ile ortak olarak yaptığı çalışmalarla tanınır. Hikayelemekten uzak duran Cunningham daha soyut ve temsili olmayan bir ifade yaratmıştır. Cunningham'ın yaratım sürecinde kullandığı metodlar özel olarak tasarlanmış olup rastlantısallık ve kararsızlık prensipleri üzerinden kurgulanmıştır. Önceleri koreograflar, görmek ve duymak istedikleri imgeleri veya sesleri yakalamak üzerine giderken, Cunningham dansı oluşturan yapılar arasındaki ilişkiyi açmaya ve özgürleştirmeye çalışmış, bunun sunduğu yeni ve sürprizli olanakları değerlendirmeyi amaçlamıştır.<sup>279</sup>

Cunningham'ın yanında bu deneysel çalışmalara ev sahipliği yapmış önemli bir topluluk da *Judson Dans Tiyatrosu*'dur. Ertem *Judson Dans*

---

<sup>278</sup> S. Au, a.g.e, s.155

<sup>279</sup> G.Ertem, Ş.S. Aksan, a.g.e, s.123

*Tiyatrosu* akademik bale ve modern dans alanında var olan hiyerarşik düzene karşı bir tutum olarak bilindiğini dile getirir. Bu topluluk bir isim altında toplanıp bir kişini estetik beğenileri doğrultusunda çalışmaktansa kolektif ve deneysel çalışmalar yapmışlardır. Ertem özellikle 1960'larda Amerika'da iyice çeşitlenen performans sanatı formlarının Bu toplulukla işbirliği içerisinde olduğunu dile getirir. Ayrıca Ertem bu dönem dansı dünyasına kendiliğindenlik, gündelik hayat, doğal hareket, hareketsizlik, çıplaklık, sokak kültürü ve davranış biçimlerinin dahil olduğunu belirtir.<sup>280</sup>

Tüm bu gelişmeler yaşanırken *Judson Dans Tiyatrosu'nun* bir üyesi olan Yvonne Rainer o dönemde Amerikan dans sahnesinin belirgin teatrallik karşıtı eğilimini ortaya koyan ve dansın teatrallüğünün karşısında duran *No to Spectacle* adlı bir manifesto yayınlar:

*“Gösteriye hayır virtüöziteye hayır dönüşümlere hayır büyüye ve –miş gibi yapmaya hayır star imgesinin sahte parlıtısına ve üstünlüğüne hayır kahramana ve anti kahramana hayır abuk subuk imgelere hayır performansçının veya izleyicinin katılımına hayır stile ve bayalığa hayır izleyicinin performansçının hileleriyle ayartılmasına hayır eksantrikliğe hayır hareket etmeye ya da hareket ettirmeye hayır.”*<sup>281</sup>

Nöel Carroll *Theatre, Dance, and Theory: A Philosophical Narrative* adlı makalesinde Rainer'in kendisinin bile bu inkarların dansın doğası ve tiyatroyla ilişkisiyle ilgili bir manifestodan çok anın programatik bir ifadesini belirttiğini dile getirirse de, tarihsel olarak, onun asıl amacının göz ardı edildiğini ve saf dansa

---

<sup>280</sup> G.Ertem, Ş.S. Aksan ,a.g.e,s.140

<sup>281</sup> Yvonne Rainer, *Gösteriye Hayır, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik'*, Ed:Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.139

destek sağlamak için bir çağrı ya da bir ilan olarak benimsendiğini söyler.<sup>282</sup>

Ancak yine de dans ve tiyatro bağlamında düşünüldüğünde Avrupa'da özellikle Almanya'da bale ve modern dans hareketi teatralleşirken (örneğin dans tiyatrosu bir tür olarak belirginleşmeye başlarken) Amerikan dans dünyasından yükselen böylesine bir ses dans ve tiyatro ilişkisinin bu iki kıtada nasıl farklı bir bağlama oturduğunun bir göstergesidir. Aslında 20'li yıllardan itibaren dans ve tiyatro ilişkisi bağlamında tartışma konusu olan dansın bu teatralliyetidir.

Carroll aynı makalesinde tarihsel olarak on dokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçerken mimetik sanat teorisinin düşüğe geçtiğini dile getirir. Carroll'a göre örneğin resmin gerçeği temsil etme projesinden vazgeçmesi gibi, fotoğrafın gelişiminin bir sonucu olarak, mimetik sanat teorisinin de bilgiye uyum sağlamak için artık yeteri kadar kapsamlı olmadığı daha da görünür hale geldi. Buna ek olarak Carroll formalizmin önemli olayların bir sonucu olarak güzel sanatlar açısından taklidin öneminin indergendiği sanat dünyasında, taklit teorisine bir halef rolü oynadığını dile getirir.

Yine Carroll'a göre eğer formalizm sanatın mimetik kavramının prestijinin azalmasına bir cevapsa, dışavurumculuk başka bir alternatif, muhalif bir sanat teorisidir. Ona göre taklit teorisi sanata doğanın ve aksiyonun dışsal dünyasının resmedilen rolünü biçerken dışavurum teorisi sanatı duyguların içsel dünyasını aydınlatmak için bir araç olarak görür. Carroll'a göre sanatta ki taklit teorisinin ivme kaybetmesiyle beraber hız kazanan formalizm ve dışavurumculuk teorileri de dans dünyasında farklı kıtalarda yankısını bulur. Daha öncede sözü edildiği gibi Amerika *Judson Dans Tiyatrosu*, Merce Cunningham ya da Rainer gibi

---

<sup>282</sup> Noël Carroll *Theatre, Dance, and Theory: A Philosophical Narrative*, Dance Chronicle, Vol. 15, No.3, 1992, s. 317-331.

dansçılarla formalizmin etkisinde kalırken, Avrupa’da (tabi Almanya başta olmak üzere) dışavurumculuğun etkisindedir. Almanya’nın öncülüğünü yaptığı ve Amerika’dakinden farklı bir biçimde gelişen dans Jooss’un önderliğinde teatrallığı kucaklar. Özellikle 70’ler ve 80’lerde iyice yükselişe geçen dans tiyatrosu koreografları *insanların özel ya da topluluk içindeki davranışlarının sosyal karakterini göstererek somutluk ya da çağdaşlık ve realizmi elde ederler.*<sup>283</sup> Ayrıca Schlicher bu koreografların dans çalışmalarında, merkezi tema olarak, sosyal rol imgelerini, davranış normlarını, ve beden dilinin iletişimsel göstergelerini kullandıklarını dile getirir.<sup>284</sup>

Teatral dans, dansın teatral ya da anti teatral olması, dansın tiyatroya yaklaşması gibi konuların karmaşası içinde Roger Copeland *Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It* adlı makalesinde bu karmaşıklığı çözemese de, en azından bu tartışmalardan yola çıkarak bazı sonuçlara varabileceğimizi belirtir. Ona göre özellikle günümüzde neden dansın teatrallığının sorgulandığı sorusunun cevabı teatrallik ve formalizm arasındaki dengede yatar. Bu yüzden Copeland’a göre bugün dans dünyasında gün gibi ortada olan formalizme (ve minimalizime) karşı çıkma teatrallığın kucaklanması olarak da yorumlanabilir. Ancak sözü edilen teatrallik geçmiş dönemlerdeki taklit teorisine dayanan teatralikten farklıdır. Copeland’a göre anlatı ve duygusal dışavurumdaki yenilenen ilgi, yeni bir sorumlulukla koreograflar, besteciler ve

---

<sup>283</sup> S. Schlicher, a.g.e

<sup>284</sup> S. Schlicher, a.g.e

görsel sanatçıların bir kısmının işbirliği için birleşmiş ve bunların hepsi yeni teatrallikte toplanmıştır.<sup>285</sup>

70'lerden sonra ortaya çıkan ve yoğun teatral öğeler barındıran dansın temsilcilerinden en önemlisi elbette Pina Bausch'tur. Jochen Schmidt *Pina Bausch'n Estetiği: Dansın Yeni Bir Tanımı*<sup>286</sup> adlı makalesinde 1973-1974 sezonunda Bausch'un Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun başına geçişini Alman balesinin durgunlaşan gelişiminde bir dönüm noktası olarak tarif eder. Ona göre Bausch'dan öncede bazı koreograflar hem klasik hem de modern dansın kısıtlı ifade çerçevesinin dışına çıkmaya ve yeni, çağdaş formlar aramaya başlamışlarsa da ilk kez Bausch yönetimindeki Wuppertal kumpanyası, o zamana dek dans kumpanyalarının isimlerinde ara sıra kullanılan 'dans tiyatrosu' terimini yeni, bağımsız bir türe eş anlamlı olarak yerleştirmeyi başarırlar. Schmidt'e göre danssal ve teatral araçların bir karışımı olan dans tiyatrosu, dansa olduğu gibi tiyatroya da yeni bir pencere açar. Ona göre bu tasvir, programı itibariyle, biçimi ve içeriği başka bir şey olan bir tiyatroya denk düşer.

Norbert Servos Pina Bausch tiyatrosunu anlattığı *Kendi Bedenimizdeki Deneyimden*<sup>287</sup> adlı makalesinde Pina Bausch yönetimindeki Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun, kendi alışılmadık oyun mekanını çekingen bir biçimde klasik mirasın korunmasıyla ve güncelleştirilmesiyle veya ABD'den ithal edilen modern dansla uğraşmakla yetinen bir bale kültürünün ortasında gerçekleştirdiğini ve tanımladığını söyler. Ona göre Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun gelişimiyle beraber

---

<sup>285</sup> Roger Copeland, *Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It*, *Performing Arts Journal*, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition 1985, s. 174-184

<sup>286</sup> Jochen Schmidt, *Pina Bausch'n Estetiği: Dansın Yeni Bir Tanımı*, *Mimesis Tiyatro- Çeviri- Araştırma Dergisi*, (İstanbul,Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, , sayı:9,2002), s.155-161

<sup>287</sup> Norbert Servos, *Kendi Bedenimizdeki Deneyimden*, *Mimesis Tiyatro- Çeviri- Araştırma Dergisi*, (İstanbul,Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, , sayı:9,2002), s.275-289

bir gösteriden diğere dışavurumcu dansçıların da hep arzu ettiği fakat ulaşamadığı bir şey yavaş yavaş yoluna girer: dansın edebiyatın baskısından kurtulması, masalvari illüzyonlardan uyandırılması ve gerçekliğe giden yola sokulması. Servos'a göre Pina Bausch çalışmalarının asıl önemi, dans kavramını genişletilmiş, 'koreografi' terimini birbirine bağlı hareketler dizisi şeklindeki dar tanımından kurtarmış olmasında yatar. Dans giderek geleneksel ifade biçimlerinin artık kendi başına anlaşılmasının sorgulandığı bir konuma sürüklenmektedir. Dans tiyatrosu, 'deneyim tiyatrosu' olarak tanımlanabilecek bir şeye, doğrudan yüzleştirme yoluyla bedensel gerçekliği yaşanabilir kılan, gerçekliği estetik bir biçimde ileten bir tiyatroya doğru evrilir. Servos için Wuppertal Dans Tiyatrosu, aynı zamanda hem edebi sınırlamaları reddedip hem de danssal soyutlamayı somutlaştırarak – belki de dans tarihinde ilk kez- dansın kendisi hakkında bilinçlenmesini ve kendi araçlarına doğru özgürleşmesini sağlar. Ayrıca Servos'a göre Bausch'un çalışmalarının rahatsız edici yeniliği yeni bir dans anlayışı talep ediyor olmasındır. Servos'a göre türler arasındaki engellerin aşılması ve dansı, sözlü tiyatroyu ve müzikal tiyatroyu birbirinden ayıran geleneksel sınırların kaldırılması, tüm standart kategorize edilme girişimlerine direnmek anlamına gelir.

Hem Bausch'un dans tiyatrosu hem de Amerika'da ifadesini bulan minimal dans seyircisiyle farklı biçimde ilişki kurar ve bu durumda yeni bir seyirci profilini gerektirmektedir. Örneğin, Au'ya göre Cunningham'ın koreografilerinde solo dansların yer aldığı ön ve merkez odakları bulunmaz ve bu yolla izleyicinin dikkati belirli bir merkez üzerinde toplanmaz ve izleyici sahnede aynı anda var olan birçok eylem arasından izleyeceğini seçmeye yönlendirilir. Ayrıca Au Cunningham'ın herhangi bir eseriyle ilgili niyetini ya da duruşunu

paylaşmayı tercih etmediğinin, izleyicinin istediği çıkarsamayı yapabilmesi için onları özgür bıraktığının altını çizer.<sup>288</sup> Dans tiyatrosunda ise Servos sahneler arasında konunun sürekliliğine, karakterlerin psikolojisine veya nedenselliğe ihtiyaç duyulmaksızın serbest çağrışımlarla kurulan bağlantının, bildik yollardan deşifre edilmeyi de reddettiğini ve yorumlanmaya karşı çıktığını dile getirir. Servos'a göre ne bir gösterinin her detayını açıklayabilecek bir bakış açısı vardır, ne de bütünlük içindeki tek tek anlar belirgin bir "anlam" ile açıklanabilir. Gösterilerde içerik ve biçim çok katmanlıdır ve bir bakışta güçlükle kavranabilen karmaşık bir eşzamanlılıkla birbirine kenetlenmiştir. Ayrıca sahneleri yalnızca kronolojik sıraya koymak da aynı ölçüde yetersizdir ve sahnede olanlar sözcüklerle yeniden kurulamaz. Servos'a göre *onları tarif edebilirsiniz, ama bazı benzerliklerle yetinmeniz gerekir.*<sup>289</sup> Bunun dışında Servos Bausch'un eserlerindeki anlam çokluğuna da vurgu yapar. Ona göre bu eserlerde canlı sahnesel süreçleri oluşturan şeylerin karmaşıklığı, tek bir anlama dayandırılmaz. Bausch'un eserleri Brechtien anlamda 'öyküler' olmadığı ya da tek bir temanın sistematik çeşitlemelerini izlemedikleri için bağlamlar ilk olarak seyir aşamasında görünür hale gelir. Bu anlamda, Servos Bausch'un gösterilerini *tamamlanmamış* olarak niteler, bunlar *bağımsız sanat eserleri değildirler, çünkü tam anlamıyla açıklanmak için aktif bir izleyiciye ihtiyaç duyarlar. Anahtar, ilgi alanları ve gündelik deneyimleri sorgulanan seyircidedir.* Pina Bausch'un gösterileri *deneyimlenebilir*<sup>290</sup> gösterilerdir. Bu yüzden Servos seyirciden de talep edilenin sahici, öznel deneyim olduğunu vurgular. Bu yüzden ona göre pasif seyretme imkansızdır. Seyirci, hem aklını hem de duyularını allak bullak eden, duyguların

---

<sup>288</sup> S. Au ,a.g.e.

<sup>289</sup> N.Servos, a.g.e

<sup>290</sup> N.Servos, a.g.e

aynı zamanda eğlenceli olan bu sahiciliğinden etkilendiği için, bir karar vermek ve kendi pozisyonunu tanımlamak zorundadır. Servos bunu daha açık bir biçimde şöyle ifade eder:

*“Artık ne yersiz zevklerin tüketicisi ne de gerçeğin yorumlanmasının bir tanığıdır. Gerçeğin duyusal bir heyecanla tecrübe edilmesine izin veren bütün bir deneyime dahil olmuştur. Bununla birlikte, dans tiyatrosu bizi illüzyonlarla baştan çıkarmaz; gerçeğe karşı karşıya getirir. Referans noktası her seferinde tarihsel olarak yeri açıkça belirlenebilen coşkuların genel ve toplumsal yapısıdır.”<sup>291</sup>*

Amerika ve Avrupa’daki gelişmeler ışığında dans artık teatrallik ve anti teatrallik tartışmaları ve yeni hareket, beden araştırmaları ve türleri arası geçişkenlikle sadece yeni bir yola girmekle kalmaz aynı zamanda da yukarıda da ayrıntılandırıldığı gibi yeni bir seyirci tipine de gereksinim duyar ve kendi seyircisini oluşturur.

### **I.M Teatral Danstan Performatif Dansa**

André Lepecki *Kavram ve Varlık: Çağdaş Avrupa Dans Sahnesi* adlı makalesinde Bausch’un ve Judson Koreograflarının çalışmalarını bugünün çağdaş dans sahnesini oluşturan kırılma noktaları olarak görür. Ona göre Judson koreograflarının estetik yalınlık arayışları ve bu yolla dans ve minimal sanat arasında kurdukları paralellik, çağdaş dansın teatral mekanla ve hareketle olan çekişmesini de aydınlatmaktadır. Lepecki’ye göre Rainer ve Bausch, günümüz Avrupa’sına doğrudan etkileri olan kişilerden çok, dans alanındaki performatif ve politik etkileri ancak bugün kavranabilecek olan sanatçılar olarak görülebilirler. Lepecki çağdaş dansın sahip olduğu genel niteliklerden *temsiliyete yönelik*

---

<sup>291</sup> N.Servos, a.g.e

*güvensizlik ve dansçının varlığı konusundaki ısrarını Bausch'un mirası, virtüözlüğe yönelik şüpheyi ve gereksiz aksesuar ve sahne unsurlarından kaçınmayı Rainer'in mirası ve görsel sanatlarla ve performans sanatıyla yoğun teması ve görselliğin eleştirisi üzerinden şekillenen bir politikayı da her iki koreografin mirası olarak değerlendirir.*<sup>292</sup> Ayrıca tüm bunların etkisiyle çağdaş dans sahnesinde üç olay birden gerçekleşir ve dans mekanı yeniden biçimlenir:

*“Teatral olmayan bir mekanda (bir sanat galerisi) sergileme; küçük sezgilere ya da belli bir hareketsizliğe/ durağanlığa yatırım yapma; sunulan eserin genel anlamda kabul edilen dans tanımına uyup uymadığını ya da dansla ilgi herhangi bir biçimsel kaygıyı dert etmeme.”*<sup>293</sup>

Lepecki ayrıca çağdaş dansın varlığa yaptığı vurguyu Peggy Phelan'dan yaptığı alıntıyla açıklar. Buna göre *dans ancak varlığın maddi koşullarına yapılan bu vurgu sayesinde tiyatronun yanlısına mekanizmasından uzaklaşır ve performansın çılğınca yüklü şimdiki anına adım atar.*<sup>294</sup> Öylelikle çağdaş dansın ama özellikle çağdaş Avrupa dansının nasıl teatral zeminden performatif zemine kaydığını dile getirmiş olur. Yani çağdaş dans bir önceki dönemdeki modern dansın dansın özünde hareket olduğunu keşfedişinden farklı olarak, dansın temelinin başka bir yerde yattığına işaret eder: *varlık ve yokluk, ışık ve gölge, çıplak beden ve gizli çıplak beden arasındaki karaksız gerilimde.*<sup>295</sup>

Her ne kadar çağdaş dans sahnesinde artık hareket dansın merkezindeki araştırma konusu olmaktan çıktıysa da bu çalışma özelinde dansın hareket temelli olma özelliği odak alınacaktır. Çünkü aslında dansa harekete odaklanmaktan çok

---

<sup>292</sup> André Lepecki, *Kavram ve Varlık :Çağdaş Avrupa Dans Sahnesi,Dans Tarihini Yeniden Düşünmek: Dans Tarihi Üzerine Bir Derleme*, Editör: Alexandra Carter, (İstanbul, BGST Yayınları,2010),s.195

<sup>293</sup> A. Lepecki, a.g.e,s.195

<sup>294</sup> A. Lepecki, a.g.e,s.196

<sup>295</sup> A. Lepecki, a.g.e,s.196

varlık ve yokluğuyla ilgilenmek yani performatif yönüne vurgu yapmak onun hareket temelli olma özelliğini yadsımak ya da inkar etmek anlamına gelmez. Dans çalışmalarını hareket odaklı olmaktan kurtarır ve dansı başka bir özelliğine, performatif yönüne kaydırır. Böylelikle deneysel dans çalışmaları için farklı bakış açılarına kapı açar ve farklı bir dans kavrayışı sağlar. Bu çalışmada da bu yüzden söz konusu edilen performanslarda herhangi bir tür ayrımı yapmaksızın dansın hareket temeline dayanarak sağlayacağı estetik deneyim araştırılmış ve seyircisiyle kurduğu ilişki dikkate alınmıştır.

### **I.N Dans -Tiyatro Aralığındaki Bir Performans**

Gençlik tiyatrosunda dansın sağlayacağı estetik deneyim olanaklarını araştırmak üzere yola çıkan böyle bir çalışmada fazlaca ayrıntılı ve uzun bulunabilecek böylesi bir ilk bölüm aslında bu çalışmanın konu edindiği performansın sınırlarını belirlemek için oldukça önemlidir. Sadece dansın sahne sanatı olarak kabul gördüğü on yedinci yüzyıldan günümüze değil, aynı zamanda dansın tiyatronun ve sosyal yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu önceki dönemlerde elde edilen veriler de dans tiyatrosu birlikteliğine bakışımızı belirleyen önemli ipuçları verir. Önceki bölümlerde de adı geçen Roger Copeland'ın *Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It* ve Noël Carroll'ın *Theatre, Dance, and Theory: A Philosophical Narrative* adlı makaleleri dans- tiyatro ilişkisinde dansın teatrallliği bağlamında önceki bölümlerde anlatılan tüm ayrıntılar için bize iyi birer çerçeve sunar.

Copeland dansın teatrallliğini incelerken aslında her zaman aynı şeyin kastedilmediğine vurgu yapar. Ona göre dansın teatrallikten bahsedildiğinde en bariz şekilde çoğu kez teatral bileşenlerden yani dekor, kostüm, ışık vb.den

yararlanan, işbirliği yapan koreografiler kastedilir. Bu bağlamda teatrallik ilave bir süreçtir, yani hareket artı diğer şeyler. Örneğin *Romantik Bale*'de dekor, kostümler ve dansçılara gerçeküstü görüntüsü verecek iplerle havada asılı tutma teknikleri bu durumda teatral öğeler olarak adlandırılabilir. Ancak diğer taraftan henüz bağımsız bir sahne sanatı olmadan önce de dansın teatralliğinden söz edilir. Copeland Aristoteles'in (daha önce de sözü edilen) dansla ilgili görüşlerine geri döner. Ona göre Aristoteles dansın amacını "*karakter, duygu ve aksiyonu ritmik hareketlerle taklit etmek*" olarak tanımlarken aslında dansla ilişkili olarak teatrallik kelimesine farklı bir anlam daha yüklemiş olur. O dansı mimetik bir araç olarak düşünür ve dansçı bedenini anlık limitlerinin ötesinde dünyayı temsil etmekle yükümlü kılar. Böylelikle Aristoteles takliti sanat kavramının merkezine koyarak hareketin kendi için bir amaç olma nosyonuna çok az ilgi duyar. Aristoteles'in tanımına göre "*dans bireylerin hem karakterlerini hem de yaptıklarını ve çektiği acıları temsil eder*", bu da çoğunlukla dekor, ışık, temsili kostümler gibi teatral araçları kendi için kullansın ya da kullanmasın "teatral" olarak tanımlanır.

Copeland onsekizinci yüzyılda Jean Noverre'nin ballet *d'action-aksiyon balesi* ile doğrudan Aristoteles'i temel alarak dansı bu tür bir teatrallik bağlamanı oturttuğundan söz eder. Noverre doğrudan doğayı taklit etmek için kostümün ve koreografinin ilgi dağıtıcı, doğal olmayan elementlerden arındırılması gerektiğini düşünür. Böylelikle Copeland Noverre'in dansın teatralliğini süslü prodüksiyon değerlerinden arındırdığını ifade etmiş olur.

Ancak Copeland teatralliğe dair bir diğer bakış açısına daha vurgu yapar. Bunun için de sosyal ya da ritüelistik danslarla teatral dansları karşılaştırır. Ona

göre sosyal ya da rüelistik danslar öncelikli olarak katılımcıların yararını gözetirken, teatral danslar katılımcı olmayan ayrı bir grubun -ki biz buna seyirci deriz - izlemesi için tasarlanır. Eğer bu ayrımı kabul edersek Copeland'a göre Balanchine'in sade biçimci danslarıyla - olay örgüsü olmayan, senoryadan yoksun ve pratik siyah-beyaz elbiselerle icra edilen Agon örneğinde olduğu gibi-, Martha Graham'ın dekor ve kostüm kullanılan anlatı dansları karşılaştırıldığında biri diğerinden daha teatral değildir. Her ikisi de bir seyirci tarafından görülmek üzere tasarlanmıştır ve bu yüzden her iki örnekte eşit derecede teatral danstır.

Carroll ise makalesinde dans tarihindeki teatralite tartışmalarının kuşkucu (kendi deyimiyle *cynical*) olduğunu dile getirir. Ancak o bu kuşkuculukta döngüsellikte bulur ve dans tarihindeki tüm teatralite- antiteatralite tartışmalarını kendi kuyruğunu takip eden bir köpek metaforuyla açıklar. Ona göre *modern periyotta dans sanatı* tarihine kısa bir bakış döngüsel bir yapı ortaya çıkarır, ki bu süreç önce teatraliteyi takip eden antiteatralite sürecini içerir ve bu antiteatralite, yenilediği iddia edilen teatralite tarafından takip edilir. Yani ona göre teatralite söylemlerinin antiteatralite tarafından cevaplandırıldığı ve tersine bir çeşit karşılıklı okumadan oluşan bir yapı vardır gerçekten. Ancak son yıllardaki dansın teatraliteyi tartışmalarında geri dönülen teatralite kavramının tamamen bir geriye dönüş olmadığını altını çizer. Çünkü Noverre kendi döneminde dansın teatralitesinden söz ederken aslında düşüncelerini mimetik sanat teorisine dayandırır. Ancak günümüzde sanat taklit teorisinin ötesine geçmiştir.

Carroll Noverre ve Waver'in sanat sistemi içinde dansa yer açmak için dansın kendi ornamentalizminden yani süsleme sanatı olma özelliğinden vazgeçip dansı taklit (*imitation*) sanatı haline getirdiklerini başka bir deyişle ciddiye

alınmak için alımlı adımlar koleksiyonundan çok, tiyatro haline gelmesi gerektiğini savunduklarını dile getirir. Ancak dansı taklide indirgeyen böylelikle ona varlık kazandıran bir bakış açısı zamanla dansı öncelikle hareket olarak düşünen savunucularını karşı tarafta toplar. Carroll Gautier, Mallermé, Valery ve Levinson'un dansın en önemli özünün ya da takdire şayan kuvvetinin hareket olduğunu savunduklarını dile getirir.

Carroll tarihsel olarak ondokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyıla geçerken geçerken mimetik sanat teorisinin gittikçe yükselen kötü bir üne sahip olduğunu belirtir. Ona göre belki de fotoğrafın gelişiminin bir sonucu olarak resmin gerçeği temsil etme projesinden vazgeçmesi gibi, mimetik sanat teorisinin de bilgiye uyum sağlamak için artık yeteri kadar kapsamlı olmadığı daha da görünür hale gelir. Carroll bunu şöyle dile getirir:

*“Kant’a dayalı son teoriler – Clive Bell’in önemli form teorisi gibi- cazibe kazandı. Biçimcilik önemli olayların bir sonucu olarak güzel sanatlar açısından taklidin öneminin indergendiği sanat dünyasında, imitasyon teorisine bir halef rolü oynadı”*<sup>296</sup>

Bu bağlamda, Carroll’a göre, Andre Levinson’un biçimsel hareket değerlerinin uğruna teatral taklide yaptığı saldırı yani dansın formal yönüne yaptığı ısrarlı vurgu kolayca dans estetiğini güzel sanatların doğasındaki o günün merkezi eğilimi olan mimetik sanat teorisinin eleştirisiyle uyumlu hale getirme çabası olarak da okunabilir. Carroll’un sözünü ettiği danstaki döngüsel teatrallik-anti teatrallik tartışması tam da bu sebeple her seferinde aynı yere konumlanmaz. Çünkü günümüzde dansın teatralliğinden söz etmek ona mimetik özellikler yüklemek demek değildir. Örneğin Pina Baush’un çalışmalarının teatralliğini ya

---

<sup>296</sup> Carroll, a.g.e

da Cuningham'ın çalışmalarının anti teatrallğini tartışmak bu çalışmaların mimetik yönünün araştırılmasının çok ötesine geçer.

Dansın içinde bulunduğu dönemde sanattaki merkezi bakış açılarıyla uyumluluğu çabası elbette sadece Levinson'ın yaşadığı döneme özgü bir çaba değildir. Bundan önceki bölümlerde de sözü edilen Amerikan dans sahnesinin biçimci eğilimleri ve anti teatral tutumlarına karşın Avrupa dans sahnesinin anlatıdan uzaklaşmadan sergiledikleri teatral yaklaşımlar bu çerçevede incelenebilir. Ancak aynı bakış açısı bize günümüz koşullarında dansın teatrallğinin ya da anti teatrallğinin ve buradan da dansı herhangi bir tür başlığı altında toplama çabasının gerekliliği konusunu sorgulamaya iter. Özellikle dans dünyasında hatta tiyatrodaki teatrallikten ziyade artık performatifliğin tartışıldığı bir dönemde bu tip bir tür ayrımı girişimi beyhude bir çaba olarak kalır.

Bu çalışma tam da bu sebeplerden ötürü dans tiyatrosu ya da anlatı dansı gibi bir türün sınırlarını belirlemeye çalışmak yerine, aslında matematiksel sayı doğrusu metaforunu kullanarak, dans-tiyatro aralığında kendine bir yer edinen herhangi bir performans konu edinir. Bu çalışmada günümüz koşullarına uygun olarak böylesi bir performansın özellikleri, değişen ihtiyaçlar göz önüne alınarak bu tip bir performansın genç seyircisiyle kuracağı ilişki ve bunun sonunda da edinilen estetik deneyimin nitelikleri tespit edilmeye çalışılacaktır.

## II. GENÇ SEYİRCİLER İÇİN ESTETİK DENEYİMİN ÖNEMİ VE DANSIN GENÇ SEYİRCİ İLE KURDUĞU İLİŞKİNİN NİTELİĞİ

### II.A GENÇ SEYİRCİLER İÇİN ESTETİK DENEYİMİN ÖNEMİ

Günümüzde seyircilerin çok fazla uyaranla karşı karşıya kalması, daha fazla boş zaman etkinliğinin varlığı, teknolojinin olanaklarıyla genişlemiş bir eğlence anlayışı ve bunun belirlediği farklı arayışlar sanat- seyirci karşılaşmasını belirler. Bu açıdan sanat-seyirci karşılaşmasında seyircinin edineceği deneyimin niteliği seyirci kitlesinin devamlılığı açısından önemli hale gelir. Her tür sanat bu tip yeni arayışlarla, eğlence türleriyle ve çabuk tüketilebilirlikle baş edebilmek için seyircisine başka hiçbir karşılaşmanın sağlayamayacağı ne tür bir deneyim sunacağına altını çizmelidir. Bu da en genel tabiriyle estetik deneyimin önemini kendiliğinden ortaya çıkarır. Günümüz koşullarında herhangi bir sanat yapıtının seyircisine sağladığı estetik deneyimin niteliğini belirleyebilmek için kısaca bu konudaki belli başlı görüşlere değinmek yerinde olur.

Afşar Timuçin *Estetik*<sup>297</sup> adlı kitabında Kant, Hegel ve Bergson estetiklerini kurgusal estetik olarak tanımlar. Ona göre bu üç düşünürün estetik kavrayışları farklı olsa da estetiğin laboratuara inmeye yöneldiği zamanlarda bilgi kuramı üzerine temellendikleri ve kurgusal ve metafizik özellikler gösterdikleri için bu adı alırlar. Timuçin'e göre bu çeşit bir estetik somut verilerden çok kavramsal ve gidimli düşünceye dayanır, sanatsal özelliklerden çok genel olarak güzeli konu edinir ve bu açıdan çağdaş anlamda bir estetik olmaktan çok bir güzel

---

<sup>297</sup> Afşar Timuçin, *Estetik*, (BDS Yayınları, 1993)

felsefesi özelliği gösterir.<sup>298</sup> Yine de bu düşünürlerin görüşleri günümüzde estetik deneyimin niteliklerine dair yapılan her tür nicel ve nitel çalışmaya da öncülük eder.

Kant iki çeşit yargı belirler: *belirleyici yargı* ve *yansıtıcı yargı*. Belirleyici yargıda bir nesneyi var olan bir kuralın altına yerleştiririz, yansıtıcı yargıda ise bir nesneden bir kurala yükseliriz. Beğeni yargısı ya da estetik yargı yansıtıcıdır. Beğeni yargısında evrensellekle kişisel beğeni yan yana gelir, öznelikle nesnellik bütünleşir. Yani özelden genele ulaşılır başka bir deyişle sezgisel bir tür kavramsala bağlanır. Bu tür bir beğenide doğrudan doğruya haz belirleyicidir. Bu durumda beğeni yargısının bir kavram üzerinde temellenme zorunluluğu ancak bu kavramın belirsiz bir kavram olması (Bayer'in deyişiyle *alguların duyular üstü dayanağının kavramı olması*) beğeni yargısını ilkelerle belirlenemez kılar.<sup>299</sup> Kant'a göre estetik haz her tür çıkardan soyutlanmış olan hazdır. Bu haz doğayla olan ilişkimizde de temel oluşturur. Estetik hazda duyumsal olanla düşünsel olan yan yana bulunur. Buna göre güzel doğrudan kavranılan bir şey değil, beğenilen bir şeydir.<sup>300</sup> Kant'ın beğeniye dayandırdığı diğer bir kavram da yüce kavramıdır.

*“Yüce, güzele benzer ancak her zaman nesnenin biçimiyle ilgili olan güzelde sınırlılık belirginken, yüce her zaman sonsuza açılır, her zaman insan kavrayışı aşar ... Güzelin verdiği haz arıdır, yücenin verdiği haz karışıktır. Güzel her zaman doğrudan doğruya algıda kendini gösterirken yüce algıdan sonra ortaya çıkar.”*<sup>301</sup>

---

<sup>298</sup> A.Timuçin, a.g.e, s.80

<sup>299</sup> A. Timuçin, a.g.e, s.82

<sup>300</sup> A. Timuçin, a.g.e, s.83

<sup>301</sup> A. Timuçin, a.g.e, s.85

Kant, güzelin kaynağının dışta ve bu yüzden nesnel olarak belirlenebilir olduğunu, ancak yücenin özneliğın bir ürünü olarak oraya çıktığını belirterek yüce'nin nesneden değil ruhtan geldiğini vurgular.<sup>302</sup>Kant'ın görüşleri temelde metafizik temellere dayandırılabilirse de kendinden önceki dönemlerin, estetik hazzın ve estetik yargının yani beğenin tartışılmayacağı, düşüncesini kırdığı için önemlidir.

Hegel ise estetik deneyimde çağdaş felsefe kuramları içinde de sıkça tartışılan *empati* kavramının öncüsüdür. Bu çalışmada estetik deneyimin dayandırıldığı temel bileşenlerden biri, daha sonra detaylı bir biçimde tartışılacak olan, *empati* kavramı olduğundan Hegel'in görüşleri çalışmanın konu edildiği estetik deneyime kaynaklık eder. Hegel için *gerçek güzel sanatta bulduğumuz güzeldir, insan ürünüdür. İnsan doğaya güzeli getiren varlıktır.*<sup>303</sup> Hegel felsefesinde dış dünya dağınık, belirlenmesi güç ve her durumda çok aşağı değerde bulunan güzel, gerçek anlamda sanat yapıtlarında ortaya çıkar, bu yüzden estetik yalnızca ve yalnızca sanata yöneliktir. Timuçin'e göre Hegel'in heptanrıcılığında her şey Tanrı'nın açınımlı olduğu için sanatta da Tanrı insandan giderek kendini açıklar. Sanat böylece şeylere giren, şeylerin içine işleyen insan ruhsallığını ortaya koyar; bir bakıma onda kendini şeylere veren insan vardır. Buradan yola çıkarak Timuçin bu bakış açısının bize *empati*'u yani *empati*yi duyurduğunu dile getirir.<sup>304</sup> Hegel'in estetiğinde öne çıkan ve bu çalışma için önemli olan diğer bir fikir ise estetik arayışta duyuların yanında düşünceyi de tartışmaya açmasıdır. Ona göre estetiğın alanında duyulur olanla düşünülür olan bütünleşir. Bunu Hegel şöyle açıklar:

---

<sup>302</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.85

<sup>303</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.87

<sup>304</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.87

*“estetik böylece doğrudan doğruya duyarlılıkla arı düşünce arasında yer alır ve maddi duyarlılığı dışlar yani koku, tad, hatta dokunma gibi aşağı duyları dışlar, insana görümcü ve düşünsel iki duyuyu, görmeyi ve işitmeyi bırakır”<sup>305</sup>*

Hegel burada her ne kadar koku, tad ve dokunma duyumuzun estetik deneyimimizle olan bağıını doğrudan koparsa da Hegel’den sonra yapılan nitel çalışmalarda gerçekten de görme ve işitme duyumuzun estetik deneyimize en çok etki eden duylar olduğu nitel çalışmalarla da saptanmıştır. Hatta yapılan son araştırmalarda kinestetik duyumuzun da estetik deneyimizde oldukça etkin rol oynadığı tespit edilmiştir ki bu sonraki bölümlerde ayrıntılandırılacaktır.

Çağdaş felsefede estetik tartışmalara yön veren diğeri önemli isim de Bergson’dur. Timuçin’e göre Bergson’un estetiği salt bilgi kuramının bir sonucu olarak ortaya çıkar. Bergson’a göre felsefe, gerçeğin açımlayıcısıdır ve bu gerçek her şeyden önce iç yaşamın ya da yaşamın bütününi düşündürür. Timuçin’e göre Bergson’culuk düşüncenin kendine yönelimiyle belirgindir.<sup>306</sup> Bergson felsefesinde santçıya düşen rol ise gerçeği açımlayan göz olma rolüdür. Ancak bu çalışma için Bergson’un öne çıkan düşüncesi sezgiyi estetik yaşantının bir parçası olarak vurgulamasıdır. Kant’a benzer bir biçimde salt düşünsellikle sezgisel düşünceyi birbirinden ayıran Bergson’a göre gerçeklik arı oluşumdur, basit ve bölünmez sürekliliktir ve böyle bir şey zihin yoluyla elde edilen bilgilerle uyuşmaz. Bu durumda zihinsel kavrayış yani kavramsal düşünce bilim için vazgeçilmezken gerçekliği sürekli bir akış olarak gören Bergson felsefesi içinde geçersizdir. Yani zihinsel kavrayıştan ayrı, ondan daha güçlü bir başka kavrayış,

---

<sup>305</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.88

<sup>306</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.93

gerçekliği bütünselliği ve akıcılığı içinde kavrayacak bir başka kavrayış daha vardır, o da *sezgi*dir. Timuçin Bergson için felsefenin tam da bu noktada anlam kazandığından söz eder. Yani sezgi sanatsal duyuma benzeyen, bizi nesnelere içine yönelten bir kavrayış biçimidir.<sup>307</sup> Timuçin Bergson estetiğini kısaca şöyle özetler:

*“Bergson estetiği ya da felsefesi bize duyulur dünyayı aşan bir şeyler önerir, bu bir şeylere ulaşabilmemiz için de en azından duyulur dünyanın üst duyarlığını öngörür. Bu metafizik alışılmış anlamda bir aşkın dünya metafiziği değildir, çünkü her şeyden önce bizi algının alanına yerleştirir, algılanan dünyanın üst kavrayışına ulaştırmaya çalışır.”*<sup>308</sup>

Bergson aslında bir yandan dünyayı kavrayışımızda sezgilerimize vurgu yaparken bir yandan da kendi algı dünyamıza gönderme yapıp metafiziğin alanından uzaklaşmış gibi görünse de, onun felsefesi daha çok yaşadığı dönemin yani yirminci yüzyılın pozitivist felsefesine bir başkaldırı olarak kabul edilir.

Dabney Townsend *Estetiğe Giriş*<sup>309</sup> adlı kitabında her bir düşünürün estetik kavrayışlarını ayrı ayrı incelemek yerine yukarıdaki düşünürlerin fikirlerini de içine alacak şekilde izleyici ve sanat yapıtı arasındaki ilişkiyi *İzleyici Tutumları* başlığı altında belirli kategoriler altında toplar. Öncelikli olarak Townsend estetik nesnelere amaçsal nesnelere olduğunun altını çizer. Yani estetik nesnelere temelde bir izleyiciyi varsayar ve herhangi bir nesneyi hatta doğal nesnelere bile sanat yapıtı haline getiren bu çeşit bir amaçsallıktır. Bu varsayımı temel olarak Townsend estetik kuramları klasik ve çağdaş estetik kuramlar başlığı altında genel

---

<sup>307</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.95

<sup>308</sup> A. Timuçin, a.g.e,s.100

<sup>309</sup> Dabney Townsend, *Estetiğe Giriş*, Çeviren: Sabri Büyükdüvenci (Ankara, İmge Kitabevi, 2002)

özellikleriyle inceler. Ona göre klasik estetik kuramlarda sanat, olanaksız bir ilişkiyi olanaklı kıldığı için ve de bir ilişkinin güçlenmesine yardımcı olduğundan önemli görülürdü. Sanata katılarak insan kendinden daha geniş bir şeyin kaynağıyla (örneğin tanrıyla, kabile, halk ya da ulusla hatta doğayla) bağlantıya girer. Yani klasik estetikte bu ilişki önem taşır. Başka bir deyişle klasik modelde katılım, ben'in yapıt deneyiminde erimesini içerir. Ayrıca dinsel bir korku uyandıran doğal güzelliği de içererek doğadaki benzer bir şeye benzer biçimde ait olma duygusu oluşturur. Townsend'e göre estetik bir kuram olarak bu yaklaşım, temelde öğreticidir. Bunun anlamı, estetik ilişkinin öğretici görülmesi ve sanata yaklaşımın uygun yolunun bir tür içsel bilgi olduğudur. Townsend için böyle bir estetik öğretimin yararı fazla entelektüel ve mantıksal olmaması, doğrudan deneyimlenebilir olması ve böylelikle de akıl ve mantıkla anlaşılması çok güç ya da olanaksız olan nesnelere bilgisini mümkün kılmasıdır. Townsend onsekizinci yüzyıl klasik estetiğini de içine dahil ettiği bu tür bir estetik anlayışı izleyici- yapıt ilişkisinin toplumsal ya da *katılımcı estetiği* olarak adlandırır. Bu durumda ilişkiye girilen nesnede estetik olarak kavranılan şey, daha büyük bir şeyle ilişkiyi dile getirir. Amaç, kişisel zevkten çok paylaşılan bir zevktir, üstelik yalnızca tek bir bireyde kendini göstermiş olsa da.<sup>310</sup>

Townsend'e göre *katılımcı estetik* izleyici- yapıt ilişkisinde önemli olan bazı noktaları yakalar. Örneğin sanata yönelik sansür ya da sanatın propaganda amacıyla kullanılması sanata katılımın başarısının da bir göstergesidir. Bu aynı zamanda sanat yapıtlarının ilişkiler yaratabilme yetisinin de altını çizer. Ancak burada söz konusu edilen *katılımcı estetik kuramları* metafizik varsayımların da kabulünü içerir.

---

<sup>310</sup> D. Townsend, a.g.e.s. 208-213.

Tam da bu noktada Townsend modern felsefe kuramlarının metafizik varsayımlarına karşı kuşkucu tutumundan hareketle klasik modelden modern estetik kuramlara geçer. Buna göre modern estetik kuramlar klasik estetik kuramlarla bağıını koparıp bireyin sanat yapıtıyla özel bir estetik ilişkiyi paylaşıp paylaşmadığını sorusuna cevap arar. Bu arayışta estetikte zamanla bir tutum kuramı gelişir. Yani bir izleyicinin bir sanat yapıtına (hatta herhangi bir nesneye) yaklaşımı algısal bir tutumla denetlenir. Bir başka deyişle nesneye yaklaşım biçimine göre kişinin görmesi ve duyması da farklılaşır. Bununla bağlantılı olarak Townsend'e göre çağdaş felsefe de algının yansız olmadığını fakat çoğu birikmiş deneyimle edinilmiş zihinsel tutumlarla denetlendiğini benimser. Ona göre çağdaş estetiğin önemli varsayımlarından bir diğeri ise izleyicinin bir sanat yapıtı ile ilişkisinin çıkarırsızlığa dayanması gerektiğidir. Buna göre *bir deneyimin verdiği doğrudan zevkin ötesinde, bir arzunun varlığı ve onun gerçekleştirilmesi söz konusu değilse, buna estetik çıkarırsızlık denir.*<sup>311</sup> Yani Townsend'e göre çağdaş estetik için çıkarırsız deneyim gerçek anlamda estetik deneyimdir ve estetik deneyim kurama ya da pratik düşüncelere gereksinim duymaz çünkü kavramsallığı önceler. Ancak burada dikkat çekilmesi gereken bir nokta şudur; çıkarırsızlık kendisinden başka bir amaç taşımadan deneyimlemek olarak nitelense de daha sonra başka amaç gündeme gelebilir. Böylece estetik deneyim bizim için olası en saf deneyim biçimi olmaktan çıkar. Ama yine de estetik deneyimin çıkarırsızlık şartı ideal izleyiciyi gündeme getirir. Townsend ise ideal çıkarırsızlığın yerinde ve iyi olduğunu ancak hiçbirimizin bu durumda olmadığını altını çizerek. Bu durumda ideal olan çıkarırsızlık mümkün olmadığına göre bu bizi kişinin ulaşabileceği ideal olana en yakın tutumu araştırmaya götürür. Edward Bullough

---

<sup>311</sup> D. Townsend, a.g.e, s. 218.

başta olmak üzere yirminci yüzyılda estetik alanında yapılan pek çok araştırmanın temel konusu da bu estetik tutumlardır.<sup>312</sup> Estetik tutum kuramları daha çok diğer disiplinlerde yaşanan gelişmelerin ışığı altında şekillenir. Örneğin estetik deneyimi betimlemeye çalışan yaklaşımlardan biri *algı ve görünüşle* ilgilidir. Townsend'a göre çağdaş felsefe ve psikolojiye göre görmeyi görünüşler belirler. Yani aynı görünüş birden fazla nesne gibi görünebilir. Buradan çıkarılabilecek bir başka sonuç bir nesneyi görmenin biricik yolu salt nesnenin görünüşüne bağlı olmadığıdır.<sup>313</sup> Bu durumda görme algımızın iradi doğası estetik deneyimimizi bireyselleştirir. Diğer bir estetik tutum kuramı da *psikolojik mesafe* kuramıdır ki bu kuram yirminci yüzyılın başında Edward Bullough'un psikoloji çalışmalarını dayandırarak geliştirdiği bir kuramdır ve bu çalışmanın konu edindiği estetik deneyim daha çok bu kurama dayandırılır. Bu kuramın özdeşleşme ve empati ile bağı kuramı genç seyircilerin yaşayacağı estetik deneyimde önemli kılar. Çünkü özdeşleşme ve empati kavramları izleyici sanat karşılaşmasında önemli olduğu kadar gençlerin gelişim dönemlerinde de etkin rol aldıkları için gelişim psikolojisinin de konusudur. Sonraki bölümlerde *estetik mesafe* başlığı altında ayrıntılarıyla incelenecek olan bu kuram kısaca bir sanat eseriyle karşılaşıldığında yaşanacak estetik deneyimin ancak belirli mesafe sınırları içinde gerçekleşebileceğini varsayar.

Townsend yukarıda sözü edilen psikolojik mesafe, görünüş ya da algısal mesafe kuramlarını diğer kuramlarla karşılaştırıp bu tip kuramların genel özelliklerini tespit etmeye çalışır. Bu tespitlere yer vererek aslında bu çalışmada estetik deneyimin dayandırıldığı temelleri de güçlendirmiş oluruz. Buna göre bu

---

<sup>312</sup> D. Townsend, a.g.e,s. 214-220.

<sup>313</sup> D. Townsend, a.g.e,s. 223-224.

çeşit estetik deneyim kuramlarının ortak varsayımı, içe bakış aracılığıyla birey tarafından doğrudan incelenebilen bir deneyim türünün estetikte gerekli olduğudur. Bu kuramlara göre deneyim gönüllü olarak benimsenebilen, geliştirilip öğrenilebilen bir tutuma bağlıdır. Townsend'e göre;

*“... bu kuramlar estetik deneyimi doğrudan bizim denetimimize bırakırlar. Herkesçe test edilebilir oldukları için, sanatın özneliğiyle ilgili beklentilerimize uygunluk gösterirler... Metafizik varsayımları benimsememizi gerektirmezler... Hem sanatı hem de doğayı estetik nesnelere olarak görürler. Yalnızca çağdaş sanat biçimlerini değil, aynı zamanda klasik estetiğin ele aldığı görüngüleri de dikkate alır ve bunu da kuramsal olmaktan çok pratik biçimde yaparlar... Karmaşık tanımlamalara... ve varsayımlara girmezler. Böylece bir izleyicinin bir sanat yapıtıyla nasıl ilişkiye girdiği ile ilgili görüşlerin ciddi savunucuları olurlar”<sup>314</sup>*

Townsend yine de estetik deneyimi belirlemeye yönelik kuramların özellikle tutum kuramlarının olumlu yönlerine rağmen ağır eleştirilere maruz kaldığını da dile getirir. Estetik deneyimin özneliği estetik deneyim olarak tanımlanan sürecin kimlik ölçütlerini tespit etmeyi zorlaştırır. Bu kuramlara yönelik eleştiriler de bu tarafa toplanır. Ancak Townsend'e göre *biricik ölçüt içe bakışla yakalanan ölçüttür ve yalnızca kişinin yaşadığı deneyimi inceleyerek bulabileceği ölçüttür; deneyimin özneliği ve biricikliği, bu ölçütü herkesin bilmesi gereken kimlik ölçütünden farklı olarak onu ulaşılmaz kılar.*<sup>315</sup> Bu durumda aslında estetik deneyim ölçütü oluşturma çabasına giren tüm yaklaşımlar bu deneyime ilişkin benzetmeler ya da betimlemeler kullanmanın ötesine geçemezler. Estetik deneyimin tarifinin zorluğu bizi bu deneyimi sağlayan estetik nesneye götürür. Bu da bizi başlangıç noktasına geri taşır. Townsend'a göre asıl

---

<sup>314</sup> D. Townsend, a.g.e, s. 226

<sup>315</sup> D. Townsend, a.g.e,s. 228.

sorun böyle benzetmeleri ve algı kuramlarını bir eğretilmeye ve değerlendirmeye yardımcı olan araçlar olmaktan çok daha fazla bir şey olarak gördüğümüzde ortaya çıkar.<sup>316</sup> Ona göre bu kısır döngüye karşı çözüm, değerlendirmemizi benzetme ve eğretilme üreten kurulu modellere uygunluk gösteren sanat dallarıyla sınırlandırmaktır. Yani kısaca Townsend *tutum ve algı kuramlarını kimlik ölçütü olmaktan çok eleştirel araçlar olarak ele alırsak bu tip bir döngüsellik ortaya çıkmaz*<sup>317</sup> der. Bu çalışmada da, Townsend'in önerisine paralel olarak eleştirel bir araç olarak değil ama, dans sanatına ve çalışmanın konusunu oluşturan genç seyircisiyle olan ilişki dikkate alınarak elde edilecek estetik deneyimde Bullough'un estetik mesafe kuramı ve son beş yıldaki nörobilimsel gelişmelerin ışında ilerleyen algı çalışmaları temel alınmıştır.

Günümüzde tüm sanat dallarının daha önce de sözü edildiği gibi gelişen eğlence biçimleriyle başa çıkabilmesi için diğer yaşantıların sağlayamayacağı ne tür bir deneyim sağlayacağına odaklanması gerekir. Bunun içinde estetik deneyimin niteliği araştırmaları daha da önem kazanır. Ancak elbette her tür sanat dalının seyircisine vaat ettiği deneyimin niteliği farklılık gösterir. Bu tiyatro seyircisi için teatral deneyime karşılık gelir. Schonmann teatral bir deneyimin özellikle genç seyirciler için neden önemli olduğu sorusuna tiyatro araştırmacıları, eğitimciler, uygulayıcılar ve özellikle çocuk tiyatrosu uzmanlarının görüşlerinden yola çıkarak cevap bulmaya çalışır ve teatral deneyimin neden önemli olduğu sorusuna şöyle cevap verir:

*“Teatral bir olayın katılımcılarını insan varoluşunun yeni bir seviyesine yükseltmesi beklenir. Bu deneyimin katharsis olması gerekmez. Bu basit*

---

<sup>316</sup> D. Townsend, a.g.e,s. 231

<sup>317</sup> D. Townsend, a.g.e,s. 232

*deneyim aktör ve seyirci arasında süre giden diyalogdan kaynaklanır, ki bu diyalog antik ritüellere kadar gider.”<sup>318</sup>*

Teatral bir deneyimin katılımcısını Schonmann’ın sözünü ettiği insan varoluşunun yeni bir seviyesine yükseltmesi, ancak bu teatral deneyimin aynı zamanda estetik bir deneyime karşılık gelmesiyle mümkün olur.

Peter de Bolla *Sanat ve Estetik* adlı kitabında estetik deneyimin nitelik açısından diğer deneyim türlerinden ayrıldığını dile getirir. Ona göre estetik deneyim bir şeyler öğretir. Ancak bu öğrenme biçimi diğer öğrenme türlerinden farklıdır. Bolla bu farkı şöyle açıklar:

*“...bu deneyimler çoğu kez, çoktan beri dildiğim ama yine de kendime bilgi olarak göstermem gereken şeyi tanımlamamda yardımcı olur. Bildiğimin sınırlarına dikkat çekerler, böylece bilinmeyen ya da bilinemez olanı gözle görünür kılarlar...bu durumda bilinmeyen ya da bilinemez olan bilgiyi nesneye yansıtırım: sanat yapıtının, ortaya çıkarmaya ya da kendime mal etmeye çabaladığım bir şey içerdiğini sezerim. Bu türdeki deneyimler, bunu bilmemi sağlar... bu yüzden estetik deneyimin bilişsel bir değeri olduğu söylenebilir.”<sup>319</sup>*

Yaşanan estetik bir deneyimi özel kılan tek etmen sadece estetik deneyimin bilişsel yönü değildir. Aynı zamanda Bolla’ya göre sanatın yüce değeri onun bizleri, deneyimlerimizi, inançlarımızı ve farklılıklarımızı paylaşmaya sevk etmesinde yatar. *Sanat karşısındaki duygulanım deneyimlerimiz, üzerinde bu tekil dünyaların, inançların ve farklılıkların yerleştirilebileceği bir alan sağlar.*<sup>320</sup>

Bolla tüm bu tespitleri herhangi bir sanat eseriyle karşılaşan yetişkin alımlayıcılar için yapsa da Bolla’nın bu görüşleri neden çocuklar ve gençler için sanatın önemli

---

<sup>318</sup>S. Schonmann,a.g.e, s.12

<sup>319</sup> Peter Bolla, *Sanat ve Estetik*, Çeviren: Kubilay Koş, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2006),s.23

<sup>320</sup> Bolla, a.g.e,s.26

olduğu sorusunun cevabını da içinde barındırır. Tam bu noktada Eliot Eisner'in şu örneği Bolla'nın bu görüşlerini genç sanat alımlayıcıları için tamamlar niteliktedir.

*“İki öğrenciye matematikle ilgili aynı ödevler verildiğinde, çözümleri de neredeyse aynı olacaktır. Ancak bu iki öğrenciye aynı ödevi müzik, plastik sanatlar, drama ya da edebiyat gibi özel sanat formlarını kullanılarak hazırlamaları istendiğinde farklı çözümlerle geleceklerdir ve buldukları bu çözümlerin her ikisi de uygun ya da doğru olacaktır.”<sup>321</sup>*

Schonmann'ın Eliot Eisner'in kitabından verdiği bu örnek aslında sanatsal bir eylemin ürünlerini değerlendirmek için tek bir kurallar dizisini uygulayamayacağımız anlamına gelir. Yani sanatlar yoluyla edineceğimiz deneyim – sanat uygulayıcısı ya da alımlayıcısı olarak edineceğimiz deneyim- bir yandan öznel yanı ile bireyselliğe vurgu yapar, bir yandan da bu bireyselliklerimizi rahatça ifade edebileceğimiz bir alan sağlar. Özellikle teatral performanslar (dans, tiyatro, opera gibi) kullandıkları aracın, ki bu sanatların aracı insan bedenidir, doğası gereği seyircisi üzerinde güçlü bir etki sağlarlar ve böylelikle de bu işlevi yerine getirirler.

Pek çok eğitimci, çocuk tiyatrosu araştırmacısı, uygulayıcısı da çocuklar ya da gençler için yapılan tiyatronun bu sanatsal yönüne vurgu yapar. Örneğin Schonmann, kitabında çocuk tiyatrosu uygulamacıları olan Sylvia Demmery ve Lutly'nin görüşlerine yer verir. Her ikisi de çocuk tiyatrosunun öncelikli olarak estetik ve duygusal deneyim sağlaması gerektiği konusunda birleşirler<sup>322</sup>. Aynı zamanda Schonmann da kitabında bu görüşü paylaştığını dile getirir. Goldberg'de

---

<sup>321</sup> S. Schonmann, a.g.e,s.119

<sup>322</sup> S.Schonmann,a.g.e,s.15

estetik takdiri nitelikli çocuk tiyatrosunun özellikleri arasında sayar.<sup>323</sup> Schneider'a göre de sanatlar aracılığıyla yüksek sanat estetik hususlar üzerine düşünmeli, algılamayla oynamalıdır. Ayrıca ona göre sanatlar aracılığıyla estetik eğitim yaşamsal önem taşır, çünkü bir sonraki kuşak yaşanmaya değer bir hayat elde edebilmek için yaratıcılığa ve duyarlılığa ihtiyaç duyacaktır.<sup>324</sup> Ayrıca tiyatronun ya da diğer tüm teatral sanat formlarının yeni eğlence türleriyle başa çıkabilmesi için kendisini diğer eğlence türlerinden ayıran özelliklerin en temel olanını seyircisiyle kurduğu ilişkiyi ve bu ilişki sonunda seyircisine sağladığı estetik deneyimi kuvvetlendirmenin yollarını aramalıdır. Tüm bu görüşlerden yola çıkarak son yıllarda genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki biçimsel arayışların bu estetik deneyimi nasıl sağlayacağı böylelikle önemli birer araştırma konusu haline gelir.

---

<sup>323</sup> M. Goldberg, a.g.e,s.22

<sup>324</sup> Schneider,a.g.e,s.152

## II.B DANSIN GENÇ SEYİRCİ İLE KURDUĞU İLİŞKİ

Yirmi birinci yüzyılda genç seyirciler için yapılan teatral etkinliklerin yeni eğlence biçimleriyle yarışabilmesi için sanatsal değerlerinin artırılması ve yeni arayışlara gidilmesi gerektiği aşikardır. Bu açıdan Wolfgang Schneider dans tiyatrosunu bu yeni arayışlardan biri olarak değerli görür ve çocuklar için dans tiyatrosunun önemini yedi maddeyle açıklar.

1. *Çocuklar için dans tiyatrosu, tiyatro oyunun ve kukla oyunun yanı sıra sanatsal bir türdür.*
2. *Temel dayanak hikaye anlatımıdır; ikincil dayanak ise çağrışımlı görüntü tiyatrosudur.*
3. *Çocuklar için dans tiyatrosu sadece ve sadece eğlendirici estetik bir oluşumdur ve, ne içeriğe yönelik ne de didaktik hiçbir işlevi yoktur ve yarın seyircisini yetiştirmeye hizmet etmez.*
4. *Tam da bu nedenle çocuklar için dans tiyatrosunun günümüz genç alılmayıcısıyla yapacak işi çoktur. O genç alılmayıcıların gündelik hayatı ve onların koreografilerinin nesnesidir. O genç alıcıları harekete geçiren şey, dansçıları da harekete geçirmektedir.*
5. *Çocuklar için dans tiyatrosu çocuk tiyatrosunda reform yapmaktadır. Dramaturjinin yanına koreografi, edebiyatın yanına hareket gelmektedir. Sahne dili çeşitlenmekte, bedensellik daha da vurgulanmaktadır.*
6. *Hip hop, techno, house söz konusu olduğunda müziğin rolü ağırlık kazanmaktadır. Genç müziğin çağdaş gelişimi tiyatronun modernize edilmesine hizmet etmektedir. Bu nedenle çocuk tiyatrosu dans tiyatrosunu yalnızca seyretmekle kalmamalı, tersine onu iyice dinlemelidir de.<sup>325</sup>*

---

<sup>325</sup> W. Schneider, a.g.e,s.64

7. ...bizlerin daha çok çocuk tiyatrosuna ihtiyacı var. Dans tiyatrosu zenginleştirici olabilir.

Schneider'in bu açıklamaları yaparken sözünü ettiği *dans tiyatrosu* daha çok hikaye odaklıdır. Çünkü o temel dayanağı hikaye anlatımı olarak almış ve çağrışimli görüntü tiyatrosunu da ikincil işlev olarak sıralamıştır. Ancak bu çalışma daha öncede sözü edildiği gibi dans ve tiyatro aralığında yer alan, yani herhangi bir olay örgüsü olmaksızın, bir ya da birden fazla duyguya odaklanarak hazırlanmış soyut dans ya da herhangi bir hikayeyi merkeze alarak tiyatroya yaklaşan ya da bunların arasına yerleşen herhangi bir performansı konu alır. Bu yüzden bu çalışma Schneider'in sözünü ettiği dans tiyatrosu kapsamını daha da genişletir. Çünkü hikaye anlatımını temel almak, dansın sağladığı imgesel dünyayı (Schneider'in çağrışimli görüntü tiyatrosu dediği şeyi) ikinci plana atmak, bir anlamda dansın çocuk tiyatrosundaki işlevini ve değerini indirgemek olur. Ancak dansın çocuk tiyatrosunda yeni bir soluk olabilmesi için kendi içinde barındırdığı bileşenleri ve estetik değeri sonuna kadar kullanabilmelidir. Bu açıdan bakıldığında sadece dans tiyatrosunun değil (ki zaten sanatta sınırların belirsizleştiği post-modern çağda bu şekilde tür ayrımlarını yapmak gittikçe zorlaşır) dansın ve tiyatronun olanakları kullanılarak hazırlanan herhangi bir performansın zenginleştirici olacağı açıktır.

Bunun yanı sıra Schneider'in dans tiyatrosunun sadece eğlendirici işlevinin olduğunu, didaktik olarak ve içerik olarak hiçbir işlevinin olmadığını ve geleceğin seyircisini yetiştirmeye hizmet etmediğini dile getirmesi de daha öncede sözü edilen eğitsel işlevin ve geleceğin seyircisini yetiştirme görevinin estetik nitelikler arttırılarak da başarılabilirliği olarak algılanmalıdır ve Schneider

böylelikle dans tiyatrosunun kendiliğinden bu işlevleri yerine getirme potansiyeli olduğunun altını çizmiş olur.

Bu çalışmada da tiyatro ve dansın sağladığı olanaklarla hazırlanan bir performansın genç seyircisiyle kurduğu ilişki aydınlatılmaya çalışılır. Elbette ki bu ilişki sonunda beklenen en önemli çıktı seyircinin estetik deneyim elde etmesidir. Bu nedenle bu ilişki aydınlatılmaya çalışılırken aslında genç seyircinin hangi yolla, ne tür bir estetik deneyim yaşayacağı odak olarak alınır. Bu keşif iki temel üzerinde yapılır. İlk olarak çocuk ve gençlik tiyatrosu araştırmacılarının yaptığı çocuk ve genç seyircinin ihtiyaçları dikkate alınır ve bu dans sanatının estetik doğası ve kendine has özellikleriyle bir araya getirilir. Böylelikle öncelikli olarak genç seyircinin ihtiyaçları göz önüne alındığında bu estetik deneyimin sağlanması için iki temel kavram ortaya çıkar *estetik mesafe* ve *özdeşleşme*. Çünkü genç seyircinin herhangi bir teatral deneyimden estetik deneyim elde edebilmesi için o performansın kurgusal doğasını kabul etmesi zorunludur. Bu da ancak performans ve genç seyirci arasındaki *estetik mesafe* ile mümkündür. Bu kabul temel teatral konvansiyonlardan biridir. Estetik mesafe kavramı da bizi diğer bir önemli noktaya yani *özdeşleşme* kavramına götürür. Çünkü eğer genç seyirciler söz konusuysa gelişim sürecinin doğal bir parçası olarak *özdeşleşme* önem kazanır ve bu kavram *estetik mesafenin* de ayrılmaz bir parçasıdır.

Estetik deneyim sadece genç seyircilerin ihtiyaçları doğrultusunda şekillenmez. Dansın kendisine has özellikleri de da buna hizmet eder. Bu da bu çalışmada dans ve seyirci ilişkisini yapılandırırken dikkat edilen ikinci önemli husustur. Bu bağlamda dansı diğer sanatlardan ayıran en önemli özelliklerden biri yani *dansın iletişimsel yönü* ağır basar. Çünkü dans başka hiçbir sanatın

sunamayacağı bir biçimde seyircisiyle *kinestetik iletişim* kurar. Ancak dansın iletişimsel yönü yine de dans ağırlıklı bir performanstan genç seyircinin edineceği deneyimin bütün yönlerini kavramamızı sağlamaz. Bunun için bu deneyime etki edecek diğer bir faktör yani dansın estetik doğası ve bir performans oluşturulurken bu doğanın nasıl hazırlanacağı da önemlidir. Kısaca genç seyirci için bu tip bir *dans performansın içeriğinin nasıl yapılandırılacağı* da estetik deneyimi yönlendirir.

Özetle sonraki bölümlerde dans- tiyatro aralığındaki bir performansın genç seyircisiyle kurduğu ilişki, seyircinin bu yolla edineceği estetik deneyim temel alınarak üç ana başlık altında irdelenecektir:

1. *Dans, Estetik Mesafe ve Özdeşleşme*
2. *Dans Yoluyla Kurulan Kinestetik İletişim*
3. *Dansın İçeriğinin Yapılandırılması.*

## II.B.i. DANS, ESTETİK MESAFE VE ÖZDEŞLEŞME

### II.B.i.a. Estetik Mesafe

Schonmann genç bireylerin tiyatroya geldiklerinde istenen teatral deneyimi yaşayabilmeleri için tiyatroya ait temel konvansiyonların farkında olmaları gerektiğini ve dahası kendilerini bu teatral konvansiyonlara teslim etmeleri gerektiğini dile getirir. Schonmann'ın sözünü ettiği bu temel teatral konvansiyon da Collaridge'in ifadesiyle, "*inançsızlığın (disbelief) bir an için gönüllü olarak askıya alınması*"dır<sup>326</sup>.

Tiyatroya gelen yetişkin bir seyirci için bu askıya alma durumu kendiliğinden gerçekleşirken çocuklar için bu durum kendiliğinden gerçekleşmeyebilir. Schonmann daha büyük çocukların tıpkı yetişkinler gibi bir oyunun yalnızca oyun, taklit ya da gerçek hayatın bir temsili olduğunu bildiklerini ancak daha küçük yaşta olan izleyicilerin her zaman bu farkındalığa sahip olmadıklarını dile getirir. Hatta ona göre genç seyirciler için hazırlanan bir performansta en büyük zorluklardan biri, bu farkındalığı yaratmaktır ve bir oyunun başarısı için seyircinin bu aldatmacayı kabul etmesi gerekir. Yaşça daha küçük çocukların bu teatral konvansiyona dair algılarını şöyle açıklar: *Tiyatro deneyimi olmayan çocuklar evcilik oyununun (make-believe) dünyasına dalmış olma eğilimindedirler, onlar için gerçeğin yanılması, yanılısına yerine gerçek olarak anlaşılır.*<sup>327</sup> Eğer uzaklık kaybolursa sanat da kaybolur. Bu nedenle, seyircinin tepkisinin öngörülebilmesi için *estetik mesafenin* sürdürülmesi önemlidir. *Gerçek hayatla kurgu dünyası arasındaki mesafeyi algılayamayan çocuk gerçek hayatla tiyatrodaki hayat arasındaki ayrımı anlamakta da*

---

<sup>326</sup> Ronald Naversen, *Scenografik Distance*. Bu makale 2001'de Krakow Polonya'da Tiyatro Araştırmaları Federasyonunda (*Federation of Theater Research -IFTR*)'da sunulmuştur. Ayrıca bu federasyonun *Tradition and Innovation in Theater Design* adlı dergisinde yayınlanmıştır.

<sup>327</sup> S. Schonmann a.g.e.,s.89

zorlanacaktır.<sup>328</sup> Yani teatral bir gösteride genç seyircinin bu ayrımı anlayabilmesi ve teatral deneyimi en üst seviyede yaşayabilmesi için anahtar nokta *estetik mesafedir*.

*Estetik mesafe* genç seyircinin tiyatrodaki gerçek ile kurguyu ayırt edebilmesi için önemli olmasının yanında aynı zamanda post modern kültürde tiyatronun diğer eğlence biçimleriyle girdiği seyirci rekabeti açısından da önemli bir araştırma konusudur. Bu yönüyle *estetik mesafe* Ronald Naversen'in *Skenografik Uzaklık* adlı makalesine de konu olur.<sup>329</sup> Naversen tiyatronun popüler eğlence tarzlarıyla baş edebilmesi ve ayakta kalabilmesi için, estetik bir oluşum olarak seyircisiyle kurduğu ilişkiyi yeniden gözden geçirmesi gerektiğini dile getirir. Naversen eskiden film ve televizyon eğlencelerinin tiyatrodan üçüncü boyutun eksikliği ile kolaylıkla ayrıldığını dile getirmektedir. Yani seyirci ve oyuncu arasında tiyatrodaki yaşanan ilişki film ve televizyon eğlencesinde oluşmaz. Ancak günümüzde tiyatro ve bu gösteriler arasındaki ayrım gelişen teknolojiyle beraber giderek zorlaşır. Çünkü eğlence parklarında gösteriler, kimyasallarla koku yaymakta, hareket edebilen koltuklarla kinestetik deneyim yaşatmakta, canlı aktörleri sanal olarak seyirciyle karşı karşıya bırakmakta, böylelikle seyirciyi aksiyona dahil etmektedir. Bu noktada Naversen bu yeni gösterilerin tiyatronun yeni formları olup olmadığı ya da bunların tiyatroya ne kadar yaklaşabileceği sorusunu sorar. Ancak ona göre bu yeni formlar bizleri sadece fiziksel ve duygusal olarak etkiler, *estetik ve entelektüel olarak değil*.<sup>330</sup> Teknik geliştikçe bu eğlence biçimleri tiyatronun yaşattığı estetik deneyime yaklaşırsa da, tekniğin gelişmesi aksiyonu seyirci için birebir yaşatacağından çoğu zaman bu tip

---

<sup>328</sup> S. Schonmann, a.g.e.,s.89

<sup>329</sup> R. Naversen, a.g.e

<sup>330</sup> R.Naversen,a,g,e

eğlenceler seyircisini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya kalır. Bu durumda bu tür eğlenceler artık Grotowskinin ritüel draması gibi artık tiyatro olmayı bırakırlar. Ancak yine de Naversen'in sözünü ettiği bu popüler eğlence tarzları, örneğin beş boyutlu sinemalar, tema ve eğlence parkları, internet ve hatta alışveriş merkezleri, tiyatrodan seyircisiyle kurduğu ilişki bakımından ayrılrsa da genç seyirciler için hazırlanan tiyatro için bir tehdit unsuru olmayı sürdürürler. Hem yetişkin seyirciler için yapılan tiyatronun hem de genç seyirciler için yapılan tiyatronun girdiği bu seyirci yarışında varlığını sürdürebilmesi için Naversen'in belirttiği gibi seyirci ve sahne arasında oluşan bu estetik ilişkinin anlaşılması ve post modern kültüre göre yeniden yorumlanması özellikle önem kazanır.

Aslında sanatla alımlayıcısı arasındaki ilişki Aristoteles'ten bu yana dikkat çeken bir konu olmuştur. Naversen Aristoteles'in tiyatronun estetik doğasını ilk ortaya çıkaran kişi olduğunu belirtir. Poetika'da Aristoteles seyircinin dramaya olan *kayıtsızlığından (disinterestedness)* söz eder. Ancak Aristoteles'in kayıtsızlıktan kastı seyircinin dramaya olan ilgisizliği değildir. *Kayıtsızlık* yani sanat ve gerçeklik arasındaki ayırım seyircinin hem kurgusal bir esere angaje olmasında psikolojik olarak tampon bölge oluşturur, hem de duygusal olarak seyirciyi bu eserin etkilerinden korur.<sup>331</sup>

Estetik mesafenin zamansal veya fiziksel mesafenin ötesinde bir şey olduğu ilk kez 1912'de Edward Bulloch'un *Sanat ve Estetik Prensipinde Bir Faktör Olarak Fiziksel Mesafe* adlı makalesinde vurgulanır.<sup>332</sup> Gerald C. Cupchik *Estetik Bir Konsept Olarak Fiziksel Mesafenin Evrimi* adlı makalesinde aslında

---

<sup>331</sup> R. Naversen, a.g.e

<sup>332</sup> Gerald C. Cupchik *The Evolution of Psychological Distance as an Aesthetic Concept Culture Psychology*, June 2002 vol. 8,no. 2, s.155-187

Bullough'un deneyimi açıklarken sözünü ettiği *estetik mesafe* kavramını *kendi benliğimizle bir çeşit kaynak ya da aracı görevi gören nesnelere arasındaki ilişkiyi* açıklamak için bir tür metafor olarak kullandığını dile getirir. Bullough *mesafeyi* deneyimi dönüştüren bir şey olarak görür ve böylelikle de bu deneyimi bizim kişisel ihtiyaçlarımız ve amaçlarımızın bağlamından kopartan bir şey haline getirir. Yani deneyimimizin özellikleri bir anlamda uyarının üstüne yansıtılır. Bu yüzden mesafe *estetik bilincin ve nesneye ilişkin düşünmenin*<sup>333</sup> özel karakteristiklerinden biridir. Bullough'a göre *mesafe* kişisellik dışı, saf entelektüel bir ilişki olarak anlaşılmalıdır, tersine *mesafe* kişisel bir ilişkiyi tarif eder, çoğu zaman da son derece yüksek duyuşsal renklerle bezeli olan kendine özgü bir karakteri olan bir ilişkidir.

Bollough'a göre "*bütün sanat bir mesafe sınırını gerektirir. Estetik takdir ancak bu mesafe sınırının ötesinde ya da bu mesafe sınırının içinde mümkündür*".<sup>334</sup> Yani her hangi bir sanat eseriyle karşılaşan alımlayıcı bu sanat eserini kendi deneyimlerinin dünyasından yani gerçek hayattan ayıramadığı takdirde bu sanat eserinden estetik deneyim elde edemeyecektir. Bu sebeple sanat nesnesi seyirciyle kurduğu ilişkisinde belirli bir mesafe sınırı içinde durmalıdır. Bullough'a göre buradaki merkezi ilke hem izleyici hem sanatçı için aynıdır. Hedef aşırı özdeşleşmeye dalmaksızın işin içine en üst düzeyde dahil olmaktır, ancak bu dahiliyet kendini kaybetme düzeyine varmamalıdır. Mesafe nihai bir şekilde azalmalı ama ortadan kaybolmamalıdır.<sup>335</sup>

---

<sup>333</sup> G. C. Cupchik, a.g.e

<sup>334</sup> R. Naversen, a.g.e

<sup>335</sup> G. C. Cupchik, a.g.e

Bullough estetik mesafenin en iyi örneklerinden birinin dramada görüldüğünü dile getirir:

*“Dramadaki olaylar ve karakterler bize normaldeki kişi veya olaylar gibi hitap ederler. Ancak bize hitap etme biçimlerinin ki bu biçim bizi genellikle doğrudan kişisel biçimde etkilemektedir, istisnası askıda tutulmadır. Bu fark o kadar iyi bilinen bir farktır ki göze önemsiz gibi gelir, genel olarak karakter ve durumların gerçek dışı ve imgesel bilgisine referansla açıklanır. Ve “mesafe” bizim karakterlerle ilişkimizi değiştirerek onları görünüşte kurgusal hale getirirler. Ama karakterlerin kurgusal oluşu bizim onlara olan duygularımızı değiştirmez.”<sup>336</sup>*

Bir tiyatro izleyicisi olan genç seyirci için de sorun tam da Bullough’un yukarıda sözünü ettiği mesafenin karakterle olan ilişkimizi değiştiriyor olmasıdır. Söz konusu mesafe karakterleri bizim için kurgusal yapar ancak yine de bizim kurgusallığa dair bu ön kabulümüz karakterlere olan duygularımızı değiştirmez. Ancak daha küçük seyirciler için bu farkındalığın noksanlığı karakterlerin gerçek hayat ya da kurgu ayrımını imkansızlaştıracağından, söz konusu teatral deneyim estetik olarak haz vermekten ziyade gerçek hayatın bir parçasıymışçasına çocuğu etkiler. Tiyatronun genç seyirci üzerindeki bu etkisi tiyatrodaki estetik mesafe ayrıntılandırıldığında daha iyi ortaya çıkar.

Daphna Ben-Chaim Bullough’un genel olarak bütün sanat dalları kapsamında ele aldığı estetik mesafe kavramını *Tiyatro’da Uzaklık: Seyirci Tepkisinin Estetiği* adlı eserinde tiyatro sanatı bağlamında derinlemesine inceler ve izleyicinin farkındalığına dair şunları söyler:

---

<sup>336</sup> R. Naversen, a.g.e

*“İzleyicinin kurgu farkındalığını azaltmak kurgusal dünya içine daha fazla dalması sonucunu getirebilir ve bu kurgusal dünyanın gerçekliğiyle daha fazla angaje olması sonucunu doğurabilir. Daha yoğun bir biçimde karakterlerle özdeşleşme ve onların iç hayatlarıyla hemhal olma durumu daha fazla empati (bir kişinin kendi duygusal durumunu karakter imgelere yansıtma durumu) doğurur, son olarak da duygusal deneyimin zirveye çıkması durumunu ortaya çıkarır, tüm bunlar bir arada yer alır.”<sup>337</sup>*

Yukarıda da sözü edilen kurgu farkındalığının azalması, genç seyirci için karakterlerle daha fazla empati kurma ve özdeşleşme yaratacağından tiyatrodaki dikkatli ve özenli bir kullanım zorunluluğunu beraberinde getirir.

Ben- Chaim Bullough’un estetik mesafe kavramını tiyatro özelinde incelediği çalışmasında aşağıdaki sonuçlara ulaşır:

- *Normal koşullar altında gerçekliğin bir mesafesi yoktur. Pasif olarak bilinçsiz bir biçimde gerçek olarak algılanır.*
- *Bir aktör bir karakter olarak görüldüğü zaman bu fenomen bizim normal estetik diyebileceğimiz bir fenomendir. Geniş bir yelpazeye yayılmış dramayı kucaklar bunun içinde fantezi oyunların yanında naturalist oyunlar da vardır.*
- *Mesafenin artması bir aktörün bir aktör olarak algılanması durumuyla tutarlıdır. (Tiyatronun konvansiyonel doğasının giderek daha fazla içinde olma, kurgusallığın bilincinde olma ve koşullu inanç kipinin bilincinde olma da bu mesafe artışının bir parçasıdır.)*

---

<sup>337</sup> R. Naversen, a.g.e

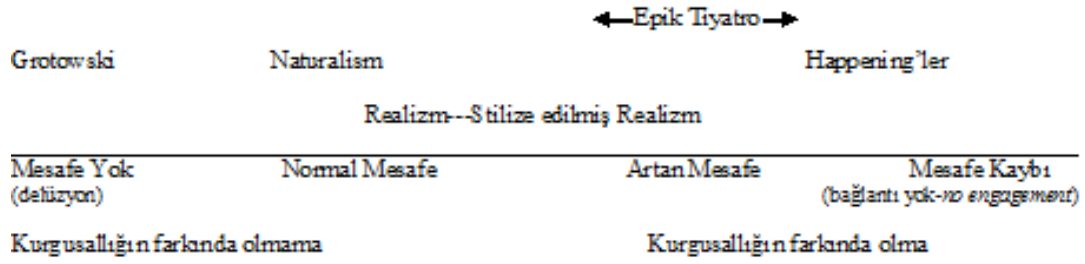
- *Karakter sadece görüldüğü zaman kurguya dair bütün bilinçlilik, farkındalık kaybolur. Bir mesafe kaybolmuştur, buna delüzyon ya da hipnoz denir.*
- *Aktör bir kişi olarak görüldüğü zaman mesafe tamamen kaybolur. Sartre'ın dediği gibi aktör seyirciye ve seyircinin içine bakıyor gibi görüldüğü zaman seyircinin mahremiyetini tehdit ediyormuş gibi görünebilir.<sup>338</sup>*

Ancak bu tespitler her koşulda aynı derecede geçerli değildirler. Ben Chaim'e göre estetik uzaklık tiyatrodan tiyatroya yönetmenin, aktörün ya da seyircinin iradesine göre değişebilir. Hatta bir oyunun farklı anlarında dahi bu uzaklık değişken olabilir. Yirminci yüzyıldaki teatral üslubu belirleyen en temel tavrın da bu estetik uzaklığın kasıtlı olarak manupule edilmesi olduğunu dile getiren Ben-Chaim, Artaud, Grotowski ve Brecht'in tiyatro anlayışlarından örneklerle bunu açıklar. Artaud vahşet tiyatrosunda çeşitli şiddetli fiziksel imgelerle, seslerle, resimlerle ve hareketlerle seyirciye saldırmak ve bu saldırılar yoluyla seyircinin duyarlılığını yok etmeyi amaçlar. Grotowski seyirci ve aktörün yaklaşması yoluyla seyircinin teatral deneyimine kokuya ve dokunmaya ilişkin bir şeyler katmayı hedefler. Brecht ise seyircinin kendi duygularına kapılıp gitmesini engellemek için empati duygusunun kontrollü bir biçimde kullanılması gerektiğini düşünür. Ve Ben-Chaim bu tiyatro adamlarının seyirciyle kurdukları ilişkiyi estetik uzaklıklarına göre aşağıdaki gibi çizgisel bir diyagramda gösterir:<sup>339</sup>

---

<sup>338</sup> R. Naversen, a.g.e

<sup>339</sup> R. Naversen, a.g.e



Ben- Chaim'in tiyatrodaki mesafe diyagramı

Yetişkin tiyatro seyircileri için sahne seyirci ilişkisine dair üretilen bu teoriler genel olarak genç seyirciler için de düşünülebilir. Ancak genç seyircilerin yetişkin seyircilerden farklı olarak sahip oldukları bazı özellikler bu alana dair özel bir alan çalışması yapılmasını zorunlu kılar. Schonmann da alandaki bu eksikliği görmüş, estetik uzaklık kavramını Ben- Chaim'in ve Bullough'un çalışmalarından yola çıkarak genç seyircilerin özelliklerine göre yeniden düzenlemiştir. Bunu yaparken de öncelikle özellikle küçük yaştaki izleyicilerin oyun izlerken gösterdikleri dört farklı davranış biçimini aşağıdaki gibi incelenmiştir:

1. *Çocukların beden dili; örneğin nasıl oturdukları, kalktıkları, atlayıp zıpladıkları ya da bir yerden bir yere nasıl dolaştıkları, ellerini nasıl kullandıkları, bedenlerini nasıl tuttukları, yüzlerinin gerilimi, korkuyu, neşeyi nasıl ifade ettikleri incelenmiştir*
2. *Duyguların açık ifadeleri; örneğin ağlama, bağırma, gülme, mutlu sesler çıkarma, korku ifadeleri, sıkılma belirtileri gözlemlenmiştir.*
3. *Çocukların söyledikleri her söz; bu onların her an ne düşündüklerini gösterir.*

4. Diğer çocuklara, yetişkinlere ya da salonun çevresindekilere gösterdikleri tepki, teatral olaya dair farkındalıklarını gizler ya da ortaya çıkarır.<sup>340</sup>

Schonmann bu parameterelerin teatral bir performansta çocukların davranışlarını organize etmeye, tanımlamaya ve yorumlamaya yardımcı olacağını dile getirir.<sup>341</sup> Ayrıca Schonmann Bollough'un mesafeye ilişkin tanımlarından da faydalanır. Bollough mesafeye ilişkin iki uç koşul tanımlar: aşırı yakın mesafe (*under-distancing*) ve aşırı uzak mesafe (*over-distancing*). Aşırı yakın mesafe (*under-distancing*) özne ham bir biçimde doğalcı, gerçekçiliğiyle itici ve insanın içini oyucu olduğu zaman ortaya çıkarken, aşırı uzak mesafede (*over-distancing*) üslup bir yapaylık, uyumsuzluk, boşluk ya da saçmalık izlenimi yarattığı zaman ortaya çıkar.<sup>342</sup>

Schonmann hem genç seyircilerin davranışlarından yola çıkarak saptadığı dört parametre hem de Bollough'un aşırı yakın mesafe (*under-distancing*) ve aşırı uzak mesafe (*over-distancing*) kavramlarından yola çıkarak genç seyirciler için üç farklı *mesafe* biçimi tanımlar:

1. *Yakın mesafe (Low distance)*: Çocuk kurguya çok fazla daldırılmıştır ve yaratılan hayali dünyayı yaşadığı gerçek dünyadan ayıramaz. Sahnedeki olaylara müdahale etmeye çalışır, ağlar, sesli güler ya da kendini sahnedeki dünyaya fazlasıyla kaptırır.

---

<sup>340</sup> S. Schonmann, a.g.e, s.114

<sup>341</sup> S. Schonmann, a.g.e, s.114

<sup>342</sup> G. C. Cupchik, a.g.e

2. Uzak mesafe (High distance): Çocuk performanstan tamamen koparılmıştır ve yaratılan kurgusal dünyanın içinde değildir. Salonun içinde dolaşır, yanındaki yetişkinle ya da arkadaşlarıyla oyunla ilgisi olmayan konuşmalar yapar. Oyuna dair hiçbir duygusal ifade göstermez.
3. İdeal mesafe (Optimal distance): Çocuk katılımını uygun mesafede gösterir ve bu sanatsal estetik hazla sonuçlanır. Konsantre olmuş bir biçimde oyunu izler, yanındakilerle oyuna dair konuşmalar yapar, oyundaki anlara uygun tepkiler verir.<sup>343</sup>

Performans boyunca çocuklar bir seviyeden diğerine geçerler. Sahne ve onlar arasındaki ilişki aktörün onların dikkatini onların mümkün olduğunca uzun tutma ve onları optimal bir mesafede tutmaya yardımcı olma yeterliliklerine bağlıdır.<sup>344</sup>

Ne var ki Schonamnn'ın bu üç mesafe biçimini tanımlarken odağı daha çok metin temelli tiyatrodur. Ben Chaim'de Bullough'un fikirlerinden yola çıkarak tiyatrodaki estetik mesafelerin oluşumuyla ilgili saptamalarını yaparken yukarıdaki diyagramda da görüldüğü gibi Grotowski'den happening'lere kadar uzanır. Ancak bu çalışmanın konusunu oluşturan bir performans için bu estetik mesafe tanımlamaları birebir uygulanamaz. Daha çok post modern tiyatro kapsamında ele alabileceğimiz dans-tiyatro aralığındaki bir performans için bu kavramların yeniden gözden geçirilmesi gerekir.

---

<sup>343</sup> S. Schonamnn, a.g.e., s.115-116

<sup>344</sup> S. Schonamnn, a.g.e., s.98

Steven T. Sartorre *Post Modern Skenografik Teoriye Doğru -Toward A Postmodern Scenographic Theory* <sup>345</sup> adlı makalesinde post modern tiyatronun beş önemli bileşenini sanatsal belirsizlik, kaos içinde düzen, tarihsel referans (pastij ve parodi), popülizm ve popüler kültür, estetik esneklik olarak tanımlar ve tüm bunlardan bazı sonuçlara ulaşır. Ona göre post modern tiyatro verili bir metnin tek ve belirli bir anlamı olduğunu kabul etmez. Aynı zamanda verili bir metne özgül bir anlam yüklemeye de çalışmaz. Bunun yerine aktif olarak seyirciyi bir anlamlar çokluğunu algılamaya ve bir anlamlar düzeyi çeşitliliğine ulaşmaya teşvik eder. Bu algı çoğulluğu birbirinden farklı unsurların birleştirilmesiyle yapılır. Seyircinin estetik katılımını performansın verili herhangi bir anında mutlak olarak dikte etmeyi imkansız hale getirir. Sartorre'a göre Modernizm sürrealizm, realizm, epik tiyatro gibi farklı stiller üzerinde araştırmalar yapıyorken, post modern tiyatro farklı üslub ve konvansiyonları birbirlerinin yanına koyma ve çoklu anlam ve anlama düzeyleri yaratma hedefindedir. Bu kaotik unsurlar bir tematik işleme veya metafor kullanımıyla birbirine bağlanmakta ve işlenmektedir. Sartorre post modern tiyatrodaki bütün teatral üslupların kabul edilerek daha yüksek bir ifade zenginliğine ulaşılacağı kabul edildiğini dile getirir. Ona göre bu üsluplar birbirinden ayrılmaz bir biçimde iç içe geçmiştir ve bunları artık ayrı ayrı kavramlara ayırmaya çalışmak imkansızdır. Ancak bu unsurların her biri seyircinin dikkatini dahil etmekte ve bir anlamlar çokluğu yaratmakta estetik uzaklığın göreceli doğasını kabul etmektedir. <sup>346</sup>

Sartorre'a göre modern ve postmodern tiyatro arasındaki bu farklar doğal olarak estetik mesafe kavramında da değişikliklere yol açar. Ona göre

---

<sup>345</sup> R. Naversen,a.g.e

<sup>346</sup> R. Naversen,a.g.e

modernizmden farklı olarak postmodern tiyatrodaki bu farklı üslupların bir arada kullanılması ve teatral sanatlar arasındaki sınırların giderek ortadan kalkması eş biçimli bir estetik uzaklığı imkansız hale getirmektedir. *Bunun yerine sürekli dönüp duran bir mesafeler sarkacı yaratmaktadır.* Sartorre mesafeler sarkacı dediği kavramı da şöyle açıklar:

*“...postmodern bir estetik mesafe seyircinin estetik takdirini birleştirme girişimine kalkışmaz, ama farklı anlama ve sanatsal belirsizlikler düzeyinde değişmesine izin verir. Bu farklılıklar modern ve postmodern üslup arasındaki en önemli ayrımı ortaya çıkarır.”<sup>347</sup>*

Bu çalışmanın konusunu oluşturan performans, dans ve tiyatro aralığında yer alan bir performans olduğundan saf dansa da yaklaşıp tiyatroya da yaklaşıp dansı yani hareketi merkeze alır. Bu yönüyle aslında hem tiyatronun bileşenlerini kullanır hem de dansın. Bu açıdan bakıldığında her iki durumda da yani saf dansa ya da tiyatroya yaklaştığı durumda genç seyircisini farklı anlam katmanları içine çekmeyi hedefler. Tiyatroya yaklaşan bir dans performansı diğer sanat dallarından faydalanmasa bile öyküyü ve dansı içinde barındıran bir anlatı dansına dönüşür ve en azından seyircisini farklı iki katmanla baş başa bırakır. Diğer bir uçta yani herhangi bir öyküye başvurmaksızın ya da herhangi bir durumu, olayı, öyküyü hatta bir duyguyu ifade etmede araç olarak kullanılmaksızın sadece kendine işaret eden, kendisi için var olan saf dansa ise her ne kadar seyirci tek bir sanatsal biçimle baş başa kalmış gibi görünse de bu sefer de seyirci dansın kendi içinde barındırdığı anlam katmanlarıyla karşılaşır. Bu durumda bu araştırmanın konusunu oluşturan herhangi bir performansı Sartorre’a referansla, rahatlıkla post

---

<sup>347</sup> R. Naversen, a.g.e

modern tiyatro kapsamında ele alabiliriz. Böylelikle de Sartorre'un da belirttiği gibi bu tip bir performansın eş bir estetik mesafeyi sağlamak yerine, genç seyircisiyle değişen anlarda değişen bir mesafe sağladığını ve bu mesafe değişimine bağlı olarak seyircisinin farklı anlamlara ulaşmasına izin verdiğini kabul etmiş oluruz. Yine de bu performansta dansın bu değişen mesafeye nasıl hizmet ettiği ve seyircisiyle nasıl ilişki kurduğu temel odaktır.

### ***II.B.i.b. Dans-Genç Seyirci İlişkisinde Kurulan Estetik Mesafenin Niteliği***

Herhangi bir sanat eseriyle karşılaşıldığında estetik deneyim elde etmenin ön koşulu olarak kabul edilen estetik mesafe farklı sanat dallarında farklı biçimlerde seyircisiyle ilişki kurar. Pek çok araştırmacı teatral sanatları (opera, dans ve tiyatro) seyircisiyle kurduğu ilişkisi bakımından diğer sanat dallarından ayırır. Örneğin Naversen'e göre teatral sanatlar (opera ve dans dahil) resim ve heykelden farklı olarak boyutsal insan biçimiyle kopmaz biçimde özdeşleşmiştir ve bu yüzden *empatik ve sempatik olarak seyircilerini işin içine katarlar ve seyircisinin gerçek dışı olmayana dair farkındalığını azaltırlar.*<sup>348</sup> Cupchik ise bu insan boyutunu yani yaşayan insanların dramatik sanatların araçları olmasını teatral performansların karşı karşıya kaldıkları en büyük problemlerden biri olarak görür. Çünkü ona göre insanın araç olarak kullanılması aşırı yakın mesafeyi (*under-distancing*) teşvik eder.<sup>349</sup> Ancak hem Naversen hem de Cupchik teatral sanatların estetik mesafeyi yaratacak kendi aygıtlarına sahip olduğu konusunda hem fikirdirler. Teatral performansı gerçek hayat deneyiminden ayıran ve kurgusallığının altını çizen bu çerçeveleme aygıtları seyircinin teatral konvansiyonları anlamasına ve estetik bir mesafe yaratmasına yardımcı olur.

---

<sup>348</sup> R. Naversen, a.g.e

<sup>349</sup> G. C. Cupchik, a.g.e

Örneğin, Cuphcik çerçeve sahnenin ya da artık pek sık kullanılmasa da perdenin bile bu kurgu farkındalığını yaratmada etkili olduğunu dile getirir. Bunun dışında sahne sunumunun çeşitli diğer özellikleri de mesafe hissini yaratılmasında etkilidir. *Örneğin genel teatral ortam sahnenin şekli ve düzenlenmesi yapay ışık, kostüm, makyaj, mizansen hatta dil bu mesafe hissini geliştirir.*<sup>350</sup> Tüm bu bileşenler mesafeyi engelleyebilir ya da mesafe hissini yaratılmasını kolaylaştırır.

İnsanı malzeme olarak kullanan tüm teatral formlar -opera, dans, tiyatro ya da bu sınırlar arasında yer alan bir performans- seyircisiyle insan aracılığıyla ilişki kurduğundan kurgusallığı yaratma açısından aynı zorluğu paylaşırsa da tüm bu sanat formları aynı pota altında değerlendirmek doğru olmaz. Bu teatral performanslardan en çok dans bu zorluğu yaşar. Cuphcik'in deyimiyle, *dans çok daha güçlü bir biçimde aşırı yakın mesafenin ayartıcılığını yapar çünkü dansın hayvansal tabiatı tinselliğin hiçbir zerresiyle dindirilemez.*<sup>351</sup>

Tiyatroda oyuncunun bedeni diğer teatral bileşenlerden yalnızca biridir (bu tiyatrodada oyuncunun bedenini ön plana çıkaran örneğin Grotowski ya da Barba'nın çalışmaları göz önüne alındığında bile değişmez, hatta bu tiyatrocular da seyirciyle daha derin ilişkiler kurmak için tiyatronun kökenlerine inen çalışmalarında oyuncunun bedenini ön plana çıkararak ritüellerin içindeki dans ögesinden yararlanmışlardır). Dans ise - bir anlatıya dayansın ya da dayanmasın- hareket temellidir. Yani seyirciyle ilişki kuran birebir dansçının bedenidir. Dansın seyircisiyle yarattığı bu bedensel karşılaşma ve bedenini yarattığı tinsellik Cuphcik'in de belirttiği gibi bir yandan *aşırı mesafenin ayartıcılığını* yaparken

---

<sup>350</sup> G. C. Cupchik, a.g.e

<sup>351</sup> G. C. Cupchik, a.g.e

bir yandan da dansın estetik bir ifade biçimine dönüşmesine yani seyircisine estetik haz sağlamasına hizmet eder.

Susan Leigh Foster *Dancing Bodies- Dans Eden Bedenler* makalesinde dansçının bedeni ile bu tinselliği ilişkilendirir.<sup>352</sup> Ona göre dans sanatının doğrudan aracı olan dansçının bedeni farklı tekniklerle -bale tekniği, Duncan tekniği, Graham tekniği, Cuningham tekniği gibi tekniklerle - eğitilirken sadece bir beden inşa edilmez aynı zamanda kendini ifade eden bir öz biçimlendirilmiş olur ve böylece bu öz, bedenle ilişkisinde dansı oluşturur. Foster'ın bu görüşlerini başka bir biçimde ifade edecek olursak dans salt devinen, uyumlu parçaları bir araya getiren, hareket eden bir bedenden ibaret değildir. Dans beden ve özün birlikteliğinin bir sonucudur. Foster'a göre bu öz; bedeni, düşünceleri ve duyguları ileten bir araç olarak kullanıldığında veya öz bedenle karışıp kendi bedensel durumunu dile getirdiğinde, estetik ifade sonuçlanabilir. Foster beden ve ruhun; kendilerine has meseleleri dillendirerek ve birbirlerininine yorumda bulunarak aynı anda var olabileceklerini ve bu şekilde dansçı, dans ve izleyen üzerinde belirli bir etki yaratabileceklerini dile getirir.

Dansçı beden ve ruhu bir araya getirip tek potada eritmeyi başarsa bile seyircinin sahnede gördüğü fizikselliğin dışında bu özü yani tinselliği nasıl yakalayacağı ya da yakalayıp yakalayamayacağı önemli hale gelir. Bu durumda yine estetik mesafenin zorunluluğu ortaya çıkar. Cuphcik her ne kadar dansın aşırı yakın mesafeyi (*under-distancing*) kışkırttığını dile getirse de, aslında beden daha doğrusu farklı üsluplara bağlı olarak farklı beden kullanımları dansın

---

<sup>352</sup> Susan Leigh Foster, *Dancing Bodies- Dans Eden Bedenler*, Yayına Hazırlayan: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik', (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.159

seyircisiyle olan ilişkisinde rol alır. Cupchik'e göre mesafelendirme hem gözlemcinin bakış açısıyla ilgilidir hem de eserin sunuşu ya da üslubu ile ilgilidir. Ona göre üslup ikili bir rol oynar, üst düzey bir son üslup indirgemesi mesafeyi azaltır ve bir eseri çok daha erişilebilir hale getirebilirken, süslü çarpıcı üslupsal nitelikler eseri günlük dünyadan koparır<sup>353</sup>. Beden de dansta Cupchik'in bahsettiği işte bu ikili işlevi yerine getirebilir. Örneğin bale son derece stilize edilmiş, çarpıcı, belirli kalıplara oturan hareketlerden oluşurken, modern dans bu stilize edilmiş hareket biçimlerini bir ölçüde kırar, hatta belirli hareket kalıplarını ortadan kaldırır, bedenün tüm hareket olanaklarına ulaşmaya çalışır. Bu açıdan bakıldığında balenin seyircisiyle kurduğu ilişki ile modern dansın seyircisiyle kurduğu ilişki aynı değildir. Emre Çelik *Dansta Güncel Yaşamın İvmesi* adlı çalışmasında modern dans ve klasik baleyi karşılaştırırken çıkardığı sonuçlar bu savı destekler<sup>354</sup>. Buna göre klasik balede izleyicinin sahneden soyutlanmış bir konumda bulunması genel sahneleme yapısının temelinde durur. İzleyicinin eseri şekillendirecek şekilde aktif olması genel kurallara uymaz. Modern dansta ise izleyicinin sahneden soyutlanması koreografin seçimidir, seyircinin de katılımının bulunduğu performansı şekillendirebildiği performanslar yapılabilir. Cupchik'in üslubun ikili rol oynadığı fikrine ve bale ve modern dansın izleyicisi ile kurduğu bu farklı ilişki biçimlerine dayanarak balenin ve modern dansın seyircisiyle farklı estetik mesafeler yaratacağı sonucunu çıkarabiliriz. Bale bedeni "normal" yapısının ve kapasitesinin dışında belirlenen estetik değerler çerçevesinde kullandığı, jestlerin biçimselleştirdiği, buna göre de insan bedenini idealleştirdiği ve seyircisini performanstan soyutladığı için seyircisiyle daha uzak bir estetik

---

<sup>353</sup> G.C.Cupchik,a.g.e

<sup>354</sup> Emre Çelik, *Dansta Güncel Yaşamın İvmesi*, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Bale Programı, Yüksek lisans Tezi, 2005

mesafe yarattır. Modern dans ise bedeni “normal” yapısıyla ve kapasitesi ile soyut hareketler sisteminin yanı sıra gündelik jestleri de içinde barındırabilecek şekilde kullandığı ve modern dans normal olarak sayılabilecek belirgin bir beden tipi baskın rol oynamadığı için seyircisini performansa dahil eder. Bu yüzden de modern dansın baleye kıyasla seyircisiyle daha yakın bir estetik mesafe oluşturduğu sonucu çıkar. Belki de balenin Amerika’da ve Avrupa’da on dokuzuncu yüzyılda kelime dağarcığının (yani vokabülerinin) gittikçe geliştiği bir dönemde hem Avrupa’da hem Amerika’da birbirinden bağımsız olarak bazı dansçıların balenin yerleşik kalıplarına karşı çıkıp, yirminci yüzyılın başlarında modern dansa zemin hazırlamalarını ve böylelikle seyircisiyle daha farklı bir iletişime geçmelerini bu mesafenin gittikçe artmasına duydukları bir tepki olarak da değerlendirmek mümkündür.

Balenin ve modern dansın hareket dağarcığının birbirinden farklı olması izleyicileriyle farklı estetik mesafeler ortaya çıkarır. Yetişkin seyirciler için herhangi teatral bir gösterinin aşırı yakın mesafeyele (*under-distancing*) ile aşırı uzak mesafe (*over-distancing*) arasında bir yere yerleşmesi koreografin ya da yönetmenin tercihi olabileceği gibi daha önce de sözü edildiği gibi seyircinin yatkınlığı ile de ilgilidir. Sonuç olarak bu mesafe yetişkin seyircinin bu performanstan aldığı estetik hazzı azaltır ya da artırır. Ancak söz konusu olan seyirci genç seyirciler olduğunda -özellikle daha küçük yaştaki seyirciler için- bu mesafenin önemi estetik hazzın artması ya da azalmasının ötesine geçer. Örneğin Schonmann’ın bölümlenmelerine referansla *yakın mesafe* çocuğun sahnedekini gerçek hayattan ayıramayıp gerçek olarak algılamasına ve buna bağlı olarak da gerçek tepkiler vermesine, örneğin ağlamasına, kızmasına hatta üzülmesine sebep olabilir. *Uzak mesafe* ise çocuğun tamamen sahnede izlediğinden kopmasına

neden olur. Ancak *optimal mesafede* çocuk seyirci performansın hazzını yaşar. Çocuk seyirciler için bu teatral konvansiyonun fark edilememesi daha çok metin odaklı tiyatrodaki olay örgüsüne çocuğun kendini kaptırması ve karakterlerle gereğinden fazla *özdeşleşme* yaşaması sonucunda ortaya çıkar. Yani aslında genç seyirciler için yapılan bir tiyatrodaki asıl sorun çocuğun ya gereğinden fazla özdeşleşmesi ya da hiç özdeşleşememe sorunudur. Bu bir dans performansına uyarlandığında çocuk seyirci için kurgu dünyasının fark edilememesi durumu kendiliğinden ortadan kalkar. Çünkü dans hareketleri her ne kadar günlük hayatla ilişkilendirilebilirse de günlük hayattaki hareket biçimlerinden belirgin biçimde ayrılır. Ancak bir dans performansında da kurgu vardır, özellikle bu performans bir hikayeyi anlatıyorsa. Ancak *kurgu bir dans performansında dansçının kendi uzmanlığını ve becerisini gösterdiği performansın gerçekliğinde temellenir.*<sup>355</sup> Başka bir deyişle, bir dans performansında bir hikaye anlatılıyor, ya da bir duygu ifade ediliyorken ya da sadece dansçı kendi hünerini sergiliyorken dansçının bedeninin sarf ettiği efor genç seyirciyi kurgu dünyasına götürse de ya da kendi hayal gücüyle baş başa bıraksa da asla genç seyircinin kendini kurgu dünyasına tamamen kaptırmasına izin vermez. Çünkü bu esnada dansçı ani dönüşler, sıçramalar yapar, bedenini farklı biçimlere sokar, seyirciyi şaşırır. Yani beden daha önce de belirtildiği gibi bir yandan bizi bu kurgusal dünyaya çekerken bir yandan da sergilediği hareketlerin günlük hareketlerimizden farklılığı, esnekliği, gücü, dengesi ile bizim oradalığımızı canlı tutar. Bu durumda çocuk seyirci için gereğinden fazla özdeşleşme durumu ortadan kalkar. Ancak bu özdeşleşmenin tamamen ortadan kalkması demek değildir. Goldberg'in de belirttiği gibi

---

<sup>355</sup> Linda Wildschut, *How Children Experience Watching Dance?*, Danswetenschap in Nederland. Deel. 3, Amsterdam, 2004.s.86-99.

özdeşleşmenin anahtarı kişinin kendisiyle bir ilişkiyi fark etmesidir.<sup>356</sup> Bu durumda özdeşleşme herhangi bir performansta sadece karakterle özdeşleşme yoluyla gerçekleşmez. Dansta *her hareket, sıradan deneyimden ne kadar uzak olursa olsun, yine de sıradan deneyimle bağlantılı bir izlenim verir. Dansçının deneyimini kendi içinde üreten izleyicinin bedeninde kinestetik bir yanıt vardır.*<sup>357</sup> Yani seyirci dansçıyla kendi bedeni arasında oluşan ilişki yoluyla bu özdeşleşmeyi sağlayabilir. Aynı durum çocuklar için de geçerlidir. *Bir dans performansı izleyen çocuklar sık sık dansçıların esnekliğinden ve yükselişlerinden etkilenirler. Terleme ve nefes alma sesi bunların gerçek insanların performansı olduğuna kanıt olarak görünür ve aslında bir dans performansında çocuklar bu yolla 'özdeşleşme' kurarlar.*<sup>358</sup>

### **II.B.i.c. Dans Yoluyla Özdeşleşme**

İngilizce'deki *identification* kavramının karşılığı olarak kullanılan özdeşleşme ya da diğer kullanımıyla özdeşim kavramı farklı anlamlar içermektedir. *Freud'çu teoride, Oedipus kompleksinin çözülmesiyle birlikte, çocuğun aynı cinsten ebeveynin özelliklerini, inançlarını, tutumlarını, değer yargılarını ve davranışlarını benimseme süreci* olarak kullanılırken, *çocuğun dil gelişiminde, 'bak, kedi' ifadesinde olduğu gibi kelime ve nesne arasında ilişki kuran iki kelimeli, basit bir işaret etme tepkisi* olarak da tanımlanır. Kimi zaman da *bir nesne veya olayla ilişkili olarak bellekte bulunan bir adı veya kavramı hatırlayabilme yetisini* ifade eder. Sıklıkla da *kişiliğin, özellikle de süperegonun gelişiminde önemli bir rol oynayan, kişinin bir başka insanı model alarak kendini şekillendirdiği bilinçsiz işleyen bir savunma mekanizmasının karşılığı* olarak

---

<sup>356</sup> M.Goldberg, a.g.e,s.95

<sup>357</sup> John Martin, *The Modern Dance*, (A Dance Horizons Book Princeton Book Company, Newyork ,1933), s.60

<sup>358</sup> L. Wildschut, a.g.e,

*kullanılır. Ancak bu çalışma kapsamında daha çok özdeşleşme kişinin, sosyal bir kimliği kendi benlik sistemine katma süreci tanımını karşılayacak şekilde kullanılacaktır. Bu tanıma göre de özdeşleşme her zaman en az iki taraf içerir: bir kimlik sunan kişi ve o kimlik sunuşuna özenen kişi ve bu tür bir özdeşleşme genellikle başarılarıyla dikkati çeken kişilerle kurulur.*<sup>359</sup> Çocuk ve ergen gelişimi açısından da psikologların ve eğitimcilerin sık sık vurgu yaptığı bu kavramı Engin Geçtan *normal gelişim süreci içindeki çocuk ya da ergenin benliğine örnek olarak seçtiği kişi veya kişilere benzemeye çalışması* olarak tanımlar.<sup>360</sup> Yani bir başka deyişle özdeşleşme çocuğun beğendiği, seçtiği kişi veya kişilerin özelliklerini benimsemesi, kendini bir başka bireyin yerine koyması, onun gibi olmayı istemesidir. Bu seçilen beğenilen kişi, çocuğun yakın çevresinden gerçek bir kişi olabileceği gibi, izlediği filmlerden ya da oyunlardan kurgusal bir karakter de olabilir. Aynı zamanda özdeşleşme kavramı bir önceki bölümde de belirtildiği gibi genç seyircinin tiyatrodan edindiği estetik deneyimde, kurulan estetik mesafeye bağlı olarak önemli bir yer tutar. Optimal mesafe sınırları içinde gerçekleşen optimal bir özdeşleşme yoluyla ancak genç seyircinin estetik haz alması mümkündür. Bunun dışında özdeşleşmenin estetik deneyimle olan yakın ilişkisi empati kavramının estetikle olan bağından kaynaklanır. Yani estetik deneyimi empati kavramıyla açıklayan düşünürler aynı zamanda özdeşleşme ile estetiği birbirine yaklaşıtırlar. Bu açıdan bakıldığında dans yoluyla edinilen estetik deneyimi tamamlamak için özdeşleşmenin estetik deneyimde oynadığı rolün altını çizme gerekliliği empati ve özdeşleşme kavramı arasındaki ilişkinin vurgulanmasını zorunlu kılar.

---

<sup>359</sup> <http://www.termbank.net/psychology/5328.html>. (Bu tanımlar Termbank psikoloji sözlüğünden alınmıştır.)

<sup>360</sup> Engin Geçtan, *Çağdaş Yaşam ve Normal Dışı Davranışlar*, (İst., Maya Yay. , 1984), s. 171

Sık sık özdeşleşme kavramı ile karıştırılan *empati* kavramı bireyin herhangi bir sanat eseriyle olan estetik ilişkisinde özdeşleşmenin de önemli bir rol oynadığını göstermesi açısından önemlidir. Bir sonraki bölümde ayrıntılı bir biçimde açıklanmaya çalışılacak olan empati kavramına özdeşleşmenin estetik deneyimle ilişkisini vurgulamak için burada kısaca değinilmiştir. Empati *Yunan dilindeki empathia kelimesinden gelmektedir. Burada "em" ya da "en" önekinin karşılığı , "de" ya da "in içinde, içerde"; "pathia" nın karşılığı ise "hissetme" anlamına gelmektedir.*<sup>361</sup> İsmail Tunalı *Estetik* adlı kitabında Almanca aslı *empfindung* olan bu kelimeyi *özdeşleyim* olarak çevirmiştir<sup>362</sup>. Şeref Gülseren *Eşduyum (Empati): Tanımı ve Kullanımı Üzerine Bir Gözden Geçirme* adlı makalesinde ise empati kelimesini eşduyum olarak kullanır<sup>363</sup>. Bu çalışmada özdeşleyim ve eşduyum kelimeleri yerine empati kelimesi tercih edilecektir.

Tunalı empati duygusunun sadece günlük hayatta sık yaşadığımız bir duygu türü olmadığını aynı zamanda estetik tavrımıza karışan özel bir duygu olduğunu dile getirir. Tunalı'ya göre günlük yaşam içinde zaman zaman nesnelere ilgi içine gireriz ve bu ilgi durumu kimi zaman özel bir duygu niteliği haline gelir ve bu nesnelere özdeş olma süreci doğar. Tunalı bu sürecin nesnelere aramızda bir duygu birliğinden daha doğrusu bizim nesnelere duygusallık yüklememizden kaynaklandığını dile getirir. Tunalı empati olayını doğrudan şu şekilde ifade eder:

---

<sup>361</sup> Oğuz Arkonaç , *Psikiyatri Sözlüğü*. (İstanbul, Nobel Tıp Kitabevleri,1999)

<sup>362</sup> İsmail Tunalı, *Estetik*, (İstanbul, remzi kitabevi,1989), s.188

<sup>363</sup> Şeref Gülseren, *Eşduyum (Empati): Tanımı ve Kullanımı Üzerine Bir Gözden Geçirme* ,Türk Psikiyatri Dergisi 2001; 12(2), s.133-145.

*“...biz nesnelere aramızda bir özdeşlik ilgisi kuruyor, kendimize ait duyguları nesnelere yükleyerek sanki onlarla özdeşleşiyoruz. İşte nesnelere böyle duygusal bir özdeşlik ilgisi kurmaya empati olayı denir.”<sup>364</sup>*

Tunalı'nın tanımında da dikkat çeken, empati kavramının özdeşleşme süreci üzerinden tanımlanmasıdır. Gülseren de makalesinde bu konuya değinir. Sık sık karıştırılan ve zaman zaman da birbirlerinin yerine kullanılan özdeşleşme ve empati kavramlarıyla ilgili görüş ayrılıklarının sürdüğünü belirten Gülseren, bu iki kavramın örtüşse de aslında farklılıkları olduğunu dile getirir. Bunu açıklarken de Freud ve Greenson'un görüşlerine yer verir. Buna göre Freud özdeşimi *taklit yoluyla empatiye götüren bir yol* olarak tanımlarken Greenson ise empatiyi, *geçici ya da kısmi özdeşim yolu ile bir başka kişiyi anlamamanın bir yolu* olarak tanımlamıştır. Burdan empatinin geçici ya da kısmi de olsa özdeşleşme yoluyla kişilerle ilişki kurduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu durumda da empatinin estetikle olan bağı doğal olarak özdeşleşme sürecinin de estetikle önemli bir bağı olduğunu kanıtlar. Üstelik özdeşleşmenin çocuk ve ergen gelişiminde de önemli bir rolü olduğu göz önüne alındığında, özdeşleşme kavramı genç seyirci için iki açıdan önemli hale gelir: hem estetik takdirin oluşmasında hem de genç seyircinin gelişiminde.

Empati kavramını estetik kavramıyla birleştiren Theodor Lipps'dir. Tunalı kitabında Lipps'in “empati estetiği”ni açıklar. Lipps'e göre bütün estetik süreç empati sürecinden başka bir şey değildir. Estetik haz, bir obje'de kendi kendimizden duyduğumuz hazdır. Lipps'e göre

*“Yalnız bu empati var olduğu sürece biçimler güzeldir. Biçimlerin güzelliği, biçimlerde kendi ideal, özgür yaşamımı yaşayarak onlardan haz*

---

<sup>364</sup> İ. Tunalı, a.g.e, s.41

*duymamdır. Ama, bunu yapamadığım zaman, biçimde ya da biçime bakarken içimden özgür olmadığımı, kendimi engellenmiş hissettiğim bir zora yenildiğim zaman, bu biçim çirkindir”<sup>365</sup>*

Böylelikle Lipps herhangi bir nesneden estetik haz alabilmemizi özdeşleşme olayına bağlar. Goldberg de çocukların tiyatrodan en dolaysız olarak etkilendiği süreci özdeşleşme olarak görür. O tiyatrodaki karakterle özdeşleşmeyi sahnedeki karakterlerle kendimiz arasında fark ettiğimiz bazı ilişkiler yüzünden empatik gelişimin bağı olarak tanımlanabileceğini dile getirir.<sup>366</sup> Ancak bu bağ yani bu özdeşleşme olayı daha önce de sözü edildiği gibi çocukta *optimal mesafe* sınırları içinde gerçekleşmelidir. Tıpkı Bullough’un da belirttiği gibi dramın başarısı oyunun aksiyonu ile kendi kişisel deneyimimiz arasındaki uyumu koruyabilmede yatar. Yine Bullogh’a göre *buradaki merkezi ilke hem izleyici hem sanatçı için aynıdır hedef aşırı özdeşleşmeye dalmaksızın işin içine en üst düzeyde dahil olmaktır, ancak bu dahiliyet kendini kaybetme düzeyine varmamalıdır.*<sup>367</sup>

Genç seyirci için optimal mesafe sınırları içinde bir özdeşleşme dans içerikli bir performansta tiyatrodan daha farklı gerçekleşir. Tiyatrodaki çocuğun karakterle kurduğu ilişki söz konusuysen, bir dans performansında bu ilişki ikili bir şekilde işler. Burada durum bu performansın soyut dans ya da bir öykü içeren anlatı dansı olması durumuna bağlı olarak değişir. Çünkü anlatı dansında çocuğun hem anlatılan öyküdeki karakterle hem de dansçıyla özdeşleşmesi söz konusudur. Soyut dans ise anlatılan bir öyküye bağlı bir karakterin yokluğu çocuğu dansçıyla baş başa bırakır ve çocuk dansçıyla

---

<sup>365</sup> İ.Tunalı, a.g.e,s.44

<sup>366</sup> M.Goldgerg, a.g.e,s.95

<sup>367</sup> G. C. Cupchik,a.g.e

özdeşleşir. Yani kısaca bir dans performansın da iki türlü özdeşleşmeden söz edilebilir: *karakterle özdeşleşme* ve *dansçıyla özdeşleşme*.

Genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki son zamanlardaki yeni arayışlar genç seyirciler için yapılan dans çalışmalarını da arttırmıştır. Uygulamadaki artış akademisyenleri ve araştırmaları da harekete geçirmiş ve dans ve genç seyirci arasındaki ilişki kuramsal çalışmaların ötesinde de araştırılmaya başlanmıştır. Henüz yeni bir alan olmasına rağmen bu alanda deneysel çalışmalar yapan dansçı ve akademisyenlerden biri de Hollanda'dan Leisbeth Wildschut'tır.

Leisbeth Wildschut *How Children Experience Watching Dance?* adlı makalesinde on ile on dört yaş arasındaki 391 adet çocukla yaptığı bir çalışmayı anlatır. Bir kısmı dans deneyimi olan ve bir kısmı da dans deneyimi olmayan bu bir grup çocuğa biri anlatı dansı ve diğeri de soyut dans olmak üzere iki tip performans izleten Wildschut ilginç sonuçlara varır. Bu araştırmada Wildschut dans deneyimi olan çocukların dans deneyimi olmayan çocuklara göre dansçılarla daha çok özdeşleşmesini bekler ancak Wildschut'un bu hipotezi tam olarak doğrulanmaz. Çünkü on yaşındaki çocuklarla on yaş üstü çocukların tepkilerini ayrı ayrı değerlendiren Wildschut dans deneyiminin sadece on yaş üstü çocuklarda belirgin bir farklılık yarattığı sonucuyla karşılaşır. Daha küçük çocuklarda dans deneyiminin olup olmaması dansçılarla özdeşleşmede fark yaratmaz. Yani başka bir ifadeyle daha küçük çocuklar dans deneyimine bağlı olmaksızın dansçılarla aynı oranda özdeşleşirler. Wildschut'a göre bu durum arzu temelli özdeşleşmeden kaynaklanır. Arzu temelli özdeşleşme gerçek kişiliklerle değil, hayal edilmiş benzerlik üzerine kuruludur. Arzuya bağlı özdeşleşmede hayal edilebilir, yani çocuğun geçmişte dans deneyiminin olması

özdeşleşme derecesini etkilemez. Ona göre seyirci için sahnenin cazibesi sahne üzerinde olma arzusuna ya da teknik olarak becerili olmaya temellenmiş olabilir. Bu durumda bu arzu benzerlerin deneyimine sebep olur. Yani Wildschut'a göre daha genç çocuklar arasında dans deneyiminin belirgin bir farklılık yaratmaması özdeşleşmenin arzu temelli bir özdeşleşme olduğunu gösterir ve bu sonuç arzu temelli özdeşleşmenin bir dans gösterisi izleyen daha küçük yaştaki çocuklarda dansçıyla özdeşleşmede daha büyük yaştaki çocuklarda olduğundan daha çok etkili olduğunun bir göstergesidir.

Wildschut'ın çalışmasından çıkan bu sonuçlar Johannes Volkelt'in empati çözümlemesi ile tutarlıdır. Volkelt empatiyi iki türe ayırır. Birinci tür empati, insanın öbür insanlarla ve sanat yapıtlarıyla olan ilgisinde ortaya çıkar ve bu ilgi ruhsal- duygusal ortaklık üzerine kuruludur. Volkelt buna *ortak duygudaşlık ilgisi* der. Bu tür empatide bir insanı ya da sanat yapıtını seyreden, onu algılayan süjenin algıladığı varlıkta empatilediği şey ile algıladığı şey arasında bir örtüşme meydana gelir<sup>368</sup>. Öyleyse rahatlıkla bir çocuğun -hatta yetişkinlerin- performansta izlediği *karakterle özdeşleşmesinin* bu tip bir özdeşleşmeye dahil olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Volkelt'in ikinci tür özdeşleşmesi ise *ruhsal-sembolik empatidir*. Burada algılanan şey ile özdeşleşilen şey arasında daima kapanmayan bir yarı söz konusudur, bir uyum ve örtüşme yoktur. Volkelt *ruhsal-sembolik empatye* örnek olarak bir çınar ağacı karşısında duyduğumuz yücelik duygusunu örnek olarak gösterir. Aslında Volkelt'in *ruhsal-sembolik empatisi* Wildschut'ın arzu temelli özdeşleşmesiyle örtüşür. Daha küçük çocuklarla yapılan araştırmada dans deneyimi olan çocukların da en az dans deneyimi olmayan çocuklar kadar dansçılarla özdeşleşme kurmaları bu tip bir

---

<sup>368</sup> İsmail Tunalı, a.g.e, 42

özdeşleşmeye girer. Dansçıların sahne üzerinde gösterdikleri performans, yani dönüşleri, sıçramaları, en zor hareketleri hiç zorlanmadan yapıyormuş gibi görünmeleri, kısaca sahne üzerindeki hünerleri çocukta hayranlık duygusu uyandırarak dansçılarla ruhsal sembolik ya da diğer bir deyişle arzu temelli özdeşleşme sağlar. Tüm bunların ötesinde aslında Wildschut'ın araştırmasından çıkan bu veriler aslında şu önemli sonucu çıkarmamıza da izin verir: Hem soyut dans hem de anlatı dansı üzerinde yapılan araştırmalarda her iki tür performansta da özdeşleşmenin gerçekleştiği bilgisi, bizi dansın bir hikaye olmaksızın dahi seyircisiyle özdeşleşme yaratabileceği sonucuna götürür. Bir başka deyişle dans bir hikayeye anlatmasa bile kendi başına genç seyirciyle özdeşleşme yoluyla ilişki kurabilir. Üstelik bu sonuç farklı yaş gruplarındaki tüm çocuklar için doğrulanır ve daha küçük yaşta çocuklar için dansın özellikle bir hikaye anlatmıyorsa fazla soyut olabileceği şeklindeki yaygın kanıyı da böylelikle çürütmüş olur.

Wildschut'ın araştırmasından çıkan asıl ilginç sonuç ise çocukların dansçılarla karakterle olduğundan daha fazla özdeşleştikleri sonucudur. Buna göre tüm katılımcı çocuklar -özellikle daha küçük yaşta olanlar- hem soyut dans hem de anlatı dansında dansçılarla karakterlerle olduğundan daha fazla özdeşim kurarlar. Yani Wildschut'a göre bu araştırmanın sonuçları çocukların karakterlerin kurgusal dünyasıyla belli oranda özdeşleştiğini ancak dansçıların gerçek dünyasıyla daha güçlü özdeşleştiklerini göstermiştir. Her ne kadar bu araştırmadan çıkan sonuçlar Wildschut'ın seçtiği performansların içeriğiyle de ilgili olsa dansçının gerçek bedeninin karakterin kurgusal yapısının önüne geçerek çocukla daha yakın bir ilişki kurduğu, herhangi bir dans performansı için de rahatlıkla genelledebileceğimiz bir sonuçtur. Başka bir deyişle; dansçı karakterin

önüne geçer. Bu da bizi dansın genç seyirciler üzerinde nasıl böyle güçlü bir biçimde etkilediği sorusuna yöneltir. Bu sorunun cevabı aslında özdeşleşmenin *fiziksel doğasında* gizlidir. Tunalı'nın görüşlerinden başlayarak, özdeşleşmenin fiziksel doğasına değinmek dans yoluyla seyircinin nasıl özdeşleştiğine dair kavrayışımızı tamamlar.

Tunalı'ya göre modern psikoloji, duyumları on sınıf içinde ele alır: görme, işitme, koku, tat, dokunma, ısı, kas ve hareket, denge, ağrı, canlılık (vital) duyumları.<sup>369</sup> Yine Tunalı bu duyumlardan görme ve işitmenin estetik yaşantıları olduğunu, ağrı duyumunun ise estetik yaşantı ile hiçbir bağlantısının olmadığını düşünüldüğünü dile getirir. Tunalı ayrıca kas ve hareket duyumunu ile denge duyumunun da estetik tavra katkı sağladıklarını belirtir. Çağdaş psikolojiye göre kas hareketleri duymusu yani kinestetik duyu estetik tavırda önemli bir görev alır. Tunalı'ya göre bunu da empati olayındaki doğrudan bağlantısıyla gerçekleştirir. Ona göre bu temel Fr. Kainz'ın Carpenter'ın ideo-motorik yayasında bulunduğunu söyler.<sup>370</sup> Bu yasaya göre her hareket algısı, bizde aynı hareketi yapma gibi canlı bir tasavvur uyandırır. İçimizde uyanan hareket tasavvuru da, içinde içeriğini gerçekleştirmek için bir dürtü taşır. Buna göre hareket algısının gücü içimizde uyandırdığı dürtünün de gücünü belirler yani hareket algısı ne kadar güçlü ise içimizde uyandırdığı dürtü de o kadar güçlüdür. Tunalı bu duruma örnek olarak da şoförün yanında oturduğumuzda bizim de onun gibi gaza ya da frene basar gibi yapmamızı örnek olarak gösterir. Keinz'a göre de empati teorisinin temelinde bu ideo-motorik fenomen bulunur.<sup>371</sup> Ancak bu konuda dans dünyasına fikirleriyle ilham veren kişi daha önce de sözü edilen Alman düşünür Theodor Lipps olur.

---

<sup>369</sup> İ. Tunalı, a.g.e, s.32

<sup>370</sup> İ. Tunalı, a.g.e., s.41

<sup>371</sup> İ. Tunalı, a.g.e., s. 42

Tunalı'nın modern psikolojinin kurucusu olarak gördüğü ve empati olayını estetik açıdan en iyi açıklayan kişi olarak kabul ettiği Lipps 1900'lerin başında *Einfühlung* yani *empati* kavramını ortaya attığında sadece estetikle empati kavramlarını ilişkilendirmekle kalmaz, aynı zamanda empati kavramının fiziksel yönüne de vurgu yapar. Böylelikle dans araştırmacılarının dans, estetik ve empati kavramları arasındaki yeni araştırmalarına ön ayak olur. Linde Van Heeswijk dans, müzik ve beklenti arasındaki ilişkiyi incelediği *Choreographing Surprise* adlı yüksek lisans tezinde Lipps'in bu görüşlerine yer verir. Lipps'e göre hareket halindeki bir objeyi izlemek, kişiye bu objenin hareketlerini taklit etme eğilimini hissettirir. Kişi gerçekten bu hareketleri yapmaz, ancak hareketleri taklit etme niyetini ya da eğilimini deneyimler. Bu eğilimler *kinestetik algıyı* yaratır, ki bunlar duygularla bağlantılıdır.<sup>372</sup>

Aslında kinestezi terimi Yunanca “*kine*” (*hareket*) ve “*estesiz*” (*duyu, duyulamak*) kelimelerinden oluşur ve bu bağlamda “*kişinin kendi hareketlerinin duyusu*” anlamına gelir.<sup>373</sup> Ayrıca ilk olarak on dokuzuncu yüzyıl sonundaki fizyolojik incelemelerde bedenin hareketlerini duyulamayı ifade etmek için kullanılmıştır.<sup>374</sup> Yirminci yüzyılın henüz başlarında psikoloji de ki yeni atılımlar, yapılan algı çalışmaları, kas ve sinir sistemiyle ilgili yeni araştırmalar ve tüm bunların sonuçları dans dünyasındaki eğilimleri de etkiler.

John Martin özellikle 1930'larla 1960'lar arasında dansla seyirci arasındaki ilişkiyle ve bir dans izleyicisinin edindiği deneyimlerle ilgili yaptığı çalışmalarla

---

<sup>372</sup> Linde van Heeswijk, *The Relation Between Dance, Music And Expectation Choreographing Surprise*, Thesis MA Theatre Studies Utrecht University, Temmuz, 2010.

<sup>373</sup> Mary M. Smith, *Kinesthetic Communication in Dance*, Dance Research Journal, Vol. 16, No. 2 (Autumn, 1984), s. 19-22.

<sup>374</sup> Susan Leigh Foster *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact Of Performance*, Cambridge Companion To Performance Studies, June ,12,2008.

yirminci yüzyılın modern dansına yön veren isimlerin başında gelir. Martin görüşlerini kinestezi kavramına dayandırır ve modern dansı bu temeller üzerine kurar. Ancak o dansın ikili yapısına yani fiziksel ve psişik yapısına *metakinesis* der.<sup>375</sup> *Metakinesis* modern dansın hayati noktalarından birinin ifadesini sunar. Ona göre dansta *her duygusal durumun kendisini hareketle ifade etmesi gerekir ve bu şekilde kendiliğinden ortaya çıkarılan hareketler temsili olmasa da her bir durumda tam olarak belirli bir duygusal durumun karakterini yansıtır*<sup>376</sup>. Martin'e göre bedensel hareketin doğal bulaşıcılığında ötürü, ki bu durum bakan kişiyi kendi kas sisteminde de başka birinin kas sisteminde gördüğü şeyi sempatik bir biçimde hissetmesi sonucunu çıkartır, dansçı hareket yoluyla en ele avuca gelmez duygusal deneyimi aktarabilir. Böylelikle Martin aslında modern dansın da temel felsefesini ifade etmiş olur. Yani hareketi yeniden tanımlar: *Öyleyse hareket, kendinde ve kendisi için estetik ve duygusal bir kavramın bir bireyin bilincinden bir başka bireyin bilincine aktarılma aracıdır.*<sup>377</sup>

Susan Leigh Foster *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact Of Performance* adlı makalesinde John Martin'in hareketin estetik ve duygusal olanı *iç taklit* dediği bir yolla aktardığından bahseder. Martin'in *iç taklit* adını verdiği bu süreç, bütün etkinliklere ilişkin temel bir fiziksel reaktiflik temelinde yükselir. Örneğin başka birinin limon yediğini gördüğümüzde yüzümüzü buruştururuz, esnedikleri ya da ağladıkları zaman benzer duyular hissederiz. Bu dansa aktarıldığında Martin bunu şöyle özetler:

---

<sup>375</sup> John Martin, *Dance As Means Of Communication, What Is Dance?*, Edited By: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983).

<sup>376</sup> J. Martin,a.g.e

<sup>377</sup> J.,Martin,a.g.e

*“ Kassal olarak mimari kütlelerdeki gerilimlere ve kayaların hareketlerine cevap verdiğimiz için, kendimizinkine benzer bir beden hareketlerine çok daha titiz yanıtlar vereceğimiz aşıkardır. Bu noktada artık bir yerden sonra sadece seyirci olmuyoruz, aynı zamanda hareketin katılımcısı oluyoruz. Bütün bu dışarıya doğru görünürlere rağmen, biz kendi sandalyelerimizde sakince oturmaya devam ederiz. Ancak yine de sentetik olarak kas sistemimizle dans etmeye devam ederiz. Doğal olarak bu motor tepkiler, kendi hareket duyu reseptörlerimiz tarafından kaydedilir ve buna uygun bir takım duyuşal çağrışımlar ortaya çıkarırlar. Bu çağrışımlar, öncelikle dansçının ortaya çıkardığı çağrışımlara benzer. Dolayısıyla dansçının bütün işlevi, bize bu tür hareketlerin taklidine yöneltmesi ve bu tür hisleri deneyimleyebilmemizi de iç taklit yetimiz ile gerçekleştiririz”<sup>378</sup>*

Aslında Martin’in sözünü ettiği bu süreç psikolojide Karl Gross’un iç taklit sürecinin ta kendisidir. Tunalı Karl Gross’un iç taklit anlayışını psikologların farklı empati çözümlmelerinden biri olarak görür.<sup>379</sup> Martin’in bu açıklamaları yani iç taklit sürecini kullanması modern dansın henüz yayılmaya başladığı dans dünyasında bu dansı Foster’ın deyimiyile *akla büründürür* yani seyirciyile kurduğu ilişkiyi meşrulaştırır. Başka bir deyişle iç taklit süreci dans dünyasının modern dansla seyircisi arasında doğal, güçlü bir ilişkinin varlığını kanıtlamak için kullanılır. Yani aslında dansla seyirci arasındaki bu bağ dansçının bedeniyle seyircinin bedeni arasında kinesteziye yani hareket duyumuna bağlı olarak kurulan ve iç taklit yoluyla dansçıyla özdeşleşmemiz sonucunu doğuran bir bağdır. Bu durum aslında bizi dans eden birini izlerken doğal olarak o kişiyle özdeşleştiğimiz sonucuna götürür. Buradan da neden Wildschut’ın araştırmasında tüm çocukların dansçılarla karakterlerle olduğundan daha fazla özdeşleştiğinin cevabına ulaşırız. Yani genç seyircinin teatral bir performansla kurduğu ilişki

---

<sup>378</sup> J.Martin,a.g.e

<sup>379</sup> İ,Tunalı, a.g.e,s.42

sadece karakterlerle kurduğu özdeşleşme üzerinden gerçekleşmez. Aynı zamanda kendi bedeni yoluyla da bu özdeşleşme sağlanabilir. Goldberg'in de belirttiği gibi özdeşleşmenin anahtarı kişinin kendisiyle bir ilişkiyi fark etmesidir.<sup>380</sup> Bu açıdan bakıldığında dansın yoluyla sağlanan bu çeşit bir özdeşleşme de genç seyircinin yaşayacağı estetik deneyimde önemli hale gelir.

Martin'in modern dansı tanımlarken kullandığı ve dansın psişik ve fiziksel doğasına ve bunun bizi yani izleyicileri hangi yolla etkilediğini açıklamak için kullandığı *metakinesis* kavramı dansın seyircisine hangi yollarla ulaştığını açıklayan ve özdeşleşmenin bu fiziksel doğasını anlatan tek açıklama değildir. Dans ve seyirci arasındaki bu ilişki farklı disiplinlerin araştırmalarına konu olup, bu konuda farklı yaklaşımlara sebep olmuştur.

---

<sup>380</sup> M. Goldberg, a.g.e,s.95

## **II.B.ii. DANS YOLUYLA KURULAN KİNESTETİK İLETİŞİM**

Dansla genç seyirci arasında kurulan estetik mesafe ve genç seyircinin karakterle olduğu kadar dansçılarla da özdeşleşmesi bir dans performansının genç seyircisiyle kurduğu ilişkiyi çözümlenmede önemlidir. Ama bu bir yandan da, dans yoluyla oluşan mesafenin ve özdeşleşmenin daha iyi anlaşılabilmesi için dansın kendisine has iletişim biçimlerine değinilmesini zorunlu kılar. Dans sanatının kullandığı kendine has iletişim yöntemlerini incelemek de hem dansı diğer sanat dallarından ayıran özelliklerin altını çizmek hem de bu ilişkiyi tamamlamak demektir. Performans ve genç seyirci arasındaki ilişki çocuk tiyatrosu araştırmacılarının da gündemini işgal eder. Schonmann genç seyirci ve performans arasındaki ilişkinin bu önemini kitabının *The Audience: Levels Of Communication With Children* adlı bölümünde ayrıntılarıyla dile getirir.<sup>381</sup> Grotowski'nin aktör ve seyirci arasındaki bağın tiyatronun temeli olduğu düşüncesinden hareketle o da diğer her tür bileşenin- kostüm, ışık, plot gibi- gerekli ama, aktör ve seyirci arasındaki iletişim kadar hayati önem taşımadığını söyler. Bunun da bizi genç seyircilerle sahne arasında kurulan ilişkide *algı*, *alımlama* ve *katılım* kavramlarının önemine götürdüğünü savunur. Schonmann öncelikle Willmar Sauter'e referansla algının fenomenolojik, alımlamanın ise sosyolojik olduğunu dile getirir. Ona göre algı temsilin doğrudan iletişimsel yönü ile ilgilidir ve performansın dahili bir parçasıdır. Alımlama ise performanstan sonra tanımlanabilen bir süreçtir ve algının sonucunda ortaya çıkar. Bu her iki terimin de bize genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki katılım sürecinin altında yatan etmenleri anlamada ve bu katılımı geliştirmede yardımcı olacağını dile getiren Schonmann genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki seyirci ve sahne

---

<sup>381</sup> S.Schonmann, a.g.e, s.51-67

arasındaki ilişkiyi lineer olarak şu şekilde yapılandırır: *Temsil- Algı-Katılım-Reaksiyon-Alımlama*. Yani Schonmann kendi deyimiyle *aksiyon (aktör), reaksiyon (seyirci) zincirinin tiyatroyu iletişimsel bir etkileşim olarak tanımlamanın bir yolu*<sup>382</sup> olduğunu dile getirir. Ayrıca Schonmann seyircilerin sadece birer alıcı olmaktan çok, performansın *ortak girişimcileri*<sup>383</sup> olarak anlaşılması gerektiğinin altını çizer. Söz konusu olan genç seyirciler olduğu için de seyirci algısının doğrudan çıktılarının (örneğin, alkış, gülme, konuşma gibi) bu katılımı anlamada önemli bir gösterge olduğunu, çünkü algı sürecinin aslında tam olarak tanımlanamayacağını dile getirir. Ancak Schonmann'ın yapılandığı *Temsil-Algı-Katılım-Reaksiyon-Alımlama* zinciri seyirci-performans ilişkisini daha iyi çözümleyebilmek için gerekli olsa da gerçekte her bir ögeyi birbirinden bu denli net çizgilerle ayırmak mümkün değildir. Özellikle bu bir dans performansına uyarlandığında dansın kinestetik ve sembolik doğası bu ayrımları daha da zorlaştırır. Bu yüzden dans – genç seyirci ilişkisinde sadece Schonmann'ın sözünü ettiği seyirci algısının doğrudan çıktılarına bakmak bu ilişkiyi eksik bıraktığı gibi aynı zamanda dansın kendi doğasına özgü kinestetik iletişim yönünü görmezden gelme anlamına gelir. Dans izleme deneyimi üzerine yapılan çalışmalarda da seyircilerin dans izleme deneyimini sadece görsel olarak algılamadıklarını, bunu bütün bedenleriyle deneyimledikleri üzerinde durulur. Bu açıdan genç seyircilerin bir dans performansında nasıl gösterinin *ortak birer girişimcileri* haline geldiği ve dansın bu iletişimi nasıl sağladığı ayrıntılandırılmalıdır.

---

<sup>382</sup> S. Schonmann, a.g.e, s.53

<sup>383</sup> S. Schonmann, a.g.e, s. 54

Mary M. Smith *Kinesthetic Communication in Dance* adlı makalesinde bir dansçının soyut dünyasının ancak görsel, işitsel ve kinetik duyular yoluyla deneyimlenebileceğini belirtir. Ayrıca dansın iletişimsel doğasının altını çizmeye çalışan Smith, J. Anderson'dan alıntı yapar. Ona göre *dans iletişim kurar çünkü içimizdeki tepkileri harekete geçirir. Dans basit bir görsel sanat değildir, aynı zamanda kinestetiktir, hareketimizin içsel duyularını cezp eder.*<sup>384</sup> Smith'e göre bu görsel ve kinestetik iletişim arasındaki ayrım pek çok dansçının çekici bulduğu şeydir. Ayrıca Smith işte bu kinestetik iletişimin dansı bir sanat formu olarak özel kılan şey olduğunu dile getirir ve ona göre burada sadece dansın sağlayabileceği özel estetik bir tatmin duygusu söz konusudur. Ayrıca Smith bu makalesinde dansın tıpkı diğer sanat formları gibi, kolaylıkla dile getirilemeyen, sözcüklerle ifade edilemeyen düşünceleri, duyguları iletildiğini vurgular. Makalesinde dansın bu başka bir dille ifade edilemeyen doğasının düz anlamlar yani açık anlamlarla empatik bilinçaltımıza yönelen anlamlardan oluştuğu görüşlerine yer veren Smith, böylelikle dansın seyircisiyle hem doğrudan iletişim kurduğunu hem de bilinçaltımıza seslenerek dolaylı bir iletişim sağladığının altını çizmiş olur. Buradan da Smith hareket yoluyla dansın aynı anda pek çok anlamı iletme gücüne sahip olduğu sonucunu çıkarır.

Dansın bu diğer sanat dalları tarafından sağlanamayan kinestetik iletişimsel yönü yirminci yüzyıldan itibaren araştırılmaya başlanmıştır. Bu araştırmacıların öncülüğüne yapan da bir önceki bölümde ayrıntılandırılan Martin olmuştur. Ancak Martin'in *metakinesis* olarak tanımladığı yaklaşımı yirminci yüzyılda ortaya çıkan modern dansın seyirci ile hangi yolla iletişim kurduğunu araştıran ve kinestetizi kavramına dayanan ilk çalışma olmasına rağmen bu

---

<sup>384</sup> M. Smith, a.g.e

konudaki tek yaklaşım değildir. Bu nedenle Susan Leigh Foster *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact Of Performance*<sup>385</sup> adlı makalesinde aslında sadece John Martin'in fikirlerine yer vermez. Bir dans performansının seyircisiyle girdiği kinestetik etkileşime dair, sinir sistemi ve psikoloji alanının araştırma bulgularına bağlı olarak değişen yaklaşımları da inceler. Yani Foster Martin'in yukarıda ayrıntılandırılan, dansın hem psişik hem de fiziksel doğasına vurgu yapan ve dans eden bedenin kinestezi yoluyla biz de duygulanıma yol açtığını iddiasını taşıyan düşüncelerini ve dönemin dans düşüncesini ve kinestezi kavramının yorumlarını *içselleştirme olarak kinestezi* başlığı altında toplar.<sup>386</sup> Çünkü bu fikirler kinestezi kavramını başkalarının hareketlerini nasıl içselleştirdiğimizi açıklamak için kullanılır. Ancak sinir sistemimizle ilgili her yeni keşif ya da algı üzerine elde edilen her bulgu kinestezi kavramını geliştirir ve gelişen bilgilerin ışığında bu konuda farklı yaklaşımlar ortaya çıkar.

Foster'ın Martin'in *metakinesis* teorisi dışında söz ettiği diğer bir ilişki biçimi ve kinestezi kavrayışı *propriocepsiyon (proprioception)* yani *iç algı* temellidir ve Foster bunu *uyumlanma olarak kinestezi* başlığı altında inceler.<sup>387</sup> İç algı terimi genel olarak, *bedensel hareket ve konum duyusu* anlamına gelmektedir. *Kaslardan, eklem yerlerinden, duyu alıcılarından, vb. merkezi sinir sistemine gelen ve bedene ilişkin bilinçsiz bir farkında olma hissi yaratan bilgileri kapsar ve duyu-motor bütünleşmesi açısından belirleyici olan bu his, refleksler, otomatik tepkiler ve planlı hareketler yoluyla çevreye uyum sağlamayı mümkün kılar. Aynı*

---

<sup>385</sup> S.L.Foster, a.g.e

<sup>386</sup> S.L.Foster, a.g.e

<sup>387</sup> S.L.Foster, a.g.e

zamanda da *ıçalgı, vestibüler işlevlerle ilişkilidir ve kısmen kinestetik işlevlere bağımlıdır.*<sup>388</sup>

Foster makalesinde ıçalgıya dayanan bu ikinci görüşü açıklamak için James J.Gibson'ın *Algısal Sistemler Olarak Duyular* adlı makalesine yer verir. Gibson'ın kavrayışında algı çevreden bilgi süzmenin bir yoludur. Her tür algılama edimi, karmaşık bir sıralamaya dayanır. İç algı tüm bu sürecin merkezindedir. Foster kinestetik bilginin de artık iç algının bir alt kümesi olarak görülmeye başlandığını dile getirir. Gibson'ın algı teorisinde çevre, pasif bir gözleyicinin üzerinde etkide bulunmaz, algılayıcı çevreyi izlemez. Bunun yerine algılayıcı, çevresinde sürekli olarak devam eden akışla müzakereye girer ve bunu yaparken de sabit olan ve değişen şeyleri görür. Yani Gibson'ın teorisinde algılayıcı ile çevre arasında sürekli giden bir düet vardır ve algının gerçekleşebilmesi için her ikisinin de eşit olarak aktif olması gerekir. Foster'a göre Gibson'ın bu algı teorisi 1960 ve 70'lerde aynı dönemin koreografi inisiyatiflerine cevap olarak ortaya çıkan dans anlamı kavrayışındaki genel bir odak kaymasına işaret eder. Buna göre dans artık izleyicilere kendi damgasını vurmak yerine, kendisini izleyicilere sunmakta ve onlardan hangi anlamı çıkarmak istiyorlarsa o anlamı çıkarmalarını istemektedir. Besteci John Cage, koreograf Merce Cunningham ile işbirliğinin anahatlarını ortaya koyarken şöyle der:

*“Dansta ve müzikte bir şey söylemiyoruz biz. Biz basit kafalı insanlarız, bir şey söyleyecek olsak sözcükleri kullanırız. Biz daha ziyade bir şeyler yapıyoruz. Bu yaptığımız şeyin anlamı da onu gören ve duyan her*

---

<sup>388</sup> <http://www.termbank.net/psychology/3355.html>

*bir birey tarafından belirlenir. Buna şunu da ekleyebilirim: Burada hikaye yok, psikolojik sorunlar yok; sadece bir hareket etkinliği, ışık ve ses var.*"<sup>389</sup>

Bu dönem dans anlayışının bir önceki dönemden yani Martin'in temsil ettiği görüşten farklılık gösterir. Çünkü Foster' a göre Martin dansın içsel olarak duygularla ilgili olduğunu düşünür. Ancak bu yeni görüşte dans kendi anlamını *bir tür duyular resmi geçidini sahneleyerek* hissettirir.<sup>390</sup> Foster bunu şöyle yorumlar:

*"Bir dansın izleyicilerine sunduğu şey, hareket halindeki bedenleri algılama fırsatıdır. Bu sürecin bir parçası olarak izleyiciler, dansa ilginç buldukları bölüm ya da veçhelere odaklanabilirler ve sonuç olarak da her biri dansı farklı bir biçimde deneyimleyecektir. Yine de danstaki deneyimleri, bedenin artikülasyonlarının bükülmelerinin fiziksel olgusallığını temel alacaktır."*<sup>391</sup>

Foster kinestezi kavramını temel alan bu her iki görüşte de, kinestezinin bütün insanların aynı bağlantıyı hissettiği ve insan mücadelesi ya da çatışmalarından aynı şekilde etkilendiği fikriyle iç içe geçtiğini dile getirir ve kinestezi, bu duyuları değerlendirmek için temel bir hat olarak, bütün insanların dünyayı hissederken aynı koşullara eşit erişimde olduğunu varsayar. Foster'a göre kinestezinin her iki kavrayışı da – Gibson'ın ve Martin'in görüşlerinde vücut bulan- dansı biricik bir iletişim ortamı olarak tanımlar; ya duyuları uyandırmak ve canlandırmak gibi bir işlevi vardır ya da duygulardan farklı olarak fizikselliğin canlılığını ileri süren bir işlevi vardır. İlk durumda dansçının bedeni, dansın mesajı için bir araç haline gelirken izleyici de o mesajı onun tarafından hareket ettirilerek algılar. İkincisinde ise dansçının bedeni kendisini izleyen bir bedene bir

---

<sup>389</sup> S.L.Foster, a.g.e

<sup>390</sup> S.L.Foster, a.g.e

<sup>391</sup> S.L.Foster, a.g.e

takım hareketler yayar ve kendisini izleyen beden de aktif olarak bu mesajı almaya çabalar. Yani bunu şu şekilde özetleyebiliriz : Martin'ine göre dansçının bedeni koreografin niyetlerini iletmek için bir araç olurken, Gibson'm içalgı araştırmasıyla örtüşen diğer bir görüşte dansçının bedeni hareketleri iletmez, seyirci aktif olarak dansçının yaydığı hareketleri alır.

Bir üçüncü görüş ise kinesteziyi bir dürtü olarak ele alır. Bu nedenle Foster bu bölümü *bir dürtü olarak kinestezi* başlığıyla inceler.<sup>392</sup> Kinestezinin tanımı, 1990'larda Alain Berthoz'nun öncülüğünü yaptığı bir takım bilim insanlarının çalışmalarıyla birlikte tekrar dönüşüme uğrar. Foster Gibson gibi Berthoz'un da kinesteziyi, bütün duyuları yönlendirme ve organize etmede merkezi role sahip bir faktör olarak gördüğünü dile getirir. Ancak Foster'a göre Berthoz, Gibson'dan iki çok önemli noktada ayrılır: Öncelikle algının bir aksiyon dürtüsü olduğunu söyler ve ikinci olarak da gözlemcilerin ortak bir çevreyi paylaştıklarını varsaymaz. Bunun yerine, her bir bireyin dünyayı farklı algılayabileceğini savunur. Bunun sebebi de *habitus*'un<sup>393</sup> ortaya çıktığı kültürel ve cinsiyet farklılıkları olabileceğini ileri sürer. Berthoz'un temel argümanı algının, hareketi harekete geçirdiğidir. Foster Berthoz'un bu argümanını destekleyecek güçlü bir kanıt olduğunu savunur. Çünkü Berthoz'un argümanı bir takım kortekslerde geçen bir takım ayna nöronlara dayanır. Bu nöronlar, kortekste farklı yerlerde bulunur, hareket edildiği zaman bu nöronlar da harekete geçer, birinin hareket ettiğini gördüğümüzde bir takım motor döngüler gerçekleşir beyinde ve bunlar da illa görünür hareketler ortaya çıkarmayabilirler. Ama yine sanki o hareketin provasını yapıyormuş gibi sonuçlar ortaya çıkarır. Foster'a göre bu ayna nöronlar sayesinde pek çok bilim

---

<sup>392</sup> S.L.Foster, a.g.e

<sup>393</sup> Pierre Bourdieu'nün bir yandan algı, düşünce ve eylem yapılarının diğer yandan toplumsal yapıların sosyal oluşum içinde olduğunu anlatmak için içselleştirilmiş algı, düşünce ve eylem yapılarına *habitus* adını verir.

insanı –bunların öncülüğünü Vittorio Gallese yapar , gözlem ve hareket etme arasında karşılıklı olan bu ilişkiyi bir tür rezonans olarak görür ve bu rezonans, başkalarının eylemlerini tahmin edebilme becerimizden de sorumludur ve aynı zamanda belirli bir şekilde hareket ettiğimiz zaman aynı sonucun ortaya çıkacağını da bu rezonansa bağlı olarak biliriz. Ayrıca günlük yaşantımızda sıklıkla karşılaştığımız bulaşıcı hareketten de bu sorumludur. Burada kahkaha ya da esneme gibi başkalarının gerçekleştirdiği bir takım tikel eylemleri gözlemek bizim de onları tekrarlamamız sonucunu doğurur. Foster bu sonucu Martin’in “bir dans bizi neden hareket ettirir?” sorusuna ilişkin teorisini destekleyen güçlü bir nöro-fizyolojik durum olarak görür. Ona göre dansı izleyen izleyici, aslında tek başına dans eder. Ancak buradaki durum Martin’in kas sisteminin fiziksel hislerini, evrensel olarak hissedilen duygularla bağlantılandırması durumundan daha farklı bir durum söz konusudur. Foster rezonans hipotezinin sadece davranışa yoğunlaştığını dile getirir. Ona göre hareket etme ve algılama edimleri, duygunun içerisine aşılabilmesine rağmen, ayna nöronların gösterdiği şey, duyu ile fiziksel eylemin karşılıklı oluşudur.<sup>394</sup> Yani bir başka deyişle Martin’in teorisindeki gibi fiziksel duyular doğrudan duygularla ilişkili değildir. Yine Foster’a göre bu rezonans fenomeni, sadece hedef yönelimli hareketleri gözlemlerken ortaya çıkmaz; aynı zamanda anlamsız sanat hareketlerini gözlemlerken de ortaya çıkar. Aynı zamanda bu nöron aktivitesinin evrimsel içeriği konusunda da araştırma yapan Gallese, çevremizdekilerin fiziksel eylemlerini hissetme yeteneğimizin sosyalizasyonun ve toplumsal olana ilişkin deneyimimizin temelini oluşturduğunu ileri sürer.

---

<sup>394</sup> S.L.Foster, a.g.e

Foster tam bu noktada birey ile toplumsal bedenler arasındaki ilişkinin bu şekilde teorileştirilmesinin bir dans izleme deneyimi açısından ne gibi içerimleri olacağı sorusunu sorar ve ayna nöronların beklenti işlevini dış değerlendirmeye tabi tutan bir dansçı ve aynı zamanda bir dans araştırmacısı olan Ivar Hagendoorn'un görüşlerine değinir. Hagendoorn dansın içsel çağrısının izleyicilerinde hareketin yörüngesine ilişkin bir ilgi ortaya çıkarabilme becerisinde olduğunu ileri sürer. Örneğin bir insan bir fincanı tutmak gibi basit bir görevi gerçekleştirirken gözlemcinin beyni bir takım hareket yayları ortaya çıkarır ve bu yaylar da kendisinin ya da başkasının yaptığı eylemlere ilişkindir. Hagendoorn, izleyicinin hareketin önceden tamamlandığını ve bunun ardından da tahmininin doğrulandığı ya da çürütüldüğünü gördüğü zaman, hareketle daha da artan bir biçimde özdeşleştiğini ve giderek bir sonraki yayı daha doğru bir şekilde tahmin etme çabaları içine girdiğini söyler.

Foster Hagendoorn'un görüşlerini açıklarken aynı zamanda onu diğer iki görüşün temsilcileri olan Martin ve Cage'in görüşlerinden hangi yönleriyle ayrıldığına da altını çizer. Foster'a göre Martin kinestetik olarak bir şeyle iç içe geçmenin duygusal bir bağlantı ortaya çıkardığını varsayarken ve Cage, hareketin sadece kendi fiziksel olgusallığı yüzünden beğenilebileceğini umut ederken, Hagendoorn, bir dansı izlemenin olası yaylar ve akışları sürekli olarak bir araya getirme beklentisi ortaya çıkardığını söyler. Hagendoorn'un kavrayışında koreograf gibi izleyici de hareket hakkında düşünür ve bir sonraki hareketin nereye gideceğine karar vermeye çalışır. Yalnızca nerede ve neyi izleyeceğine karar vermez, bunun yerine dansın bir takım versiyonlarını üretir. Farklı olası dansları birbirleriyle kıyaslama süreci içerisinde, ki bu danslar izleyicide çeşitli duygulanımlar ve hisler ortaya çıkartır, Hagendoorn'a göre seyirci koreografin

dansı ortaya çıkarmasına benzer şeyleri deneyimler. Bu şekilde de koreografin niyeti, seyirciye geçmiş olur.<sup>395</sup>

Foster'ın bu makalesi özetle bir performansı izlediğimizde kinestetik olarak ne hissettiğimize ya da bu deneyimizin nasıl gerçekleştiğine dair üç farklı yaklaşımı açıklamaya çalışır. Kinestezi yani hareket duyumuz bu üç farklı yaklaşıma refereansla içselleştirme görevi de görebilir, bizim çevreyle uyumumuzu da sağlayabilir ya da bizi hareket etmeye ya da hareketin devamını tahmin etmeye de yönlendirebilir. Tüm bunlar aslında bizim dans izlerken edindiğimiz deneyimi de açıklamaya yarayan görüşlerdir. Buradan bir dans performansını izlerken dansçının duygularına hareket yoluyla ortak olmamızda, her birimizin bu deneyimden farklı hazlar ve sonuçlar çıkarmamızda, farklı deneyimler elde etmemizde, aynı zamanda performansın tamamını ilgiyle takip ederek koreografin niyetlerini çözmeye çalışmamızda anahtar kavramın kinestezi duyumuz olduğu sonucu çıkar. Hatta tüm bu farklı kinestezi kavrayışları bir dans performansı izleme deneyiminde seyircilerin sadece birer izleyici değil, aynı zamanda - Schonmann'ın genç seyirciler için özellikle altını çizdiği-performansın ortak girişimcileri olduğunu da vurgular. Yani dans izleyicisi olan genç seyircinin performansa katılımı Schonmann'ın sözünü ettiği gözlemlenebilen davranışların dışında olabilir ve bu katılım ve reaksiyon süreci algı ve alılmama süreçlerinden keskin çizgilerle ayrılmaz.

Foster makalesinde tüm bu yaklaşımları derinlemesine tartıştıktan sonra farklı sonuçlara varır. Ona göre aslında dans izleme deneyimimiz ve dansın bizi nasıl harekete geçirdiği yani bize nasıl bulaştığı, kesin değil, olasılıklara bağlıdır. O bunu şöyle ifade eder;

---

<sup>395</sup> S.L.Foster, a.g.e

*“Bedenimiz tarihsel momentimizin kavrayışı içinde olumsal bir deneyim ortaya çıkarır. Dans eden bedenin bulaşıcılığı, bedenlerimize içselleştirilmiş bir pişenin dışsal tezahürleri olarak bu hareketi taklit etmeye yönlendirebilir ve sonuç olarak da o bedenin hislerini hissettirir. Ya da fizikselliğimizle aktif bir biraradılığı tetikleyebilir. Kendi bedenimizin ifadeliliğine ilişkin algımızı canlandırır ya da bizi harekete ilişkin farklı senaryolara itebilir. Bizi ne şekilde hareket ettirirse ettirsin sonuç olarak bedenlerimizi etkiler ve bu illa teslim olacağımız bir tür bulaşıcı edim olmak zorunda değildir.”<sup>396</sup>*

Foster dans eden bedenin bize bulaşarak bizi harekete geçirmese bile kendi toplumsal varoluşumuzu yaratmakta bir temel olarak kullanılabilineceğini dile getirir. Ona göre belki de performansçı ile izleyici arasındaki bu hayati etkileşimin bilincinde olarak hareketin ortaya çıkardığı kinestetik etkiyi daha iyi kaydeden bir bilinç geliştirebiliriz ya da sadece az sayıda dans dersi alarak ortaya çıkarılan böylesi bir bilinç, bedenlerin ne şekilde ve neden hareket ettiğini daha amaçlı bir biçimde hissetmemizi sağlayabilir. Yani Foster hareketin toplumsal varoluşumuzun şekillenmesinde önemli bir yeri olduğu düşüncesinden hareketle dansın bu yolda bir araç olabileceğini de belirtmiş olur. Aslında kinestezi duyumuz sadece bir dans izleyicisi olarak neden haz aldığımızı veya bu performansa hangi yolla iştirak ettiğimizin değil aynı zamanda ilk toplumlarda dansın ritüellerin neden temel bir parçası olduğunun da cevabını verir. Hatta biraz iddialı gibi görünse de, Foster’ın görüşlerinden hareketle, genç seyirci için özellikle dans sanatının neden gerekli olduğunu da açıklar. Yani sadece kendi hareketimiz değil başkalarının hareketleri de kinestezi duyumuz yoluyla bizi bir grubun parçası yapar. Ve modern dünyada belki yağmur yağdırmak için toplu olarak dans etme yoluyla değil ama, dans ederek ya da bir dans izleyicisi olarak

---

<sup>396</sup> S.L.Foster, a.g.e

kinestezi duyumuzu geliştirebiliriz. Doris Humphrey'e göre kinestezi duyusu birçok insanda gelişmemiş bir duyudur ve insanoğlunun başka hiçbir duyusu bu kadar körelmesine izin verilmemiştir. Ona göre;

*“İnsan yemeği için koşmayı ve sıçramayı bıraktığından beri kinestetik duyu zayıflamaya başladı. Bununla birlikte dansa ve ritüele olan evrensel ilgi azaldı ve insanoğlu endüstriyel toplum cennetinin dışına ve yukarısına doğru, yemeğini montaj hattına sürgü ve vida somunuyla birlikte sunulduğu günlere güçlülükle ilerledikçe, kendisi de dans hareketine olan sempatik yaklaşımın kaybetti.”<sup>397</sup>*

Kinestezi duyumuzun tıpkı görme ve işitme duyusu gibi estetik algımızda önemli bir yeri olduğu göz önünde alındığında tıpkı Humphrey'nin de dediği gibi körelmiş olan bu duyumuzu geliştirmek dünyaya dair algımızı ve kavrayışımıza değiştirme de önemli bir rol oynar. Bu aynı zamanda genç seyirci için dans izleme deneyiminin neden önemli olduğuna dair de bize fikir verebilir.

Foster'ın bu çalışmasında sunduğu farklı kinestezi kavrayışları bize seyirci ile performans arasındaki kanalı göstermesi açısından önemlidir. Ancak bu kanal daha çok nörobilimsel çalışmalardan yola çıkarak varılan sonuçlara dayanmaktadır. Bir seyircinin dans deneyimini tam olarak kavramak ve bu deneyimin ortaya çıkardığı hazzın özelliklerini belirlemek ise nörobilimsel çalışmaların bulgularının yanında seyirci araştırmalarını da gerektirir. Nörobilimsel çalışmaların bulguları ışığında seyircilerin deneyimlerinin ifadesine dayanan çalışmalar günümüzde dans çalışmalarında hız kazanmıştır. Ancak bu çalışmalar farklı disiplinlerin bir araya getirilmesinin ve dansın özel doğasının

---

<sup>397</sup> Doris Humphrey, *Bir Dansçı Ne Düşünür?*, *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram Ve Pratik'*, Yayına Hazırlayanlar: Şebnem Selçuk Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları,2009) S.115-122.

zorluğunu yaşarlar. Dans izleyicisinin dans izleme deneyimlerini araştıran ve bu yolla dansın sağladığı iletişimsel yolu ve estetik hazzı keşfetmeye çalışan araştırmalar da bu zorluğun altını çizerler.

Matthew Reason *Watching Dance, Drawing The Experience And Visual Knowledge* adlı makalesinde seyircilerin dans izleme deneyimlerini araştırır.<sup>398</sup> Reason bir seyircinin bir dans performansının ardından izlenimlerini ve deneyimlerini aktarmasının güçlüğünden söz eder ve bu güçlüğü *yaşanmış bir dans deneyiminin kelimelerle ifade edilemez* doğasından kaynaklandığını dile getirir. Reason'a göre dans deneyimi, yani mekanda hareket eden bedenlerin deneyimi, makul bir biçimde betimlenemez ya da anlatılamaz. Aynı zamanda bu tip bir deneyim açık olmayan örtük ya da dille ifade edilebilen alanın ötesinde vücut bulan bir bilgi sunar. Dansın bu açığa vurulamayan bilgisi *hareket aracılığıyla bedensel keşifler yoluyla* yaratılır. Dans izleme deneyiminin bu sözcüklerle ya da kelimelerle ifade edilemezliğini sözcükler dışında başka bir ifade biçimiyle, yine bir sanat formuyla, aşmaya çalışan Reason resim sanatının bileşenlerini kullanır ve buna deneyimi çizmek adını verir. Böylelikle seyircinin dans deneyimini sözcüklerden daha farklı bir yolla yine bir sanat dalıyla keşfetmeye çalışır.

Günümüzde dans izleme deneyimi ve bu deneyim yoluyla izleyicinin elde ettiği hazzı araştıran pek çok araştırmada bu deneyimin ifade edilemezliğine dair aynı sorunlar dile getirilir. Bu çalışmalardan biri de *Watching Dance: Kinesthetic Empathy*<sup>399</sup> adlı 2008-2011 yılları arasında gerçekleştirilen seyirci araştırmalarını

---

<sup>398</sup> Matthew Reason, *Watching Dance, Drawing The Experience And Visual Knowledge*, Forum For Modern Dance Language Studies, Vol.46, No:4, 2010.

<sup>399</sup> www.watchingdance.org

ve nörobilimi temel alan, dansın seyircileri nasıl etkilediği ve dansla nasıl özdeşleşildiğini araştıran disiplinler arası bir projedir. Matthew Reason ve Dee Reynolds bu projenin verilerini *Kinesthesia, Empathy and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Response* adlı makalede bir araya getirirler.<sup>400</sup> Reason ve Reynolds bu çalışmalardaki temel zorluğun, tıpkı Reason'ın bir önceki makalesinde belirttiği gibi, seyircilerin bu dans deneyimlerini çözümlenmek olduğunu dile getirir. Bu iki araştırmacı bu zorluğu Martin Barker'a refereansla açıklarlar:

*“Herhangi bir şey için seyirci olmak asla basit ya da tekil bir süreç değildir. Bu süreç insanların bilgilerini getirdikleri ve beklentilerini inşa ettikleri peşinen fiili (actual) bir karşılaşmayla başlar. Diğer bir deyişle, seyirciler sosyal ve kişisel tarihlerini kendileriyle beraber getirirler”*<sup>401</sup>

Bu açıdan bakıldığında seyircilerin bir dans deneyimine gösterdikleri tepkileri ve aldıkları hazzı belirlemeye çalışmak sanıldığından daha zorlu bir süreçtir, çünkü çok farklı değişkenleri bir arada barındırır. Seyircilerin *dansla olan bağlılıklarını motive eden ve içgüdüsel ve büyük ölçüde otomatik kökleşmiş olan bu süreçleri*<sup>402</sup> belirlemek için adı geçen bu makalede seyircilerle performans sonunda yapılan görüşmeler dikkate alınmış ve seyircilerin bu yorumlarından haz deneyimlerinin neler olduğu belirlenmeye çalışılmıştır. Makalede elde edilen verilerin bir çoğu kinestetik ya da empatik olarak tanımlanırken, seyirci tepkilerinin bir kısmının da öncelikli olarak sosyal deneyimle, müzikal ilişkiyle ya da entelektüel yansıtmayla ilişkili olduğu belirtilir. Ancak Reason ve Reynolds bu kinestetik, empatik, sosyal deneyime ya da entelektüel birikime bağlı olan seyirci

---

<sup>400</sup> Matthew Reason; Dee Reynolds , *Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experience, Dance Research Journal*; Winter :42, 2010.

<sup>401</sup> M.Reason, D.Reynolds ,a.g.e

<sup>402</sup> M.Reason, D.Reynolds ,a.g.e

tepkilerinin çoğunun birbiriyle ilişkili olmasının bu tepkileri kategorize etmeyi zorlaştırdığını dile getirir. Yine de bu makale bu zorluğu seyircinin dans izleme deneyimine verdikleri empatik, sempatik ve yayılmacı tepkileri katagorize etmeye ve bu tepkileri kinestetik deneyim başlığı altında toplamaya çalışır. Ama öncelikli olarak Reason ve Reynolds buradaki empati, sempati ve duygusal etkilenim kavramları arasındaki hem ince ayrımlara ve hem de yakın ilişkiye dikkat çeker. İlk olarak empati kavramıyla sempati kavramı arasındaki ince ayrıma vurgu yapılır. Makalede Almanca'da *einfulhung* kelimesinin en yakın karşılığının, 1909'da Titchener tarafından *empati* olarak İngilizceye çevrilmeden önce, *sempati* olduğu dile getirilir. Ancak *çağdaş söylemde empati sık sık dışavurulan bir benzetme ya da yerine koyma olarak görülürken, sempati duyguları da içeren bir tepki* olarak ele alınır. Reason ve Reynolds empati ve sempati arsındaki nüansı açıklarken bilişsel psikoloji açısından tiyatro seyircilerini inceleyen Bruce McConachie'nin görüşlerine de yer verirler. McConachie'ye göre empati *bir aktörün/karakterin ayakkabılarında adım almayı* hayal etme anlamına gelirken, sempati seyircinin kendi değerlerini ya da duygularını sahne figürüne yansıtmasını içerir. Özetle makaleye göre sempati kişinin durumunun diğer bir kişinin durumuyla ilişkili olarak değişmesini içerirken, empatik süreç daha çok otomatiktir. *Duygusal yayılım* kavramı ise daha önce Foster'ın makalesinde de sık sık geçen İngilizce'deki *contagion* kavramıdır. Aynı zamanda bulaşma, etkilenim gibi anlamları da karşılayan bu kavram bir anlamda hareketin daha doğrusu dansın bulaşıcılığına da gönderme yapar. Bu makalede *emotional contagion* yani *duygusal yayılım* olarak ele alınan kavram *diğerlerinin duyguları tarafından yakalanma ya da bu duygulara boyun eğmeyi* ifade eder ve makalede ağlayan birini gören bir kişinin ağlama tepkisi göstermesi bu duruma örnek olarak

gösterilir. Makalede empati, sempati ve yayılım kavramları yeniden tanımlandıktan sonra önce dans deneyimi yaşan seyircilerin ortak deneyimleri tespit edilmeye çalışılmış, daha sonrada bu deneyimler bu başlıklar altında katagorize edilmiştir. Buna göre seyircilerin herhangi bir dans performansı izleme deneyimlerine gösterdikleri ortak tepkiler;

*“ustalık isteyen bir dans sergilendiğindeki hayrete düşmenin eğlencesini, kendini dans ederken hayal etmenin hazzını, kendini bir diğerinin bedeninde keşfetme problemini, sarf edilen eforla bağlantılı olan duygusal tepkiyi, dansın güçlüğünü ve zorluğunu, hoş hareketlerin moral verici ve mutluluk verici duygularının tadını çıkaran hayalperest tepkileri, uyarıcı boyunca uyum ve uyumsuzluğu araştıran çoklu algı tepkilerini ve izleme süreci yoluyla değişen seyircinin nefes alması, duruşu, ve enerjisinden oluşan somutlaştırılmış tepkileri” içerir.<sup>403</sup>*

Bu tepkiler daha iyi analiz edilebilmek için şu üç kategoriye ayrılırlar: *kinestetik yayılım, kinestetik sempati kinestetik empati*. Makalede özellikle iç taklit ya da hayal edilmiş yerine koyma anlarında, kendi ve başkası arasında dışavurulan deneyimler ve hayali deneyimler, *kinestetik empati* terimiyle değerlendirilebilir. Bilişsel ve yansıtıcı tepkiler –başkalarının ustalığına hayran olmak, çabayı takdir etmek ya da hareketin üzerindeki duygusal niyeti yansıtmak gibi- ise *kinestetik sempati* olarak değerlendirilirler. Bu her ikisiyle de bağlantılı olan seyirci ve gösteri arasındaki bir çeşit tepki ise *kinestetik yayılım* kategorisine alınır. Yani seyircilerin tutkuyla sevindirici ve mutluluk verici hareketlerdeki hoşça giden haz duygusunu tanımlamaları, dansa anlık duygusal durumlarda verdikleri tepkiler *kinestetik yayılım* olarak tanımlanabileceği gibi bunun dışında seyircilerin kendi kalp atışlarını ve nefes alma hareketlerini kendi hareket algılarıyla, muhtemelen

---

<sup>403</sup> M.Reason, D.Reynolds ,a.g.e

bunun dışında işitsel algıları özellikle müzik ve dansçının nefes alışlarıyla senkronik olarak yaptıklarını fark etmeleri de *kinestetik yayılım* kapsamında değerlendirilir. Yani tüm bu seyirci tepkileri kabaca şu şekilde de değerlendirilebilir. Seyirciler bir dans izleme deneyimi yaşarken başkalarının hareketlerinin onları bedensel olarak, duygusal olarak ve hayali olarak etkilediğini dile getirmiş olurlar.

Aslında bu Reason ve Reynolds'ın bu çalışması kinestezi duyumuzun harekete verdiğimiz doğal tepkinin ötesinde hazla olan bağlantısını kurması açısından önemlidir. Yani her ne kadar dans izleme deneyimi daha kişisel ve daha önce belirtildiği gibi bizim sosyal, kültürel ve entelektüel birikimimizle ilgili olsa da kinestezi duyusu aynı zamanda bizim bir dans performansımızdan aldığımız hazda anahtar noktadır. Reason ve Reynolds haz ve kinestezi ilişkisini şöyle açıklar:

*“Hazzın kinesteziyle yan yana değerlendirilmesi bir seyircinin empatik tepkisinin kendisini hareketin hayalperest süzülüşü yoluyla bedensel olarak taşımasına izin verdiğini fark etmemizi sağlar, bir diğer seyirci için bu bir eforun, kasın ve enerjinin farkındalığına duygusal olarak dahil olmayı hissetmektir. Hazzın değerlendirmesi benzer biçimde bizim seyirci ve dansçı arasındaki farklı arzulanan benlik/diğeri ilişkisini fark etmemizi sağlar, ki bu kişisellik ve yakınlıktaki haz ile yakınlık ve estetik uzaklık arzusundaki hoşnutsuzluk ve rahatsızlık arasındadır, ki bu uzaklık birinin kendinden(mükemmel olmayan kendinden) uzaklığını içerir.”<sup>404</sup>*

Böylelikle aslında Reason ve Reynolds'ın bu makalesi bundan önceki bölümlerde dans ve genç seyirci arasındaki ilişkiyi kurmak için oluşturulan başlıkları kendiliğinden bağlantılandırmış olur. Yani dans kinestezi yoluyla

---

<sup>404</sup> M.Reason, D.Reynolds ,a.g.e

bireysel farklılıklara dayanarak farklı estetik mesafeler yaratma, yine kinestezi yoluyla arzuya dayalı olsun ya da olmasın seyircisiyle özdeşleşme kurma gücüne sahiptir. Bu gücü seyircinin bedeni ve izleyicinin bedeninin arasında bir etkileşime neden olan hareket sağlar, ki harekette dansın özünü oluşturur. Bu makalede bu çalışma için altı çizilmesi gereken diğer bir sonuç da kinestezi yoluyla edinilen hazzın bireyden bireye yaşa, cinsiyete, sosyal, kültürel özelliklere göre farklılık göstereceğidir. Bu açıdan bakıldığında yetişkin seyirciler için yapılmış bu çeşit bir araştırmadan çıkan sonuçların genç seyirciler için de genellenip genellenemeyeceği sorunu ortaya çıkar. Bu tip araştırmalarda dansın başka bir araçla ifade edilemezliği yetişkin seyirciler için bile aşılması gereken bir sorunken söz konusu olan genç seyirciler olduğunda dans deneyiminin kelimeler yoluyla ifadesi ve bu ifadelerle genellemelere gidilmesinin araştırmayı bir kat daha zorlaştıracağı açıktır. Böylesi bir durumda belki de kelimeler dışında tıpkı Reason'ın bir önceki makalesinde olduğu gibi başka sanat dallarından, ifade araçlarından buna en uygun olarak da resim sanatından yararlanmak ve genç seyircinin dans deneyimini çizim yoluyla ifade etmesine olanak sağlamak yararlı olabilir. Tıpkı Matthew Reason'nın *The Young Audience: Exploring And Enhancing Children's Experiences Of Theatre* çalışmasında olduğu gibi.<sup>405</sup> Yine de bu makalenin de ön kabullerinden biri olan seyirci grupları arasındaki yaş, cinsiyet, sosyo-ekonomik düzey vs. gibi farklılıklar, seyircinin dans deneyiminden edindiği hazzı ve bu hazzı ifade etme biçimini etkilese de bu ifadelerin benzerlik göstermesini ve ortak bir çatı altında toplanmasını engellemez. Bu açıdan bakıldığında rahatlıkla genç seyirciler için tasarlanan bir dans performansının seyircisini tıpkı yetişkin seyircilerde olduğu gibi hareket yoluyla hayal gücünün

---

<sup>405</sup> M.Reason, *The Young Audience: Exploring And Enhancing Children's Experiences Of Theatre* (Trentham Books ,2010).

derinliklerine taşıyabileceğini, ya da çocuğu ya da ergeni arzulanan benlikle kendi benliği arasında bir yerde yakalayabildiğini ve hatta genç seyircinin dansçının gösterdiği efora, sarf ettiği enerjiye ve hareketlerin zorluğuna duygusal olarak dahil olabildiğini, iddia edebiliriz.

Özellikle genç seyirciler için yapılan bu tip nitel alan çalışmaları yeni olsa da önceki bölümlerde sözü edilen Leisbeth Wildschut'ın çalışması bir dans performansında genç seyircinin edindiği deneyimi çözümlmek için önemlidir. Daha önce de adı geçen *How Children Experience Watching Dance?* adlı çalışmasında Wildschut sadece genç seyircilerin karakterle olduğu kadar dansçılarla da özdeşleştiği sonucunu çıkarmaz. Aynı zamanda genç seyircilerin dans performansına katılımlarını da gözlemleyen Wildschut bu konuda da önemli olan ve Reason ve Reynolds'ın çalışmalarını genç seyirciler açısından tamamlayan bir takım sonuçlara varır. Wildschut genç seyircilerin bir dans performansında farkında olmadan dansçıların hareketlerine, kafalarıyla kolları ya da bacaklarıyla eşlik ettiklerini gözlemler. Ona göre gözlemlenen bu davranışlar tıpkı Schonmann'ın seyirci algısının doğrudan çıktıları olarak tanımladığı tepkiler gibi (örneğin, alkışlama, gülme, ağlama, konuşma gibi) çocukların kendi duygularının doğrudan dışa vurumudur. Yani Wildschut bu tepkilerden yola çıkarak genç seyircinin bir dans performansına katılımını belirlemeye çalışır. Wildschut diğer dans araştırmacılarına paralel bir biçimde bu kinestetik katılım sürecini şöyle tanımlar:

*“Bu süreç izleyenlerin gözlemlenen hareketi sadece görsel ve işitsel olarak algulamaların değil, aynı zamanda içalgılar (propriyoseptörler) yoluyla aktive olduğu ve bu ilişkinin uzun süreli belleğe kaydedildiği hareket deneyimlerini sağlayan bir süreçtir. Bu seyircinin gözlemlenen hareketle*

*ilgili duyuları deneyimlemesine sebep olur, ki bu da duygulara yol açar.”<sup>406</sup>*

Wildschut’ın katılım sürecine ilişkin katılımcıların yaş gruplarına ve performans türüne, yani anlatı dansı ya da soyut dans olmasına, bağlı olarak farklı sonuçlar elde eder. Buna göre ilk olarak on yaşından büyük çocuklarda sadece anlatı dansında dans deneyimi olan çocuklar dans deneyimi olmayan çocuklara göre daha fazla katılım gösterirler. On yaşındaki çocuklarda ise dans deneyiminin olup olmaması katılım süreçlerinde herhangi bir farklılık yaratmaz. Wildschut bu durumu hareket hafızası ve yaş ile ilişkilendirir. Yani on yaşındaki çocukların edinilmiş dans deneyimine bağlı olarak hareket hafızaları dans deneyimi olmayan çocuklarınkinden daha gelişmiş değildir. Daha açık bir ifade ile on yaşındaki çocuklarda dans deneyiminin olması hareket hafızasında belirgin bir fark yaratmaz. Yani gerek anlatı dansında gerek soyut dansda on yaşındaki çocukların tümü performansa eşit derecede katılım göstermişlerdir. İkinci önemli sonuca göre de soyut dansda yaşa ya da çocukların dans deneyimine bağlı olmaksızın tüm çocuklar performansa belirgin bir farklılık göstermeden eşit katılım sağlamışlardır. Halbuki bu araştırmadan çıkan diğer bir sonuca göre anlatı dansında on yaş üstü çocuklarda deneyime bağlı olarak böyle bir farklılık mevcuttur. Wildschut’ a göre soyut dansda koreograf hareket yapılarına vurgu yaptığı için çocukların dikkati dans deneyimi olsun ya da olmasın harekete odaklanır. Ancak söz konusu olan bir anlatı dansı olduğunda koreograf karakterlerin deneyimlerine dikkat çekerken her ne kadar hareketi temel alsın da hareket dışında pek çok gösterge kullanır. Bu durumda Wildschut’a göre harekete odaklanmaya karar veren seyircidir ve dans deneyimi olan on yaş üstü çocuklar

---

<sup>406</sup> L. Wildschut, a.g.e

hareket hafızalarına bağılı olarak anlatı dansında harekete odaklandıklarından daha fazla katılım gösterirler.

Wildschut'ın kinestetik katılımıla ilgili vardığı bu sonuçlar çocuklar için yapılan teatral bir performansta hikayenin vazgeçilmezliğini sorgulama gerekliliğini ortaya çıkarır. Sözü edilen tüm bu araştırmalar bir dans performansının ister hikaye odaklı olsun ister olmasın doğrudan bize görsel, işitsel ve kinestetik olarak haz verme gücü olduğunu kanıtlar. Üstelik Wildschut'ın bu çalışması çocukların bir karaktere gerek duymadan dans izleme deneyimlerini özdeşleşme ve kinestetik katılım yoluyla estetik bir performansa dönüştürebileceğini gösterir. Ancak yine de buraya kadarki alıntılanan çalışmalar bu çalışmanın odağını oluşturan genç seyirciler için hazırlanmış bir dans performansında seyircinin edineceğı estetik deneyimde açık noktalar bırakır.

Bir başka deyişle tüm bu açıklamalar genç seyirciyle dans arasında kendiliğinden doğal olarak gelişen güçlü etkileşimin ve dansçıyla doğal yoldan gelişen özdeşleşmenin kanıtları olsa da açıklamalar dans sanatının genç seyirciyle kurduğı ilişkinin tüm boyutlarını açıklamada yetersiz kalır. Çünkü bu tespitler kinestetik duyumuzun varlığına işaret eder ve hareketin kendi benliğimizi ve toplumsal konumumuzu algılamada nasıl rol oynadığını vurgular. Ya da her tür hareketle aslında nasıl ilişki kurduğumuzu gösterir. Çünkü bu tespitler dansa olan ilgimizi açıklasa da aynı zamanda yanımızdaki esnediğinde neden esnediğimizi de açıklar. Ya da dans eden birini izlediğimizde onu neden ilgiyle izlediğimizin biyolojik temellerinin altına çizer. Hatta hikaye anlatmayan bir performansta neden dansçılarla özdeşleştiğimize son derece bilimsel yollarla cevap verir. Kısaca tüm bunlar dansın bir seyirci topluluğı üzerindeki güçlü etkisini bilimsel

yollarla kanıtlamaya ve dans eden birinin bizde neden estetik bir haz uyandırdığını dair fikir vermeye yeter. Tüm bunlar dans sanatının *iletişimsel yönüne* vurgu yapar ancak genç seyirci için hazırlanan bir performansın içeriğine yani anlamın nasıl üretileceğine dair yeteri kadar açıklayıcı olmaz.

### **II.B.iii. DANS İÇERİĞİNİN YAPILANDIRILMASI**

Dans ile genç seyirci ilişkisini yapılandırırken bir önceki bölümde dansın seyirciyle hangi yollarla iletişim kurduğu ayrıntılandırıldı. Böylelikle dansın iletişimsel yönüne vurgu yapılmış oldu. Aynı zamanda dansın iletişimsel yönünü oluşturan ve onu özel kılan *kinestetik empatinin* dans izleyicisinin dans izleme deneyiminden haz elde etmesinde de anahtar rol oynadığı sonucuna varıldı. Ancak yine de izleyicinin bu dans deneyiminin estetik deneyim olarak tamamlanabilmesi için performansın içeriğine dair de bazı noktaların ayrıntılandırılması gerekir. Bu nedenle bu bölümde bir dans performansının nasıl yapılandırılacağı, dansın bu yapılandırmaya yönelik kendine has yöntemleri, daha genel bir kavrayışla dansın estetik doğası ve bu estetiğin nasıl oluşturulabileceği yani dansın anlamının nasıl üretildiği genç seyirciler göz önüne alınarak açıklanacaktır.

#### **II.B.iii.a. Dansın Estetik Doğası**

Dansın kinestetik empati yoluyla sağladığı hazzın aslında genç seyirci için doğrudan bir estetik deneyim sağlama potansiyeline sahip olduğu bundan önceki bölümlerde vurgu yapılan bir konudur. Bu düşünceye paralel bir biçimde Barbara Montero'da *Proprioception As An Aesthetic Sense* adlı makalesinde içalgının tıpkı temel estetik duyular olarak kabul edilen görme ve işitme duyuları gibi estetik bir duyu olduğunu ve iç algı duyusuna dayanılarak estetik değerlendirmelerde bulunulabileceğini iddia eder.<sup>407</sup> Montero bir dans gösterisinde hareketlerin estetik özelliklerini sadece görsel olarak değil aynı zamanda içalgısal olarak da algıladığımızı dile getirir. İç algıyı estetik bir duyu olarak kabul etmesindeki temel sebebi de profesyonel dansçıların

---

<sup>407</sup> Barbara Montero, *Proprioception As An Aesthetic Sense*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 64, No. 2 (Spring, 2006), pp. 231-242

hareketlerindeki estetik kaliteyi geliştirmeyi neyin doğru olduğunu hissederek (ki bu his ona göre ialgıdır) keşfettiğini sylemelerinde bulur. Ona göre dansçılar çalışma ortamında ayna olmasa dahi provalar esnasında hareketlerinin güzelliğini hissederler bunu da *ialgısal* olarak yaparlar. Montreo bu iddiasının spekülatif olduğunu kabul ederken, yine de dansın estetik niteliğini arttırmak için ialgının estetik bir duyu olarak kabul edilmesinin önemli olduğunu dile getirir. Montreo'nun bu iddiası aslında dansı diğer sanat dallarından ayran özelliğinin de yine altını çizer. Çünkü sadece dans daha öncede belirtildiği gibi hem görsel, hem duysal, hem de ialgısal yolla elde edilebilen bir estetik deneyim sağlar.

Ancak yine de dansla ilgili bu araştırmalar ve iddialar pek çok konuda aydınlatıcı olsa da dansın estetik doğasının anlaşılmasında yetersiz kalır. Çünkü nasıl görme ve işitme tartışmasız bir biçimde estetik duyular olarak tanımlanırken her izlediğimiz oyun, her baktığımız resim ya da her dinlediğimiz müzik bize haz vermiyorsa, her izlediğimiz dans da bizim doğal yollarla ilgimizi çekse de bize estetik haz vermeyebilir. Yani duysal olarak bizi etkilese de estetik olarak bu danstan zevk almayabiliriz. Başka bir deyişle genç seyircinin izlediği bir dans gösterisi onda performans esnasında haz duygusu uyandırsa da estetik bir deneyime dönüşmeyebilir.

Tunalı estetik hazla duysal hazzı birbirinden ayırır.<sup>408</sup> Ona göre duysal hoşlanmalar dış uyarıcının varlığına bağlı olup, o uyarıcı var olduğu sürece devam eder, uyarıcı ortadan kalkınca duysal hoşlanma da ortadan kalkar. Ancak estetik haz uyarıcılar ortadan kalksa da günlerce sürer. Tunalı rnek olarak da dinlediğimiz bir müziğin ya da seyrettiğimiz bir oyunun etkisinde günlerce

---

<sup>408</sup> İ.,Tunalı, a.g.e,s.45

kalmamızı gösterir. Buna karşın bir parfümden duyduğumuz hoşlanma, koku yani uyaran uzaklaştığında ortadan kaybolur. Tunalı'nın sözünü ettiği tüm bu durumları rahatlıkla kinestezi duyumuz içinde uyarlayabiliriz. Yani her hareket eden karşısında onun hareketlerine otomatik olarak verdiğimiz tepkiler bizde haz duygusu uyandırmayacağı gibi, dans eden birini gördüğümüzde o an için onun hareketlerinden duyduğumuz haz aslında tam olarak estetik hazza karşılık gelmeyebilir. On an hoş giden hareketler karşısında hissettiğimiz aslında sadece duyusal haz olabilir. Tunalı'ya göre estetik hazla duyusal haz arasındaki en önemli ayrım duyusal hoşlanmanın duyu alanında ortaya çıkması ve yine duyu alanında ortadan kalkmasıdır. Estetik haz ise duyu temeline dayanır, ama duyu alanına bağlı ve onunla sınırlı değildir. *Duyu alanını aşar, insan kişiliğinin bütününe yönelir.*<sup>409</sup> Ayrıca Tunalı için *estetik haz, kendine özgü olduğu olan bir ruhsal durumdur. Bu ruhsal durum, belli bir uyarıcının duyusal bir tepkisi olmayıp, belli bir değere dayalı olarak doğan ve ruhsal bütün güçleri uyum içine sokan yüksek düzeyde bir ruhsal durumdur.*<sup>410</sup> Kısaca estetik hazda Tunalı'ya göre kişiliğimizde bir sarsılma meydana gelir, bu yüzden de estetik haz bizi değiştiren bize mutluluk veren bir hazdır.<sup>411</sup>

Yani daha önce sözü edilen farklı çalışmalarda (Reason ve Reynolds, Montero'nun çalışmaları gibi) seyircinin dans izleme deneyiminde anahtar rol oynayan *kinestetik empati* yoluyla elde edilen haz, seyirciler için duyusal haz olarak da kalabilir, estetik hazza da dönüşebilir. *Kinestetik empati* yoluyla ya da içalgı yoluyla elde edilen bu hazın genç seyircide estetik hazza, estetik haz aracılığıyla da estetik deneyime dönüşmesi için o dansın içeriği yani nasıl

---

<sup>409</sup> İ., Tunalı, a.g.e, s.45

<sup>410</sup> İ., Tunalı, a.g.e, s.46

<sup>411</sup> İ., Tunalı, a.g.e, s.45

yapılandırıldığı önem kazanır. Başka bir deyişle dansın iletişimsel yönü dışında içeriğini yani estetik doğasını oluşturan bileşenler ve bu bileşenlerin genç seyirci için nasıl yapılandırılması gerektiği de vurgulanması gereken noktalardan biridir.

Dansın estetik doğasının anlaşılması öncelikli olarak onun temel bileşenlerinin anlaşılmasını ve bu bileşenlerin günlük hayat deneyimlerinden ayrılan yönlerinin vurgulanmasıyla mümkün olur. Dans çoğu zaman insan bedeninin ritmik hareketi olarak tanımlanır. Ancak bu tanımlama gündelik hayatta gördüğümüz pek çok hareket biçimine ya da jimnastik gibi spor dallarına hatta küçük çocukların davranış biçimlerine bile uyan bir tanımlamadır. Bu yüzden ritmik hareket tanımlaması dansın bileşenlerinden bir kısmıyla örtüşse de dansın doğasını betimlemek için yeterli değildir. Dansın bu kendine has doğasını daha iyi kavrayabilmek için farklı dans araştırmacısı ve kuramcısının görüşlerine yer vermek önemli bir zemin sunar.

Susan Langer'a göre *dans hayati güçleri görünür kılan bir oyun olarak kavranmalıdır*.<sup>412</sup> Ona göre dans sadece onun bu hayati güç dediği şeyin bir imgesi değil, aynı zamanda insanlara kendilerini çevreleyen kuvvetlerin ilk kavrayışlarını sağlar. Yani ona göre *dans karanlığın, askeri kuvvetlerin, zalimlerin dünyasının, ruhların ve tanrıların, önemli sosyal aktivitelerin doğum, düğün, ekim ve hasat zamanının, avlanmanın ve ergenlik çağına geçişin güçlerini görünür kılar*. Bir bakıma Langer dansın gücünü ilk insanı dansa yönlendiren şeye dayandırır. Yani ona göre ilk insanın doğayla ve insanüstü güçlerle başa çıkma aracı olan dans, hala aynı gücü içinde barındırır. Bu nedenle dansın bu güçlerin

---

<sup>412</sup> Samuel Bufford , *Susanne Langer's Two Philosophies of Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1972), pp. 9-20

ilk kavranış yolu olarak anlaşılması gerektiğini dile getirir.<sup>413</sup> Langer *Virtual Powers* adlı makalesinde de dansın sahip olduğu bu güce *virtual powers* yani *sanal güçler* adını verir.<sup>414</sup> Ona göre sanatsal olarak başarılı bir dans izlerken izleyiciler sahnede koşup duran insanları seyretmezler, onlar bir bu yana bir o yana giden, akan, yükselen dansı izlerler. İşte dansı oluşturan *bütün bu hareket icracıların güçlerinin ötesinde bir güçten ortaya çıkar*. Bunlar *dans kuvvetleridir yani sanal güçlerdir* ve bu sanal güçler *fiziksel gücün ötesindedirler*. Bu sanal güç aynı zamanda dansı diğer hareket biçimlerinden ayıran anahtar kavramdır. Ona göre her sanat kendi birincil yanılsamasına (*primary illisioun*) sahiptir ve ilk dokunuşta yaratılması gerekir. Eğer dans da kendini bir sanat dalı olarak tanımlıyorsa kendi birincil yanılsamasına sahip olmalıdır. Ancak ona göre dansın bu öncelikli yanılsaması çoğunluğun tanımladığı gibi ritmik hareket olamaz. Çünkü *ritmik hareket dansın fiili sürecidir*. Ona göre her sanat dalında gerçeklik nasıl dönüşüyorsa danstaki bu hareketin gerçekliği de *dönüşümün sancısını çekmelidir*. Böylelikle hareket dans hareketi haline gelir, günlük hareketten ayrılır. İşte Langer'a göre hareketler dans yoluyla jestlere ama *sanal jestlere* dönüşerek bu dönüşümü yaşarlar. Langer dans tanımları ve kavrayışları ne kadar farklı olursa olsun tüm dansçıların ve dans araştırmacılarının dansın jestüel karakterini kabul ettiklerini dile getirir. Ona göre de *jest dans yanılsamasının yapıldığı ve organize edildiği temel soyutlamadır*. Ancak dansın temelini Langer'ın deyimiyle birincil yanılsamasını hareketten jسته indirgemek onu günlük edimlerimizden ayırarak sanat formuna kavuşmasına yeterli değildir. Langer gerçek hayatta jestlerin arzularımızın taleplerimizin ve hislerimizin işaretleri olarak işlev gördüklerinden

---

<sup>413</sup> S.Bufford,a.g.e

<sup>414</sup> S. Langer, *Virtual Powers, What Is Dance?*, Edited By: Roger Copeland, Marshall Cohen, (New York, Oxford Universty Press, 1983)

söz eder. Jestler *her zaman kendiliğinden dışavurumcudur*. Yani Langer'a göre tıpkı ses tonu gibi kişinin psikolojik durumunu ifade ederler yani kişiseldirler. Ancak yine de günlük hayatımızın bir parçasıdır, sanat değildir. Danstaki jest ise *sanal jesttir*. Yani dansçının jestleri gerçek koşullardan oluşmaz, dansçı tarafından dönüştürülür. Langer bunu şöyle örnekler: “*İyi bir bale ustası bir balerinin iyi bir performans sergilemesi için şöyle söyleyebilir: ‘düşün ki erkek arkadaşını en yakın arkadaşınla yakaladın.’*” Ama bunu gerçekmiş gibi söylemez. Yani Langer'a göre dansa hakim olan şey imgeleyen hayal edilen histir, gerçek duygusal koşullar değil. Bu durumda da dansçının jesti gerçek yani fiili bir jest olmasına rağmen aslında dansçının imgeleminin bir ifadesi olduğu için Langer'ın deyiimiyle *sanal bir jest* haline gelir. Yani *dansçının bu öz-dışavurumu sanaldır*.<sup>415</sup> Başka bir ifadeyle gerçek dansçının zihin süzgecinden geçerek imgeleme dönüşür ve dansçının bedeni yoluyla da jest ve hareket haline gelir yani tekrar fiiliyata geçmiş olur. Ancak bu sefer dansçının ifadesi gerçeğin doğrudan ifadesi olmaz, sanal ifadesidir. Aslında Langer pek çok araştırmacı ve dansçının dile getirdiği dansın ikili yapısını, Cohen'in deyiimiyle beden ve özü, ya da Martin'in deyiimiyle fiziksel ve psişik olanı ya da genel ifadesiyle dansta görünenle, ifade edilemeyeni, kendi sözcükleriyle tanımlamış olur ve böylelikle de dansın aynı zamanda da içeriğine dair de fikir verir.

Graham McFee *Understanding Dance* adlı kitabında dansı tanımlamak için Hirst'ten yaptığı alıntıyla şu cümleleri kullanır: *Dans özel çeşit bir harekettir... estetize edilmiş harekettir*.<sup>416</sup> Ancak McFee için estetize edilmiş hareket kavramı yeteri kadar açık değildir. Çünkü bir ifade estetize edilirken aynı

---

<sup>415</sup> S. Langer, a.g.e

<sup>416</sup> Graham McFee, *Understanding Dance*, (London ,Routledge,1992) , s.51.

zamanda bildirisel de olabilir. Ancak dans estetize hareket olsa da bildirisel değildir. O bu farkı anlatmak için günlük hareketlerimizden yola çıkar ve süpürme hareketini ele alır. Bir kişi elinde bir süpürgeyle yerleri zarif, seçkin, akışkan bir biçimde süpürdüğünde ona bakan kişi bu zarifliğe, çizgiye yani süpürme hareketine konsantre olur ve hareketin amaçsal boyutunu kaybeder. Aslında süpürme hareketi eylemi yapan kişi tarafından gerçekten estetize edilmiştir, ancak bu süpürme hareketini dans yapmaz o hala süpürme hareketidir. McFee'ye göre eğer süpürme hareketi bir dans motifinin içine yerleştirilirse ve bu şekilde estetize edilirse ancak süpürme hareketi olmaktan çıkar ve artık bir dans hareketine dönüşür. McFee'ye göre burada söz konusu olan şey *bir hareketin bir sorunu başka bir şeye 'dönüştürmesidir', bu da danstır. Bu yüzden dans şüphesiz ki estetize edilmiş harekettir, ama estetize etme bir 'dönüştürme' içerir.* Ona göre bu dönüştürme işlemi bir hareketi dans sanatı bağlamı içinde değerlendirmemizi sağlar , çünkü bu dönüştürme işlemi o harekete ilgi, önem ve değer yükler, ki bunlar da sanatla ilgilidir. Bu bağlamda McFee spor ve dansı karşılaştırır. Ona göre spora estetik bir ilgi gösterdiğimizizde –örneğin herhangi bir hareket, pozisyon hoşumuza gittiğinde- hareketi başka bir şeye dönüştürmeyiz. Biz basitçe onu kendi bağlamında beğeniriz ve burada başarı kriteri estetik başarı değildir ( hatta estetik sporlar için bile bütünüyle estetik değildir). Böylelikle McFee dansı basit bir hareket olmaktan ayıran şeyin özünü hareketin estetize edilmesinde, ama onu kendi bağlamından çıkarıp dönüştürerek estetize edilmesinde bulur.

Mary Wigman'da tıpkı McFee gibi dans sanatını betimlemeye çalışırken onu sporla hatta dansa en yakın sporlardan biri olan jimnastikle karşılaştırır ve dansı dans yapan özelliklerin altını çizmeye çalışır. Ancak Wigman McFee'de olduğu gibi hareketlerin dönüştürülerek estetize edilmesiyle değil, Langer'ın sanal

güçlerine yakın bir ifadeyle bu ayrıma vurgu yapar. Wigman için dans jimnastiğin paydos ettiği noktada başlar. Bu farkı yaratan da iki biçim arasındaki farklardır, ve bu iki biçimin arasında sınır çizmek biraz zordur. Ona göre bu farklılıklar *ne bedeninin duruş biçiminde ne de türündedir; kolayca kelimelere dökülemeyen, açıklanması imkansız olan farktır*. Wigman aslında bu farkın kelimelere dökülemez olduğunu dile getirirse de tıpkı Langer gibi dans hareketlerinden bahsederken jestlere vurgu yapar ve jestlerin birbirine bağlanma biçimlerinin bu farkı yarattığını dile getirir. Wigman'a göre kendi içlerinde farklılaşan tekil jestler dansı oluşturmaz. Dansı oluşturan, jestlerin birbirine bağlandığı hareketin oluşma biçimidir: *bir hareketin önceki hareketten nasıl doğduğudur ve bir sonraki harekete organik olarak geçme biçimidir*. Ona göre jimnastik hareketi artık dansa geçince görünmez, açık olmaz.<sup>417</sup> Wigman dansı diğer hareket biçimlerinden ayıran özelliklerle ilgili düşüncelerini şöyle toparlar:

*“...özetlemek gerekirse, dans basitçe ritmik bir salınımdır ve böyle olduğu içinde sonuçta dansçının enstrümanıdır ancak, dansçıyı harekete geçiren duygunun ve onun manevi yükselişine sebep olan tinselliğin de varlığıyla, dans, bir mekanda yapılan fiziksel hareketin ötesinde bir şey, dansçı da onun hareket halindeki elçisi olmaktan öte bir konuma sahip olur. Bu noktadan sonra dans, dansçının içsel deneyimlerini yansıtır. Başka türlü ifade etmek gerekirse: kendi bedenimizde deneyimlediğimiz haliyle, zihinsel ve duygusal durumlarımızın, ritmik bir gelgitle değişimini ve dönüşümünü dans etmekteyiz.” 418*

---

<sup>417</sup> Mary Wigman, *Modern Dansın Felsefesi, Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik'* Yayına Hazırlayanlar: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2009) s.95

<sup>418</sup> M. Wigman, a.g.e

Yani Wigman'ın görüşleri aslında Langer'ın dansçının sanal jesti dediği şeyle yani dansçının gerçeğin kendi zihnindeki imgelemine ifade ettiği yönündeki görüşüyle örtüşür ya da başka bir ifadesini sunar.

Selma Jeanne Cohen, *A Prolegomenon to Aesthetics of Dance* adlı makalesinde tıpkı Langer, McFee ya da Wigman gibi dansın estetik doğasının karmaşıklığına ve ifade edilemezliğine vurgu yapar. Makalesi dansın estetik doğasına ilişkin yukarıda sözü edilen görüşleri kapsar niteliktedir. O da McFee ve Wigman'ın altını çizdiği gibi dansın kendine has doğasının sadece ritmik hareket olamayacağını dile getirir. Çünkü diğerleri gibi Cohen de dans olarak tanımlanamayacak ancak ritmik olan pek çok hareket biçimi olduğunu ifade eder. Bu nedenle dansın diğer hareket biçimlerinden ayrımının onun dışavurumculuğunda yani ifadeciliğinde olup olmadığı sorusuna yönelir. Bunun için de dansa en yakın sanatlardan olan pandomimi ele alır. Dans da pandomim de ifadeci özelliklere sahiptir - hatta pandomim sanatçısı çok daha fazla dışavurumcudur. Cohen'e göre pandomim sanatçısının hareketlerinin her birinin tam olarak ne anlama geldiğini saptayabiliriz ancak bunu dansçı için saptamaya çalışırsak boşa zaman kaybederiz. Cohen bunu daha iyi açıklamak için baleden örnekler verir, örneğin kuğu gölü balesini dakikalarca seyrettikten sonra söyleyebileceğimiz tek şey kızla oğlanın birbirlerini sevdiğidir. Yine herhangi bir balerinin kusursuz hareketlerinin anlamını tam olarak saptamakta zorluk çekebiliriz. Bu farkı yaratan da dansın ifadeci niteliğidir. Cohen için genel olarak dans ifadeci bir niteliğe sahip olsa da bu onun parçaları için geçerli değildir. Yani parçaları anlam aktaramaz, *çünkü hareketler ifadeci olmamanın ötesinde bir amaç için tasarlanmıştır*. Cohen dansın bu özelliğinin en iyi lirik şiirle karşılaştırıldığında ortaya çıkacağını dile getirir. Aslında bu benzetme bu yüzyıla

ait yeni bir benzetme değildir. Bu düşünce iki yüzyıldan uzunca bir süre önce Diderot'nun ve yüz yıldan uzunca bir süre önce de Mallermé'nin kendi dönemlerinde dansa dair keskin fikirlerinin günümüzdeki tezahürü gibidir- ki Diderot “*düz yazıya göre şiir neyse, pantomime göre dans odur*” diyerek dansı şiire eş tutmuş, Mallermé ise dünyanın orfik açıklaması olabilecek bir eser yaratmaya çabalarken aradığı şeyin bir ucunu, drama ve müziğin yerine, balede bulmuştur ve “*tiyatronun yüksek bir ruh olduğunu, balenin ise şiirin daha yüksek üstün bir formu*” olduğunu dile getirmiştir.<sup>419</sup> Cohen de benzer bir biçimde dansı iyi daha betimleyebilmek için şiire baş vurur. Ona göre dans gibi lirik şiirde ritmik ve ifadelidir. Söyleyeceği sözü duyulara hitap edecek biçimde söyler. Bunu ifade etmek için J.M. Hopkinsin'den alıntı yapar:

*“Şiir kendi aşkına duyulmak için tasarlanan ve herhangi bir anlam arayışının yukarısında ve ötesinde bir konuşmadır. Ve hatta öyle bir şeydir ki bu anlam için olmanın bile ötesindedir.”*

Buradan hareketle Cohen dans etmenin kendi aşkına ve kendi çıkarına hatta kendi anlam ilgisinin üzerinde olmak üzere tasarlanmış hareket olarak düşünülebileceğinin altını çizer. Pantomim sanatçısının hareketlerini ilginç kılanın da bu olduğunu dile getirir çünkü her bir hareketinin bir anlamı vardır. Ama tam da bu yüzden dansçının hareketlerinden farklıdır. Ona göre mimi ya da pantomimciyi dikkatli izlememizin sebebi yaptığı hareketleri saptamaktır. Tam da bu noktada bu ilgiyi Cohen *anlam ilgisi (interest of meaning)* olarak tanımlar. Yani ona göre pantomimcinin hareketi *anlam ilgisi* olan bir harekettir ama bu ilgi *anlamın ötesinde (interest of above meaning)* bir ilgi değildir. Mimin hareketlerini anlayamaz olduğumuzda artık bu gösteriden zevk almaz oluruz. Ama

---

<sup>419</sup> Diderot ve Mallermé'nin dans ile ilgili görüşleri André Levinson'un *The Idea Of Dance: From Aristotle To Mallermé* adlı makalesinden alınmıştır.

bir balerinin hareketlerini anlamını saptama ihtiyacı duymaksın zevkle izleyebiliriz. Benzer bir biçimde geçit resmi yapan yürüyüşçülerin hareketi de kendi aşkına değildir. Bunu sayı saymayı bilen herkes yapabilir. Gösterilen ilgi büyük bir grubun koordinasyonuna daırdır. Bu hareketleri gerçekleştiren bir birey tek başına seyirci çekmeyecektir. Ancak bir dansçının hareketlerini izlerken *vücutu tarafından gerçekleştirilen görsel tasarımlardan zevk alırız yine dengelenmiş pozlarından duruşlarından, düz bacağı ve kıvrık kolları arasındaki zıtlıktan , ifade biçimindeki müzikallikten, ...,hareketler arasında pürüzsüz geçişten dinamiklerinin kontrolünden ve bu dinamiklerle hızla oynamasından, keskin hareketlerle yumuşak bir biçimde oynamasından zevk alırız.*<sup>420</sup> Cohen'e göre bütün bu hareketleri kendi aşkına beğeniriz ve anlam çıkarının üstünde bir ilgiyle izleriz. Kısaca Cohen'in dans kavrayışında dans sadece ritmik hareket, ya da ifadeli hareket olmanın ötesindedir. Dans herhangi bir anlam çıkarının da ötesine geçerek kendi aşkına icra edilir.

Langer, McFee, Wigman ve Cohen'in açıklamalarından dansın herhangi bir durumu, hareketi *dönüştürerek estetize ettiğini*, yani dansın aslında gerçek durumları değil gerçeğin *imgelemlerini* dansçının bedeni yoluyla –dansçının *sanal jestleri yoluyla-* yansıttığını aynı zamanda bu jestlerin birbirine *bağlanma yolunun* onu diğer günlük hareketlerimizden ayırdığını, son olarak da bütün bunların toplamında dansın aslında bir *anlam çıkarından bağımsız* olduğunu yani bir anlama gerek duymaksızın bizi etkimeleme gücü olduğu sonucunu çıkartabiliriz. Tüm bunlar bizi genç seyirci için dansın sahip olduğu potansiyel açısından iki temel noktaya taşır. Bunlardan ilki zaten daha önce ayrıntılı bir biçimde ele alınan ve estetik deneyimin kilit noktasını oluşturan *estetik mesafe* kavramıyla

---

<sup>420</sup>S. Cohen , a.g.e

ilişkilendirilebilir. Dans gerçeği koreografin, yönetmenin ya da dansçının (aslında son kertede yine de dansçının) imgelemi yoluyla süzer. Son olarak bizim sahne üzerinde gördüğümüz gerçeğin ta kendisi değil onun imgeleminin bedensel yollarla ifadesidir. Aslında sadece dans değil tüm sanatlar kendilerine has yöntemlerle gerçeğin yanılması sunma gücüne sahip olsalar da, dansın ayır edici bir özelliği vardır. O da dansçının bedeni ile bizim bedenimiz arasındaki etkileşimden –kinestetik empatiden- kaynaklanır. Teatral bir performansta genç seyirciler için sahne üzerinde sunulan her şeyin çocuk tarafından gerçek olarak algılanma riski varken, ki bu risk bedenin daha öncede değinildiği gibi *aşırı yakın mesafenin* ayartıcılığını yapmasından kaynaklanır, dans gerçeği *estetize ederek dönüştürdüğü* için bu riski bertaraf eder. Yani dans seyirciyi *optimal mesafede* tutma gücüne sahip olur. Daha başka bir ifadeyle beden diğer tüm teatral sanatlarda olduğu gibi, çocuğun gereğinden fazla özdeşleşme yaşamasına zemin hazırlarken, bir yandan da gündelik yaşantıyı, hareketleri dönüştürüp estetize ettiği için kurgusal dünyayla gerçek dünyanın birbirine karışma riskini ortadan kaldırır. Ancak dönüştürme işlemi koreografin, dansçının ya da yönetmenin kullandığı üsluba bağlı olarak bu estetik mesafeyi azaltabilir de arttırabilir de.

Bu dans betimlemelerinin bizi ulaştırdığı ikinci bir önemli sonuç da dansın yukarıda sözü edilen olanaklarıyla - çocuk ve gençlik tiyatrosunda tabu olarak ya da zor olarak kabul edilen konuları işlemeyi olanaklı kılmasıdır. Örneğin ölüm konusu çocuk ve gençlik tiyatrosunda bir tabu olarak kabul edilir ve Schneider daha önce adı geçen *Çocuklar için Tiyatro* adlı kitabında ölümün tabu oluşunu ayrı bir bölümde, farklı tiyatro gruplarının çalışmalarından örneklerle

açıklar.<sup>421</sup> Schneider'ın sözünü ettiği bu çalışmalarda ölüm, tanrı imgesiyle beraber kimi zaman *gerçekçi figürler yanında, sembolik figürlerle*<sup>422</sup> temsil edilir, kimi zaman *çocuğun duyuşmasını kolaylaştıracak*<sup>423</sup> şekilde ölüm temasının farklı yönlerine vurgu yapılarak işlenir, kimi zamanda ölüm duygusunun kasvetli ortamından oyunu kurtarmak için müzik ve ışık yardımıyla farklı bir atmosfer yaratılır. Bu farklı yollarla ölüm teması dönüştürülerek sahnede üzerine getirilir. Schneider için çocuk ve gençlik tiyatroları ölümü hastanelerin yoğun bakımlarından çıkarıp- kendi estetik düzenlemeleri içinde- çocukların gündelik yaşamına getirmelidir. Ancak şunun altını çizer: *ölüm kesinlikle 'bir tema' değildir. Ona göre*

*“Çocuk ve gençlik tiyatrosu hikayeler anlatır; içinde yeryüzünün oynandığı hikayeler; yaşamaya değer bir yeryüzünün oynandığı. Çocuk ve gençlik tiyatrosu bunu yaparken var oluşa dair sorular sormaktan, çocuklar ve gençler için hayat ve ölüm hakkında tiyatro oyunlarından vazgeçmemelidir.”*<sup>424</sup>

Schonmann'da kitabında bu vazgeçilmezliğin altını çizer ve benzer bir biçimde genç seyirciler için sahne üzerinde Tanrı konusunun nasıl işlenebileceğini araştırır. Schonmann genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki bilinmezlerin teatral temsilleri için biçimsel arayışların yerine bu bilinmezlerin *zihinsel imgelerinin* nasıl yaratılabileceğinin düşünülmesi gerektiğinden söz eder. Bu durumu Tanrı imgesinin yaratılmasına bağlı olarak şöyle özetler:

*“Tiyatro tanrıyı tanımlamak için sürekli teatral bir dil bulmaya çalışıyor. Tanrıyı ifade etmek için yeni bir dil yaratmamız gerektiğini söyleyen sesler*

---

<sup>421</sup> W. Schneider, a.g.e.,s.123-136

<sup>422</sup> W.,Schneider, a.g.e.,s.132

<sup>423</sup> W.,Schneider, a.g.e.,s.127

<sup>424</sup> W.,Schnieder, a.g.e.,s.135

*var. Bence özel bir teatral dile ihtiyacımız yok Tanrıyı betimlemek için; bunun yerine Tanrının zihinsel imgesini yaratırken dikkatli olmaya ihtiyacımız var. Genç seyirciler için yapılan tiyatroda hem onların hayal gücünü bloke etmediğimizden emin olmalıyız; hem de Tanrı kavramıyla ilgilenirken ortaya çıkan derin düşünceleri yok etmediğimizden.”<sup>425</sup>*

Tıpkı Schneider’ın dediği gibi genç seyirciler için yapılan tiyatro hayatla ilgili sorular sormak ve hayatı sorgulamak zorundadır. Bu durumda çocuk için bilinmez olan bazı kavramlar da –ölüm, Tanrı gibi- doğal olarak çocuk ve gençlik tiyatrosunun ilgilendiği konular arasına girer. Bu bilinmezlerin temsili başlı başına bir sorun haline gelirken Schonmann aslında yukarıda alıntılanan sözleriyle bu konuya önemli bir bakış açısı sunar. Bu bilinmezlerin ya da başka bir deyişle çocuk ve gençlik tiyatrosu için tabu olan konuların temsilinde biçimsel arayışlar üzerine odaklanmak yerine zihinsel imgelerin önemine vurgu yapar. Çünkü herhangi bir performansta yönetmenin biçimsel tercihleri ne olursa olsun son kertede önemli olan tüm bunların genç seyircinin zihninde oluşturduğu imgedir. Buradan biçimsel arayışların önemli olmadığına dair çıkarılabilecek bir sonuç yanlış olur. Buradan çıkarılması gereken sonuç biçimsel arayışların zihinde yaratacağı imgeler göz önünde bulundurularak şekillenmesi gerektiğidir. Bu arayışlarda imgeler kilit noktayı oluşturuyorsa dansın bu konuda önemli anlatım olanakları sağlayacağı muhakkaktır.

Daha önce sözü edilen dansın anlam çıkarımının üzerinde olması, yani bir anlama ihtiyaç duymaksızın bizi etkilemesi, dansı duyular dünyasına, duygulara ve dolayısıyla imgeler dünyasına yaklaştırır. Cohen’e göre de *dansın alanı kavramların alanı değildir. Kavramlar sözcükler yoluyla zihin yoluyla kavranırlar. Ancak dans sözcüklerin değil algıların, hareket yoluyla göz*

---

<sup>425</sup> S., Schonmann, a.g.e, s.100

*tarafından algılanan algıların alanıdır.*<sup>426</sup> Bu nedenle de Cohen bir koreografin ayın dünyaya uzaklığı ya da Kant'ın kategorik buyruğu konusunda bir dans hazırlamakta zorlanabileceğini dile getirir hatta Balanchine'e göre dansa kayınvalidenin olmadığını alıntılar. Çünkü tüm bu kavramlar ve olgular sözcüklerle daha iyi ifade edilirler. Ancak *dansın aracı insan hareketidir. Dans olgularla ya da fikirlerle değil hareket halindeki insanlarla ilgilenir.*<sup>427</sup> Bu nedenle koreograf ayın dünyaya uzaklığı, Kant'ın kategorik buyruğu ya da kayınvalideyle ilgili bir dans hazırlamak için bunların harekete dökülmüş halini kullanabilir. Örneğin Cohen'e göre kayınvalide için bir evlilik töreni canlandırılabilir, ayın uzaklığını göstermek için ay parmakla işaret edilebilir. Yani bir koreografin çıkış noktası ne olursa olsun asıl ilgilendiği şey bu noktanın harekete dönüşmüş halidir. Hareket Cohen'e göre hareket eden kişi hakkında iki temel bilgi verir. Birincisi kişinin hareketleri onun nasıl bir insan olduğunu, örneğin kibar mı sert mi güvenli mi utangaç mı vs., yani karakterini anlatır. İkinci olarak hareket eden kişi bize belirli bir andaki hissettiği duyguyu anlatır. Örneğin insanın kederle başının eğilmesini, zevkle zıplamasını, öfkeyle yumuklarının sıkılmasını rahatlıkla tanıyabiliriz. Bu da aslında dansın kapsamını belirler. Yani dansın temeli harekettir ve hareket bize duygular ve karakterlerle ilgili bilgi verir. Cohen'in deyimiyse *hareketler bize karakter ve duygunun nitelikleri hakkında duyulabilir imgeler veririler ve bunlar dans için tam olarak uygun bir alan sağlar*<sup>428</sup>. İşte bu yüzden Cohen'e göre bir koreograf ayın dünyaya uzaklığıyla ilgili değil ama aya ilişkin hisleri hakkında bir dans tasarlayabilir. Ya da kendi kayınvalidesi hakkında kendisinde uyandırdığı tiksinti, iritasyon vs. gibi hisler

---

<sup>426</sup> Selma J. Cohen, *A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1962), pp. 19-26 .

<sup>427</sup> S.Cohen, a.g.e

<sup>428</sup> S.Cohen, a.g.e

üzerine dans hazırlayabilir. Hatta Kant'ın kavramları hakkında da eğer bu kavram onda bir duygu yaratıyorsa bir dans yapabilir ama bu fikir ya da olguya ilişkin bir hissi yoksa hakkında dans edeceği bir şeyde yoktur. Çünkü *bedensel hareketlerle ifade edilebilen duygulardır*<sup>429</sup>. Kısaca koreografin bir dans gösterisi hazırlarken ilgilendiği *karakter ve duygu niteliğinin imgeleridir*.<sup>430</sup> Bu durumda genç seyirciler için ölüm ya da Tanrı gibi tabu olan zor konuları işlemek isteyen bir koreograf da doğal olarak imgeler üzerine yoğunlaşacaktır. Yani genç seyirciler için çalışan bir koreograf doğrudan ölümü ya da Tanrı'yı sahne üzerinde temsil etmeye çalışmak ya da bunun biçimsel yollarını aramak yerine performansın içeriğine bağlı olarak karakterlerin ya da bu konuların yarattığı duyguların imgelerine odaklanır. Böylelikle aslında genç seyirci için bilinmeyen, korku uyandıran ya da kavranması zor olan konular bir dans performansının oluşum aşamasında filtrelenir. Ayrıca bu şekilde filtrelenerek gündeme getirilen zor konular, belki de genç seyircinin yüzleşmekten çekindiği konular, dans yoluyla genç seyircinin gündemine taşınır. Schonmann'ının alıntısında söz edildiği gibi, hem genç seyircinin bu konudaki hayal gücü imgeler yoluyla harekete geçirilir, hem de yetişkinler tarafından belirlenmiş olan kavramların sahne üzerinde doğrudan temsili yerine yerine doğru göstergelerle genç seyirci kendi hayal dünyasında ki imgelerle düşünmeye sevk edilmiş olur. Yine de bu herhangi bir konunun sahneye aktarımında dansın her zaman en doğru imgeleri seyircinin zihninde yaratacağı anlamına gelmez. Bu sadece zor olarak kabul edilen konuları (aslında sıradan konuları dahi) sahneye taşımak için dansın doğrudan seyircinin

---

<sup>429</sup> S.Cohen, a.g.e

<sup>430</sup> S.Cohen, a.g.e

imgelemine seslenişi yoluyla nasıl geniş bir anlatım olanağına sahip olduğunu vurgular.

Bir dans performansının oluşum sürecinin özelliklerinden, başka bir deyişle dansın kendi doğasından ve genç seyircinin teatral ihtiyaçlarından yola çıkarak elde edilen bu sonuca paralel ifadeler Judith Lynne Hanna'nın *A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K-12 Curriculum* adlı makalesinde de yer bulur. Hanna'ya göre bir dansçının amacı duygusal bir deneyim sağlamak, hareketler yoluyla kavramsallaştırmalara gitmek ya da hareketin kendisiyle oynamak olabilir. Hanna sözünü ettiği bu son durumun yani formlarla oynamanın ve temsili olmayan danslar yaratmanın yirminci yüzyılda sanatın geneline hakim olan soyutlama geleneğiyle paralellik gösterdiğini ve dans yoluyla hikaye anlatmanın, örneğin korku gibi zor konuları, işlemeyi, uzaklaştırılabilmeyi, daha az korkutucu hale getirilebilmeyi ve hatta insanların sosyal aksiyonlarına taşınabilmeyi mümkün kıldığını dile getirir.<sup>431</sup> Bu durumda dans aslında genç seyirciler için de sadece tabu olarak algılanan ölüm ve tanrı gibi konularda önemli bir anlatım olanağı sunmaz, aynı zamanda belirli bir öyküye bağlı olmaksızın da bir duygu ya da bir kavramı konu edinen performanslar içinde kendi olanaklarını yaratır. Bu duygu, kavram, öykü ya da olgular koreografin, yönetmenin ya da dansçının imgelemine bağlı olarak şekillenebileceği gibi, koreograf ya da yönetmen seçtiği temayla ilgili çocukların zihnindeki imgeleri araştırıp bunlardan da yola çıkabilir.

Bir dans performansı oluşum aşamasında performansı oluşturan karakterlerin ya da duyguların imgelerinden beslenirken, seyircilerin de doğrudan

---

<sup>431</sup> Judith Lynne Hanna, *A Nonverbal Language for Imagining and Learning: Dance Education in K-12 Curriculum*, Educational Researcher, Vol. 37, No. 8, pp. 491-506, 2008.

imgelemine seslenir. Bu da aslında Schonmann'ın genç seyirciler için bilinmeyi konu alan oyunlarda dikkat çektiği *zihinsel imge* kavramına karşılık gelir. Schonmann'a göre bir imge bütünleyici ve son derece entegre edilmiş bir bilgi formudur. Schonmann Perkins'den bir alıntı yapar:

*“Bu herhangi bir birleştirilmiş ve ilişkilendirilmiş zihinsel bir temsildir ki bu temsil bize bir konuyla ya da başlıkla ilgili çalışma fırsatı sunar. (Perkins, 1992, p. 80)”*<sup>432</sup>

Ayrıca Perkins'e göre temel olarak zihinsel imgeler bize bir şeyi gerekçeleriyle verirler. Yani sadece bize bazı şeyler hakkında bazı bilgiler verme konusunda olanak sağlamazlar, aynı zamanda uygulama, gerekçelendirme, değerlendirme, karşılaştırma, kavramsallaştırma ve genelleme yoluyla elde ettiğimiz bilgilerle de kavrayışımızı güçlendirmeye olanak sağlarlar.<sup>433</sup>

Tüm bunlardan hareketle Schonmann bazı sonuçlara varır. Ona göre hepimizin içinde yaşadığımız gerçeklerle, durumlarla kişiler ya da ilişkilerle ilgili zihinsel imgeleri vardır ve tiyatro yoluyla bu kafamızda kurduğumuz zihinsel imgeleri yıkmak mümkündür. Ona göre tiyatro çocukların kafalarında yerleşmiş olan bazı imgeleri yıkmaya ve yeniden kurmaya yardımcı olur. Schonmann için teatral bir performansdaki en önemli çıktılardan biri de budur. Yani o, seyircinin teatral performansın temel bileşeni olmasından hareketle, genel prensiplerden anlam çıkarma becerisinin seyirci ile aktör etkileşiminden oluşabilecek sonuçlardan en önemlisi olduğunu öne sürer. Schonmann'a göre genç seyircilerin bilinmeyenin konvansiyonuyla mücadele etmesini istediğimizde- tanrı imgesi gibi örneğin- aslında onların hayal güçlerini harekete geçiririz ve bu açıdan tiyatro

---

<sup>432</sup> S.,Shonmann, a.g.e, s.93

<sup>433</sup> S.,Shonmann, a.g.e, s.93

genç insanlara eleştirel düşünme için iyi bir başlangıç noktası sunar.<sup>434</sup> Ayrıca Schonmann bir performansın başarısının performans görüldükten sonra aktörün bizi bir fikir, bir heyecan anı, bir korku, bir sembol gibi soyut bir şeylerle ya da normalde bizi saran somut dünyayı kırma olanağı sağlayan bir şeylerle temsil etme başarısına bağlı olduğunu dile getirir. Ve çocuğun bu teatral performanstan hoşlanabilmesi için de sahne üzerinde olan olayları anlayacak zihinsel basamağa gelmiş olması gerektiğini vurgular.<sup>435</sup> Dans da bu açıdan bakıldığında Schonmann'ın sözünü ettiği düşünceleri kışkırtma, sıradan günlük olayların ötesine geçme, soyut dünyaya izleyicilerini taşıma ve en önemlisi hayal gücünü harekete geçirme potansiyeline sahiptir. Çünkü *dans amaçsal iletişim için bir araç ya da açık bir kanal olabilir ve etkili bir iletişim, dansçı ve seyirci arasında paylaşılan bilgiye bağlıdır.*<sup>436</sup> Üstelik dans herhangi bir anlam çıkarından bağımsız olduğu yani doğrudan duyularımıza hitap ettiği için bu bilgi paylaşımında Schonmann'ın belirttiği gibi çocuğun belirli bir zihinsel basamağa gelmiş olması ön koşulu aslında ortadan kalkar. Çünkü bu bilgi çeşidi diğer bilgi çeşitlerinden farklıdır. Bu farkı Hanna'nın bir dans öğrencisinin dans etmeyi öğrenme sürecinde edindiği bilgi türlerini açıklarken kullandığı ifadelerde bulabiliriz.

Hanna'ya göre dans eğitiminde öğrenciler çeşitli bilgi biçimlerine ihtiyaç duyarlar. Bunlardan ilki bildirimsel bilgi (*declarative knowledge*) diğeri de yöntemsel bilgidir (*procedural knowledge*). Buna göre bildirimsel bilgi dansla ilgili kavramları, tarihi, hareket dağarcığını ve dans yaratma kurallarını (grameri) içerir. Öğrenciler koreografilerinde, hareket fikirlerinin görselleştirilmesinde

---

<sup>434</sup> S.schonmann, a.g.e, s 100

<sup>435</sup> S.schonmann, a.g.e, s 103

<sup>436</sup> J. L. Hanna, a.g.e

bildirimsel bilgiyi ifade etmeyi öğrenirler. Ancak öğrenciler ikinci çeşit bilgiyi yöntemsel bilgiyi (buna yaparak öğrenme de denir) ve bedensel bilgiyi (buna da beden yoluyla öğrenme denir) ya da somutlaştırılmış bilgiyi kazanırlar. Bu bilgi çoklu duyuşsal algı yoluyla özellikle kinestezi yoluyla elde edilir. Bu bilgi motor becerileri ve kassal hafızayı (içalgıyla bedende hissedilen), bilişsel beceriler ve dansa iletişimsel düşünce ve duygularda örüntülerin (bir gramer kuralı) uygulamasını mümkün kılan bilişsel stratejileri içerir. İşte dansa seyirci ve dansçı arasında paylaşılan bilgi bu türden bir bilginin sonucunda ortaya çıkar. Stevens ve McKechnine bunu şu sözlerle ifade ederler: *dansı iletişim niyeti, ve ifade ile diğer hareket temelli davranışlardan ayıran nüans yöntemsel bilgiye dayanır.*<sup>437</sup> Bu çeşit bir bilgide örtük bilgiye yol açar ki *örtük bilgi de kelimelerle ifade edilemeyen ama kinestetik ve duygusal olarak dans yoluyla ifade edilen bilgidir.*<sup>438</sup> Dansçı ve genç seyirci arasındaki etkileşimin sonucu olarak ortaya çıkan bu örtük bilginin genç seyirci tarafından algılanıp algılanamayacağını açıklamak için Schonmann'ın çocukların teatral konvansiyonları çözme yollarına dair açıklamaları dikkate alınabilir.

Schonmann'ın genç seyircinin teatral konvansiyonlarla başa çıkarken teatral dili nasıl çözdüğünü açıklamak için Kulka'nın çocuğun dil öğrenme sürecine dair sözlerine yer verir. Bu da bize dansın çok küçük yaştaki seyirciler için bile neden uygun teatral bir dil yarattığını göstermesi açısından önemlidir. Kulka'ya göre doğal dilde sözel bilginin kodlaması ve bu kodun çözümlenmesi sosyal konvansiyonlara ve bu dilin bileşenlerine bağlıdır. Ancak sanatta iletişim, günlük dilden oldukça farklıdır. Bu farkı yaratanda aslında yine konvansiyonlara

---

<sup>437</sup> J. L. Hanna, a.g.e

<sup>438</sup> J. L. Hanna, a.g.e

bağlı olmakla birlikte aslında bileşenlerin karmaşıklığıdır<sup>439</sup> Ve Kulka çocuğun dil öğrenmesinde hissin (aslında sezgi diye de çevirebileceğimiz *sense* kelimesi kullanılmıştır burada) anlama dönüşme sürecini şöyle açıklar:

“... henüz konuşmayı bilmeyen bir çocuk yine de araba kelimesinin anlamını anlayabilir. Bu anlamı nasıl yakalayabilir? Koşullanma durumunda araba- “araba” ilişkisi sonunda yerine oturtulur. Bu çocuk için “araba”, araba kelimesinin gerçek anlamı mıdır? Değildir. “Araba” araba kelimesinin hissidir (*sense*). Çocukların ilk kelimelerinin bir anlamı yoktur, ama onların bazı hisleri (*sense*) vardır. Çeşitli durumlarda ya da sözel bağlamda araba kelimesinin sürekli kullanımının bir sonucu olarak, anlam giderek psikososyal bir varlık olarak kristalize olur. Anlam kesinlikle araba kelimesi dil sistemine katıldığı zaman kurulur. (Kulka, 1992, pp. 25-26).”<sup>440</sup>

Schonmann’a göre tiyatrodan da çocukların konvansiyonları anlama yolu tıpkı dil öğreniminde olduğu gibi benzer bir şekilde gerçekleşir. Yani ona göre *bir his* (*a sense- sezgi*) bir nesnenin ya da önemli bir kodun temsili olarak kabul edilir, bu onunla beraber giden anlamdır. Sonuç olarak Schonmann için anlam hissin bir sonucu olarak tanımlanabilir.<sup>441</sup> Yani çocuğun anlama ulaşmadan önce bir nesneye yönelik vardığı ilk yer histir yani duyuların alanıdır. Bu da aslında tam olarak dansın alanıyla örtüşür. Dansın anlam çıkarından bağımsızlığı aslında kelimelerle ifade edilebilen anlamlara ihtiyaç duymaksızın seyirci ile bağ kurabildiğinin de bir göstergesidir. Bu durumda bir dans performansı izleyen genç seyirci için dansın bu seyircinin duyularıyla ya da hayal gücüyle kurduğu bağ doğrudan bir anlam yaratır. Üstelik genç seyircilerin geniş hayal güçleri

---

<sup>439</sup> S., Schonmann, a.g.e,s.91

<sup>440</sup> S., Schonmann, a.g.e,s.91

<sup>441</sup> S., Schonmann, a.g.e,s.91

düşünüldüğünde bu anlam kelimelerle ifade edilebilenden daha değerli ve kelimelerin kısıtlayıcılığından daha özgür bir alan sunar.

Dansın doğrudan hayal gücü, imgelem ya da duyularla kurduğu bu bağ aslında bir araç olarak da dansı önemli hale getirir. Bu açıdan bakıldığında dans teorisyenleri de tıpkı sanatın bazı bilgi türlerini iletme de diğer yollardan çok daha etkili olduğunu savunan Dewey gibi dansın etkili bir araç olduğunun altını çizerler<sup>442</sup>. Bu konu da *Paul Taylor Dance Company*'den Taylor şöyle söyler:

*“Ben insanlarla iletişim çabası içinde dans ederim. Görsel bir araç kelimelerden daha etkili olabilir. Dans ediyorum çünkü kendi kelimelerime her zaman güvenmiyorum ya da bu yüzden bunlardan çok daha fazlasını biliyorum.”*<sup>443</sup>

Aslında dansla ilgili bu bakış açısı yani dansın kelimelerle ifade edilebilenin ötesine seslenebilme potansiyeli, göstergeler doğru şekillendiğinde dansın çocukların geniş hayal gücüne seslenebilen önemli bir silah olduğunun da altını çizer. Ancak elbette ki burada vurgulanması gereken bu göstergelerin bir dans performansında genç seyirciler için nasıl şekillendiği başka bir deyişle bir dans performansında anlamın nasıl oluşturulduğu ya da nasıl kodlandığıdır.

### **II.B.iii.b. Dans Yoluyla Anlam Üretme**

Teatral bir performansta en büyük sıkıntılardan biri genç seyirciler için hazırlanan bir performansın büyüklerin dünyasından çıkması ve bu nedenle de bu dünyayı yansıtmasıdır. Aslında dansın söylenenin ötesindeki gösterme ve doğrudan imgeleme seslenebilme gücü aynı zamanda bir temsili yetişkinlerin kısıtlı dünyasından kurtarabileceğinin de altını çizer. Bunun için de önce genç

---

<sup>442</sup> J. L.Hanna, a.g.e

<sup>443</sup> J. L. Hanna, a.g.e

seyirciler için hazırlanan performansların nasıl yetişkin bakış açısının etkisinde kaldığını vurgulamak gerekir . *Theatre for Children in an Age of Film* adlı makalesinde Jonathan Levy yetişkinlerin dünyasında genç seyircileri *zoraki izleyiciler (captive audience)* olarak adlandırır. Ona göre,

*“Onlar zoraki seyircilerdir. Onlar gelmeyi seçmezler. Onlar getirilirler. Ve onlar buradayken onların hayal güçlerini güvende tutmalıyız... eğer durum buysa ve biz onların hayal güçlerini güvende tutacaksak, onlara karşı sorumluluğumuz daha zorlu hale gelir ve kendimize tiyatrodaki hangi niteliklerin onlara başka hiçbir sanatın sunamayacağı şeyleri sunduğunu sormamız gerekir.”<sup>444</sup>*

Schonmann'da Levy'nin genç seyircinin zoraki izleyiciler olması fikrini destekler ve çocukların hem yetişkinler eşliğinde oyuna getirildikleri için hem de çocukların aktörlerin elinde oldukları için zoraki izleyiciler olduklarını dile getirir.<sup>445</sup> Elbette burada söz konusu olan sadece aktörler değildir. Bunun yanında yönetmen, koreograf ya da dansçı da aynı sorumluluğu paylaşırlar. Bu nedenle çocukların performanstan aldıkları haz ve toplamda edindikleri deneyim yetişkinlerin sorumluluğundadır. Ancak burada yetişkin dünyası ve çocukların dünyası arasındaki belirgin farkların yetişkinler tarafından dikkate alınması gerekir. Bu fark hem davranış biçimlerinde görülür hem de hayal güçlerinde. Schonmann'ında altını çizdiği gibi çoğunlukla çocukların tepkileri sosyal alışkanlıklarla şekillenmemiştir.<sup>446</sup> Onlar yetişkinlere göre daha az sosyal kaygı taşıdıklarından kendilerini daha rahat ifade ederler. Bu da onların bir performans esnasında verdikleri tepkilerin doğrudan olmasına sebep olur. Ayrıca çocukların yetişkinlerden çok daha güçlü bir hayal dünyası vardır. O. Corey *Theatre for*

---

<sup>444</sup> S., Schonmann, a.g.e, s.61

<sup>445</sup> S., Schonmann, a.g.e, s.61

<sup>446</sup> S., Schonmann, a.g.e, s.61

*Children: Kid Stuff or Theatre?* adlı kitabında bu farkı net bir biçimde şu şekilde ortaya koyar: “çocukların çoğu zaman orda olmayı gördüklerini biliyorum. Ancak büyüklerin sık sık orda olanı görme hatasına düştüklerini hatırlatmak isterim”<sup>447</sup>. Corey’in bu sözleri aslında bir koreografin çocuklar için bir performans hazırlarken dikkat etmesi gereken temel noktaya da işaret eder. Bu nokta yetişkinlerden farklı olarak çocukların orada olmayı görmelerini sağlayan hayal gücüdür. Bu aslında bir koreograf için zengin bir malzeme de sunar. Bir koreograf bir öyküyü anlatmaya çalışırken ya da koreografisinde bir duyguya odaklandığında o öyküyü ya da o duyguyu doğrudan çocuğa anlatmaya çalışmak yerine bu öykü ya da duyguyla ilgili çocuğun hayal gücünü kışkırtmanın yollarını aramalıdır. Dans ancak bu şekilde bir araç olarak kullanılabilir. Yani koreograf (ya da yönetmen) ve dansçı hikaye, durum, olgular hatta kavramlardan yola çıkabilir. Çıkış noktasının koreografya ya da dansçıda uyandırdığı duygu dansçının bedeninde farklı tekniklerde hareket yoluyla somutlaştırılır. Seyirci birebir dansçının duygularını ya da çıkış noktasını anlamak zorunda değildir. Önemli olan dansçının seyircinin imgelemine bu yolla ulaşmış olmasıdır. Çocukların bu zengin hayal dünyaları düşünüldüğünde bir öyküyü ya da duyguyu referans almayan hareketin kendisine ve bağlantı noktalarına odaklanan son derece soyut bir performans bile bu açıdan bakıldığında küçük yaştaki çocuk seyirciye ulaşabilir. Çünkü bu tür performansların genç seyirci için fazla soyut olduğunu ve fazlaca sembolleştirilmiş olduğunu düşünenlerin aksine çocukların oyunla olan bağı aslında onların imgelere ve sembolizasyona çok da uzak olmadıklarını gösterir. Örneğin Piaget çocuğun bilişsel gelişim sürecinde oyunun önemini vurgular ve birbirini izleyen üç sistemi -alıştırma oyunu, sembolik oyun ve

---

<sup>447</sup> S.,Schonmann,a.g.e, s.63

kurallı oyun- tanımlayarak çocukların yaşamın ilk yedi yılındaki oyunlarının evriminin ana hatlarını çizer. Genel olarak Piaget oyun gelişiminin saf bireysel süreçlerden ve doğuştan gelen özel sembollerden, toplumsal oyuna ve ortak sembolizme doğru ilerlediğini belirtir.<sup>448</sup> Vygotsky'ye göre ise oyun daima toplumsal bir sembolik etkinliktir. Ayrıca o oyunu birbiriyle ilişkili iki temel öğeden yola çıkarak niteler. Buna göre oyun imgesel bir durum ve imgesel durumdaki dolaylı kurallardan oluşur.<sup>449</sup> Yani Vygotsky ve Piaget'nin görüşlerinden yola çıkarak, gelişim döneminde önemli bir yer tutan oyun oynama sürecini henüz küçük yaşlardayken bile çocukların imgeler yoluyla düşünme ve sembolleştirebilme becerisine sahip olduklarının bir kanıtı olarak alabiliriz.

Hanna sembolizasyonun dansın önemli bir parçası olduğunu belirtir. Sembolizasyon yoluyla dansın anlam taşıyıcısı olarak işlev gördüğünden söz eden Hanna, farklı dans formları üzerinde yapılan araştırmalarda *araçlar ve katmanlar (devices and sphere)* aracılığıyla dansın karmaşık yollarla anlam taşıdığını dile getirir.<sup>450</sup> Hanna'nın sözünü ettiği dansın *altı araç ve sekiz katman* yoluyla anlam üretmesi aslında bir koreografin performansını hazırlarken kullandığı kodlardır. Bu kodları ayrıntılandırmak genç seyirciler için hazırlanan performansta da belirleyici olabilir.

Hanna öncelikle dansçıların kullandığı bu altı araçtan söz eder. Ona göre dansçılar anlamı şifrelemek için bir ya da en azından altı tane sembolik araçtan birini kullanırlar. Bunlar *somutlaştırma, ikon, stilizasyon, metonim, metafor ve*

---

<sup>448</sup> Ageliki Nicolopoulou, *Oyun, Bilişsel Gelişim ve Toplumsal Dünya: Piaget, Vygotsky ve Sonrası*, Çev: Dr. Melike Türkân Bağlı, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi, yıl: 2004, cilt: 37, sayı: 2, 137-169

<sup>449</sup> Ageliki Nicolopoulou, a.g.m.

<sup>450</sup> J.L.Hanna, a.g.e

*aktüalizasyon*dur. *Somutlaştırma* bir şeyin dışına doğru üretilen harekettir, örneğin bir savaşçı dansının ustalığı ve geri çekilme taktiklerini göstermesi gibi. Bir *ikon* bir şeyin en belirgin özelliklerini sunar ve gerçekten sunduğu şeymiş gibi yanıtlanır. Örneğin tanrı sevgisini ve ölümü özel bir dans yoluyla gösteren Haitili bir dansçıya onu takip eden Haitililer gerçek bir huşu içinde uygun cinsiyet rollerinde sanki dansçı gerçekten tanrıymış gibi davranırlar. Bir *stilizasyon* mutlak ve geleneksel jestleri ve hareketleri çevreler, örneğin dansçının leydisine karşı olan sevgisinin bir göstergesi olarak kalbini işaret etmesi gibi. Bir *metonim* (ad aktarması) bir başka şeyin bir parçasını temsil eden bir şeyin hareketsel bir kavramsallaştırılmasıdır, örneğin romantik bir düet bir ilişkiyi temsil eder. Hanna'ya göre bir dansta anlamı kodlamanın en yaygın yolu ise *metafor* aracılığıyla bunu yapmaktır. *Metafor* bir düşüncenin, deneyimin ya da fenomenin ona benzeyen bir diğerinin yerine ifadesidir. Örneğin kadın ve erkek için çelişen hareket örüntüleri onların farklı biyolojik ya da sosyal rollerine gönderme yapar. *Aktüalizasyon* (gerçekleştirme), bir ya da birden fazla dansçının genel rollerini betimlemesidir, örneğin, anneler için bir dans icra eden bir dansçı, annelik rolünü taşır.<sup>451</sup>

Bu altı araç dansta anlamı kodlamanın farklı yollarını gösterir ancak bu anlamlar dansın hangi anında ya da hangi bölümüne kodlandığını göstermez. Bunun için Hanna dansın kurduğu iletişim biçimlerini sekiz alan ayırır ve kodlanan anlamların bu sekiz alan yoluyla oluşturulduğunu ya da iletildiğini belirtir. Ancak dansta anlam içermek için kullanılan bu araçlar iletişimin sekiz alanından birini de kullanabilirler, daha fazlasını da. Örneğin dansın anlamı *dans olayının kendisinde* olabilir. böyle bir durum insanlar sosyal bir dansa belki de

---

<sup>451</sup> J.L.Hanna, a.g.e

yardım toplamak için katıldıkları zaman gerçekleşir. Dansın anlamı *aksiyon halindeki insan bedeninin tümünün* alanında olabilir. Bir kişinin kendi sunumu (self presentation) buna örnek olarak gösterilebilir. Yapıya, stile duyguya ya da dramaya vurgu yapan *performansın bütün örüntüleri*, anlamın oluştuğu alan olabilir. Anlam dramatik bölümlerde *gelişen hareketin bir sahnesinde* temellenmiş olabilir, ki bu kim, kime ve nasılı içerir. *Özel hareketler* ve bunların nasıl icra edildikleri önemli olabilir, örneğin bir erkek dansçı bir kadını *point* adımlarıyla dans ederek parodize ederken. *Diğer iletişim modlarıyla*, örneğin şarkı (konuşma) ya da kostüm gibi, *birbirine sıkıca bağlı hareketler* anlamın yattığı yer olabilir. Anlam dansın *katmanlarında bir diğeri için araç* olabilir, örneğin dansın performansının şarkısı ya da rap ezberi için bir arka plan olabilir. Anlam katmanı *şu anda*, yani yansıtılmış duygusallığın, ham hayvansılığın, karizmanın ya da dansın büyüsunün duygusal etkisinde, yerleşmiş olabilir.<sup>452</sup>

Yetişkin seyirciler için hazırlanan bir performansta anlam bu yollarla dansın farklı katmanlarında oluşturulabilirken aynı durum genç seyirciler için de geçerlidir. Yani genç seyircinin ihtiyaçları ya da hayal dünyası göz önünde bulundurularak seçilen bir konu *somutlaştırma, ikon, stilizasyon, metonim, metafor ve aktüalizasyon* yoluyla kodlanabilir ve bu kodlar (yani anlam) *dans olayının kendisinde, aksiyon halindeki insan bedeninin tümünde, performansın bütün örüntülerinde, hareketin bir bölümünde, özel bir hareket de, diğer iletişim modlarıyla bağlanma yerinde, gösterideki diğer elementler için araç olma durumunda ya da şu anda* bulunabilir.

---

<sup>452</sup> J.L.Hanna, a.g.e

Bir koreograf tüm bunları kullanarak farklı türde danslarda yaratabilir. Bir koreografi hangi türe yaklaşırsa yaklaşsın kendi anlamını üretir ancak daha öncede sözü edildiği gibi bu anlamlar anlam çıkarından bağımsızdır, yani kendisi bir anlamın temsilciliğini yapmasa bile seyircinin imgelemine ulaştığı anda anlam oluşur. Cohen de bir koreografinin öyküye duygulara ya da hareketlere yaklaşmasına bağlı olarak bölümlenmeye ve bunların estetik özelliklerinin altını çizmeye çalışır. Doğal olarak da her bir tür seyircinin hayal dünyasında farklı anlamlar üretme potansiyeline sahiptir. Cohen'e göre bazı durumlarda dans dramaya yaklaşabilir. Dramaya yaklaşırken dans Yunan tragedyasının konularını da ele alabilir, ya da bir takım insani durumların genellemeleriyle de ilgili olabilir. Cohen dansın tamamen dramdan uzaklaşarak anlatsal bir yapı içermeyebileceğini de belirtir. Bu durumda Cohen'e göre bir dans olaylar dizisini feda ettiği ve sadece bir duygunun çeşitli boyutlarını keşfetmeye odaklandığı zaman *dramatik ilgi standartı* yerini  *lirik ilgi standardına* bırakmış demektir. Yani dramatik olarak değil lirik olarak anlamlı hale gelmiştir. Cohen'e göre lirik dansta pek çok duygunun arka arkaya geliştirilebileceği gibi tek bir duygunun bütün yoğunluğunu geliştirmek için de zaman harcanabilir. Bir dansta anlatsal yapının olmadığı gibi hikaye ve tek tek karakterler, hatta açık duygusal imgeler de,örneğin aşk, nefret vs. gibi, olmayabilir. Bu durumda bu dans soyut bir danstır. Ancak anlatsal bir yapının ve açık duygu imgelerinin yokluğunda bile soyut dansla Cohen'e göre bir ilişki kurarız. Çünkü soyut dansta insan davranışlarının niteliklerini andıran hareket niteliliğinin tutarlılığının varlığı ya da yokluğuna ilişkin bir hissimiz vardır. Yani aslında soyut dans herhangi bir duygu ya da karakterin varlığı olmaksızın duygu barındırır. Ancak Cohen çok önemli bir noktaya işaret eder: *Duygu dansçıların ilişkilerinde bulunmaz, onların harekete*

*ilişkin tavırlarında bulunur.*<sup>453</sup> Bu da sahneleme esnasında dansçının ya da koreografin hareket dağarcığına ilişkin seçimlerine ve koreografi hazırlanırken oluşturulan örüntülere bağlı olarak değişir.

Dansın hangi yollarla anlam üreteceğini gösteren tüm açıklamalar genç seyirci göz önüne alındığında da uygulanabilir. Ama tüm bunlar aynı zaman da gelişigüzel bir çalışmanın da seyirci üzerinde etkili olamayacağına parmak basar. Çünkü dramatik bir dans koreografisinde bir yandan öykü akışına vurgu yapılırken bir yandan da dansçının hareketleri öykü seyircinin zihninde oluşacak şekilde dizayn edilmeye çalışılmalıdır. Ayrıca öykü hem genç seyircinin ilgisini çekecek bir öykü olmalı hem de koreograf ya da yönetmen tarafından öyküye dair doğru imgelemler seçilmelidir. Cohen'in tanımlamasıyla lirik dans tek bir duyguya odaklanılıyorsa o duygu farklı açılardan ele alınmaya çalışılmalı, birden fazla duygu üzerinde çalışılıyorsa bu duygunun hareketler yoluyla bağlantı yerlerine dikkat edilmelidir. Ancak söz konusu olan soyut dans olduğunda belirgin bir referans noktasının yokluğu genç seyirciyle çalışıldığında durumu zorlaştırabilir. Burada Cohen'in dansın tamamen anlamdan yoksun bırakılıp bırakılamayacağı sorusuna verdiği cevap aslında daha da anlamlı hale gelir. Cohen şu açıklamayı yapar:

*“Son yıllarda bazı koreograflar bütünüyle kendi uğruna yapılan hareketlerin çıkarına, yaslanan çalışmalar üzerine yoğunlaştılar. Göstergeyi aşındırmaya çabaladılar. Jesti kendi alışıldık bağlamından yalıtılarak herhangi bir duyguyla bağlantısından koparmaya çalıştılar. Ya da hareketleri yapay hatta bazen gelişigüzel biçimlerin kombinasyona ve sürekliliğine bağlayarak aynı yalıtımı gerçekleştirmeye çalıştılar. Ama dansa anlam gördüğümüz üzere özgül bir dramatik karaktere ya da duruma*

---

<sup>453</sup> S.J.Cohen, a,g,e

*hatta kişisel bir duyguya referansta bulunmak zorunda değil. Koreograf davranışın kişisellikten çıkartılmış niteliği üzerine de yorum yapabilir. Hatta gelişigüzel süreklilik eğer tutarlı bir şekilde gerçekleştirilecek olursa yine bir yorum bir anlam bir şey söylemektedir. Örneğin şunu söylüyor olabilir: insan vücudu bir şey söylemeye çalışmadığı zaman ne kadar tuhaf ve harika şeyler yapabiliyor.”*

Yani soyut dans adı altında gelişigüzel bir araya getirilmiş her tür hareket cümlesinin genç seyirciye estetik deneyim sağlayıp sağlayamayacağı önem kazanır. Böylesi bir durumda dans seyirci üzerinde beklenen etkiyi yapmayabilir, yani hayal gücüne seslenemeyebilir. Bu yüzden Cohen stilizasyonun önemine vurgu yapar. Geleneksel olarak kullanılan hareket dağarcığının yerine kendi imgesini ortaya koymak için farklı bir stilizasyona ihtiyaç duyan bir koreografin dikkat etmesi gereken bazı hususlara dikkat çeken Cohen bunları şöyle dile getirir:

*“Estetik bir bakış açısından bakıldığı zaman stilizasyon açısından önemli olan şey açık ve imgeye olan katkısıdır. Bu terimler stilizasyonu hem türüne hem de derecesine uygulanabilir. Daha açık konuşacak olursak jest geliştirme modu belirli ve tutarlı olmak durumundadır. Aksi halde yorumun doğası müphem gibi görünür ve seyirci herhangi bir referans noktası olmadan rahatsız bir konumda bırakılır.”<sup>454</sup>*

Daha başka bir deyişle bir dans performansında belirli ve tutarlı bir biçim almayan hareket modları seyircinin imgesine bir katkı sunmaz, çünkü teatral olarak okunabilir değildir. Bunun sebebi de seyirciyi belirgin bir referanstan yoksun bırakarak belirsizliğe sürüklemesidir. Bu açıdan bakıldığında özellikle soyut bir koreografinin genç seyirciyi yakalayabilmesi içinde bu tutarlılığa sahip olması gerektiği sonucunu çıkarabiliriz.

---

<sup>454</sup> S.J.Cohen, a,g,e

Hareket modlarının belirgin ve tutarlı olmasının yanı sıra özellikle soyut bir dansa odağı oluşturan hareketin neden bize ilginç geldiği ve nasıl dikkatimizi çektiği de önemli bir sorudur. Bu konuda Cohen hareketlerin faydasını ya da çıkarını hareketin unsurları açısından değerlendirebileceğimizi ve zaman, mekan ve dinamikler açısından yargıya varabileceğimizi belirtir. Cohen'e göre hareketin bu üç boyutla ilişkisi açık bir biçimde seyirci tarafından algılanabilir olmalıdır ama akıllı gözlemciye herhangi bir meydan okuma sunmayacak kadar da basit olmamalıdır. Bu konuda müzik, dinamikler ve mekan arasındaki ilişkiyi açıklamak için Cohen örnekler verir. Müzik faktörünü açıklamak için Denis Humpry'nin müzik görselleştirmesini örnek olarak gösterir. Ona göre müzik görselleştirmesi pek tutmaz, çünkü müziği harekete birebir dökmek ilginç bulunmaz, çünkü bu durumda hareket müzikle aynı şeyi söyler, başka bir şey söylemez ve yorum yapmaz. Cohen sürekli müzikle bağlantılı bir dansı neredeyse donuk bir dans olarak tanımlar. Ona göre hareket diğer faktörlerle ilişkisi içerisinde doğru anlamı ortaya çıkarır. Yani anlam hem müzik partiyonun karmaşıklığı hem de hareketin karmaşıklığından meydana gelir. Bunun dışında müziğin olmadığı danslarda bile bu ilişki dengesi gözetilmelidir. Bu durumda da hareketle ilgili yargımız zaman örüntüsü ve aynı zamanda dinamiklerin ilişkisi temeline dayanır ve hareketin çeşitlilik gösteren dokuları bu dengenin dereceleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Yani daha başka bir deyişle hareketi ilginç kılan şey açıklıkla (anlaşılabilirlikle) meydan okuma (insanın zihnini zorlama) arasındaki dengeye dayanmaktadır.

Özetle Cohen'in dansla ilgili bu görüşleri genç seyirciye uyarlandığında yukarıda belirtilen iki önemli noktayı tekrarlamak gerekir. Bunlardan ilki bir dans performansında hareketin modlarının yani bir anlamda koreograf tarafından

oluşturulan stilizasyonun tutarlı ve belirli olmasının genç seyirciye belirli bir referans noktası sunarak yorum yapmasını kolaylaştırdığıdır. İkinci önemli nokta da her bir hareketin ancak zaman, mekan ve dinamik boyutlarıyla ilişkisine bağlı olarak anlam bulduğudur. Bu ilişki ne insan zihnini ve hayal gücünü çalıştırmaya gerek duymayacağı kadar açık ne de herhangi bir yoruma meydan vermeyecek kadar zorlu olmalıdır. Yani bir hareketi oluşturan ya da hareketin içinde olduğu zamansal, mekansal ve dinamiksel boyutla olan ilişki harekete dair öyle bir denge oluşturmalıdır ki bu denge hareketi anlaşılabilirlikle meydan okuma arasında yerleştirmelidir. Özellikle bu ikinci sonuç genç seyircinin zengin hayal gücü göz önüne alındığında ve bu hayal gücünün teatral bir performansta genç seyirciler için temel çıktılardan biri olduğu düşünüldüğünde daha da anlam kazanır. Bu durumda genç seyirciler için çalışan koreograf seyircinin yaş grubuna bağlı olarak onların deneyimlerinden yola çıkan bir öykü, bir olgu ya da bir duruma odaklanabilir. Ama bunun yanında sadece harekete odaklanıp seyircinin hayal gücünü kısıktırmayı da hedef alabilir. Her iki durumda da koreografin dikkat etmesi gereken kendi imgelerini oluştururken yaratacağı hareket cümlelerinin (ki aslında bu yerleşik hareket vokabülerini kullandığında bile geçerlidir) tutarlı ve belirli olması ve aynı zamanda açıklıkla meydan okuma arasında bir denge kurabilmesidir.

Bir koreograf ya da yönetmen bir dans performansı hazırladığında tüm bu unsurlara dikkat etse de genç seyircinin tüm bu kodları çözüp çözemeyeceği önemlidir. Schonmann'a göre genç seyirciler tiyatronun bütün profesyonel vokabülerini bilmek zorunda değildirler, ama konvansiyonların fonksiyonlarının yolunu anlamaları önemlidir. *Konvansiyonlar ortamın dilidir ki bu dil genç seyircilerin ikinci dil olarak sahip olmaları gereken bir dildir. Genç seyirciler ne*

*kadar çok teatral olaya maruz kalırlarsa o kadar bu dilin temel kullanımına dair deneyim kazanırlar.*<sup>455</sup> Schonamnn'ın burada aslı kastettiği daha çok *çocukların kurguyu gerçek olarak, ve gerçeği kurgu olarak kabul etmelerine yardımcı olacak olan optimal mesafeye ulaşıncaya kadar yıllar geçtikçe bunu geliştirecekleri ve hala bunların farkını ayırabilecekleri anlayışdır.*<sup>456</sup> Ancak aynı durum diğer teatral kodların ve dans kodlarının çözümü içinde genellenebilir. Özellikle dans ve hayal gücü arasındaki güçlü bağ çocukların izledikleri performansın bütün kodlarını çözerek koreografin ya da dansçının niyetini çözebilmelerini değil, daha çok bu niyetlerden yola çıkarak kendi hayal güçlerini harekete geçirmelerini sağlar. Nasıl daha önce yetişkinlerin dans izleme deneyimlerini konu alan araştırmalarda bu deneyimlerin bireyselliği ve ifade edilemezliği vurgulandıysa aynı durum çocuk seyirciler içinde geçerlidir. Yani çocukların da tıpkı yetişkinler gibi sahip oldukları bireysel özellikler, sosyal çevreleri, ekonomik durumları, kendi kişilik özellikleri vs. edindikleri bu bireysel deneyimi etkiler. Yine de Schonamnn'ın sözünü ettiği gibi çocukların sık sık teatral olaya maruz kalmaları edindikleri deneyimi güçlendirir ve kendi estetik mesafelerini yaratmalarını sağlar. Böylece de Bullough'un değindiği uzaklık sanatta duyusal teması söz konusu olduğunda onları ruhsallaştırma, arıtma ve filtrelemeye hizmet ettiği için sonunda da sanat bireysel olanla tipik olan arasındaki iç dengeye hizmet eder.<sup>457</sup>

Dansın daha çok duyusal olana hizmet etmesi, edilen deneyimin sözle ifadesinin zorluğu ve edinilen bilginin örtük bilgi olması çocuğun edindiği estetik deneyimi azaltmaz. Aslında bunun en önemli kanıtlarından birini Tunalı sunar. Alexander Gottlieb Baumgarten'ın estetiğin duyusal bilginin alanı olduğuna dair

---

<sup>455</sup> S. Schonmann, a.g.e.,s.90

<sup>456</sup> S. Schonmann, a.g.e.,s.90

<sup>457</sup> Gerald C. Cupchik,a.g.e

fikirlerinden yola çıkan Tunalı, Baumgarten'ın *sensitiva* yani duyuşal bilgiyle ilgili "açık seçik ve şeylerin ötesinde bulunan tasavvurlar bütünü" açıklamasını şöyle yorumlar :

*"Estetik açık ve seçik olmayan bir bilginin, sensitiv (duyuşal) bilginin bilimi olarak tanımlandığına göre, açıklık ve seçiklik estetik bilginin ölçütü değildir; intellectiv (zihni) bilginin ölçütüdür. Sensitiv yani estetik bilginin özelliğı açık ve seçik olmak değil, tersine, açık ve seçik olmamak, bulanık olmaktır."*458

Tunalı Baumgarten dışında B. Croce'nin de fikirlerine yer verir.

*"Croce'ye göre, estetik'in konusu tümel bir varlık alanı olan 'sezgi'dir. Sezgi (intuition), kavramsal bilgidен önce gelen, onun temelini oluşturan, bize bireysel olanı veren en yakın bir bilme biçimidir. Sezgi bize bireysel olanı verir, ama bundan ötürü de o algıyla aynı şey anlamına gelmez. Algılar gerçeğı, reel olan şeyi bize verirler, oysa sezgiler gerçekliğı bildirdikleri gibi gerçek olmayanı da, hayalî olanı da bildirirler. Sezgi ve ifadenin geniş bir alanı vardır. Bu alanı inceleyen bilim de estetikdir"*459

Tunalı'nın alıntıladiğı hem Croce'nin hem de Baumgarten'ın görüşleri aslında dansın alanı ile estetiğın alanını birleştirir. Daha başka bir ifadeyle dans yoluyla elde edilen deneyimin – bu deneyim genç seyirci için ifade edilemez ya da zor ifade edilir olsa da- estetik bir değere karşılık gelebileceğini göstermesi açısından önemlidir. Bunun yanında Tunalı'nın estetik tavrın bir özelliğı olan ereğinin kendi (*auto- telos*) olma durumunu açıklarken estetikçilerin estik tavrın bu özelliğini çocuk oyunlarına benzetmelerini dile getirmesi bize bu konuda başka ip uçları da verir. Ona göre estetik tavrı ile oyun tavrı arasında bir benzerlikler vardır. *Bu benzerlik her iki tavrında ereğini kendinde bulundurmasında ve*

---

<sup>458</sup> İ., Tunalı, a.g.e.,s.14

<sup>459</sup> İ., Tunalı, a.g.e.,s.16

*bundan ötürüde dış dünyadan kendine dönük birer tavır olmasında temellenir.*<sup>460</sup>

Tunalı'ya göre herhangi bir müziğe, tabloya vs. karşı estetik bir tavır alan kişi, bütün kişiliği ile ilgi kurduğu ve öznel olarak yaşadığı o sanat yapıtınının varlığına yönelmiştir. Aynı durum bir değneyi at ya da bir tahta parçasını uçak yapan çocuk içinde geçerlidir. Çocuğun kurduğu bu dünya hepimiz için ortak objektif bir dünya değil, çocuk için yalnızca onun olduğu öznel bir dünyadır. Estetik tavrıla çocuk oyunları arasında ereği kendinde olma durumunun yarattığı öznelliğin benzerliği dışında, bu benzerliği ortaya çıkaran önemli bir neden daha vardır. Bu nedeni Tunalı her iki durumun da realite dışında başka bir dünya yaratmada hayal ve kurguya yaslanmasında bulur. Yani ona göre herhangi bir sanat eserine karşı estetik tavır aldığımızda irreal bir dünyaya gireriz hem de eserin üslubuna ve türüne bağlı olmaksızın. Ona göre *oyun da tıpkı estetik tavır gibi, gerçek dışı, hayale dayalı, kurgusal bir fenomendir.*<sup>461</sup>

Estetik tavrın bu yönlerinin oyun tavrıyla olan benzerliği bir açıdan bakıldığında sanılanın aksine çocukların estetik tavır almaya belki de yetişkinlerden daha yatkın olduklarının bir göstergesi olabilir. Bu açıdan bakıldığında çocukların herhangi bir sanat dalından bu çalışma özelinde teatral performanslardan estetik haz alabilme kapasiteleri vardır. Onların zengin hayal güçleri düşünüldüğünde sadece yetişkin tiyatrosunun izinden gitmek ya da oradaki biçimsel arayışları genç seyircilere uygulamak yeterli olmayacaktır. Bu nedenle Schonmann'ın da belirttiği gibi genç seyirciler için tiyatrodan anlamlı

---

<sup>460</sup> İ., Tunalı, a.g.e.,s.25

<sup>461</sup> İ.,Tunalı,a.g.e.,s 26

teatral bir deneyim hem fiziksel hem de zihinsel enerjinin her ikisinden - bazen bunun nedensel sebeplerinin ötesine akan bir boyuta kadar genişletilmelidir.<sup>462</sup>

Schneider *The Category Of Simplicity And Complexity Of Theatre*<sup>463</sup> adlı yazısında çocukların her zamankinden daha çok kendi düşüncüleri, duyguları, deneyimleri ve aksiyonları açısından zorlanmaya ihtiyaçları olduğunu dile getirir. Ona göre gerçek çocuk ve dünya karşılaşmasında medya tarafından sunulan yapay resimler gittikçe daha çok somutluğun yerini almaya başladı. Schneider için

“ Çocuklar geniş bir çeşitlilikte kişisel deneyime ihtiyaç duyarlar çünkü her şeyden önce gelen fiziksel dünyanın doyumsuzluğu ne medya tarafından ne de bilgisayar tarafından değiştirilebilir. Çocuklar deneyimlemeden, keşfetmeden ve araştırmadan başlayan öğrenme süreçlerine ihtiyaç duyarlar. Onlar hareketle, algıyla ve gerçeklikle başarıyla kombine edilmiş öğrenme süreçlerine ihtiyaç duyarlar.”<sup>464</sup>

Schneider’in sözünü ettiği bu ihtiyaç çocuk ve gençlik tiyatrosunda ancak yetişkinlerin egolarından, ihtiyaçlarından, keyfiliklerinden ve tüm bunların sınırladığı kısıtlayıcı bakış açısından kurtulmuş, çocukların potansiyelini ciddiye alan kışkırtıcı işlerle giderilebilir. Bu da sanatsal nitelikleri arttırmaya yönelik yeni atılımlara ve belki de yeni biçimsel arayışlara alternatif dillere ihtiyaç duyar. Son yıllarda bu alanda dansın sağladığı geniş olanaklar keşfedilmeye başlanmış ve bu alanda da çalışmalar yaygınlaşmaya başlamıştır. Schneider İtalyan felsefeci Loris Malaguzzi’den şöyle bir alıntı yapar: *bir çocuk yüz dile sahiptir. Ama biz onlardan doksan dokuz tanesini çaldık.* Tiyatro Schneider’a göre bunu tersine çevirebilir, dinleme, görme, şarkı söyleme, anlama, hissetme, konuşma, oynama

---

<sup>462</sup> S. Schonamnn, a.g.e, s. 100

<sup>463</sup> Wolfgang Schneider, *The Category Of Simplicity And Complexity Of Theatre*, Assitej Theatre for Young Audience, 2007.

<sup>464</sup> W. Schneider, a.g.e,2007.

ve daha fazlası yoluyla. Yani Scheider'ın söylemeye çalıştığı çocuklardan çaldığımız doksan dokuz dili tiyatrunun geri verebileceğidir. Aslında sadece tiyatro değil, bütün sanat karşılaşmaları buna hizmet eder ama en çok da insanı temel malzeme olarak kullanan sanatlar bu karşılaşmayı daha da değerli kılar. Ve elbette ki dans bu karşılaşmaların en özel ve en güçlü olanlarından biridir, üstelik tüm insanlık tarihi boyunca.

## SONUÇ

Genç seyirciler için yapılan teatral her tür etkinlikte (tiyatronun sınırlarını da aşan her tür performans buna dahil edilebilir), sanatsal niteliklerin artırılmasının gerekliliği ve bu etkinliklerin didaktizm uğruna sanatsal yönlerinin ihmal edildiği kabul gören görüşlerdir. Yapılacak kuramsal ya da pratiğe dayalı her tür araştırmanın ihmal edilen ve basite indirgenen sanatsal niteliklerin artırılması yönünde yarar sağlayacağı da muhakkaktır. Dans etme geleneği insanlık tarihi kadar eski olmasına rağmen ancak son on yılda ağırlıklı olarak çocuk ve gençlik tiyatrosunda hem kuramsal hem de pratik alanda bir araştırma konusu olarak dikkat çeker. Bu çalışmaya da temel olarak dansın ülkemizde gençlik tiyatrosundaki biçimsel arayışlara nasıl alternatif cevaplar yaratabileceği ve sahip olduğu potansiyeli ortaya çıkarma niyetiyle başlanmıştır.

Dansın gençlik tiyatrosunda sahip olduğu potansiyeli araştırma öncelikli olarak dans tiyatro ilişkisinin gelişimine ve dansın tarihine geriye doğru bir bakışı zorunlu kılar. Çünkü ancak böylelikle dansın bir sahne sanatı olma yolunda günümüze kadar nasıl evrildiği ve bugünkü dans sanatı algımızın nasıl şekillendiği aydınlatılabilir. Dans ve tiyatro ilişkisine dair dans tarihinden hareketle yapılan bu şekilde genel bir inceleme bu çalışmanın konu edindiği performansın kapsamını da genel hatlarıyla çizmiş olur. Sonuç olarak bu çalışma dans tiyatrosu ya da anlatı dansı gibi dans ve tiyatro birlikteliğini ima eden herhangi bir türe odaklanmak yerine dans-tiyatro aralığında yer alan herhangi bir performansı araştırma konusu yapar. Yani bu çalışma genç seyirci dans ilişkisini incelerken saf dansla tiyatro aralığında kendine yer bulan her türlü performansı konu alır. Her ne kadar günümüz dans dünyasında (aslında 90'lardan beri) dansın

özünün hareket temelli olduğu düşüncesinin altını kazan ve dansın temsiliyetinden çok performatif yönüne vurgu yapan çağdaş dans kavramı çerçevesinde alternatif işler yapılsa da bu çalışma yine de hareket temelli bir dans kavrayışı üzerinden gider. Çünkü bu eğilimlerin dans dünyasında ki kavramsal çerçevesi ve çocuk ve gençlik tiyatrosunda nasıl yansımaları olacağı ya da olduğu ayrı bir araştırma konusu olacak kadar geniştir.

Söz konusu olan genç seyirciler olduğunda günümüzde giderek artan farklı eğlence türleri sanat- genç seyirci karşılaşmasının niteliğini etkiler. Bu tip eğlence türleri sanat etkinlikleriyle seyirci yarışına girerken, aynı zamanda bu yarış sanat etkinliklerinin genç seyirci ile kurduğu ilişkiyi gözden geçirme zorunluluğunu doğurur. Sanat- seyirci karşılaşmasında sanatsal faaliyetleri diğer etkinliklerden ayıran belirleyici nokta, seyircinin yaşayacağı estetik deneyimdir. Sanat karşılaşması sonucunda elde edilen estetik deneyim başka hiçbir karşılaşmanın sağlayamayacağı bir bilme biçimi sunar genç seyirciye ve böylelikle aslında sanat, kendini diğer eğlence türlerinden ayırır. Hatta tiyatro izleyen birinin edineceği deneyim ancak bu deneyim *duyu alanını aşır, insan kişiliğinin bütününe ulaşıyorsa*<sup>465</sup> sadece teatral bir deneyim olmaktan çıkıp aynı zamanda estetik bir deneyim haline gelir. Bu durumda da bu çalışma kapsamında dans-tiyatro aralığındaki bir performansta dans öğesinin sağladığı olanakları araştırmak ancak dansın estetik deneyim yaratma potansiyeline odaklanıldığında mümkün hale gelir.

Dansın genç seyirciyle kurduğu ilişkide öncelikli olarak genç seyircinin özellikleri iki konuyu gündeme getirir: *estetik mesafe* ve *özdeşleşme*. Genç

---

<sup>465</sup> İ., Tunalı, a.g.e, s.45

seyircinin teatral bir deneyimi estetik deneyim olarak algılayabilmesi belirli bir estetik mesafeyi zorunlu kılar. Aslında tüm sanatsal karşılaşmalarda estetik deneyim belirli mesafe sınırları içinde (*yakın mesafe ile uzak mesafe arasında*) algılandığında gerçekleşir. Bu mesafe birey tarafından da sağlanabilir, yaratıcı tarafından da belirlenebilir ve bu mesafe edinilen deneyimin niteliğini belirler. Ancak genç seyirciler için bu mesafenin önemi estetik hazzın artması ya da azalmasının ötesindedir. *Yakın mesafe* çocuğun sahnedekini gerçek hayattan ayıramayıp gerçek olarak algılamasına ve gerçek tepkiler vermesine, örneğin ağlamasına, kızmasına hatta üzülmesine sebep olabilir. *Uzak mesafe* ise çocuğun tamamen sahnede izlediğinden kopmasına neden olur. Ancak *optimal mesafede* çocuk seyirci performansın hazzını yaşar. Çocuk seyirciler için bu teatral konvansiyonun fark edilememesi daha çok metin odaklı tiyatrodaki olay örgüsüne çocuğun kendini kaptırması ve karakterlerle gereğinden fazla *özdeşleşme* yaşaması sonucunda ortaya çıkar. Yani aslında genç seyirciler için yapılan bir tiyatrodaki asıl sorun çocuğun ya gereğinden fazla özdeşleşmesi ya da hiç özdeşleşememe sorunudur. Bu durumda dansın doğası aşırı yakın estetik mesafenin kışkırtıcılığını yapar. Çünkü aracı insan bedenidir ve dans etme eylemi özellikle çocuk seyirci için çok alışık olduğu bir eylem biçimini çağırır. Yine de koreograf ya da yönetmen seçtiği hareket modlarına göre bu mesafeyi istediği biçimde yönlendirebilir. Aslında dans ister saf dans olsun ister anlatı dansı genç seyircinin kendini kurgu dünyasına gereğinden fazla kaptırmasına izin vermez. Çünkü hareket modları her ne kadar günlük hareketlere yaklaşırsa da onlardan ayrılır. Dansçının ani dönüşleri, sıçramaları, bedenini farklı biçimleri, seyirciyi şaşırtır ve sergilediği hareketlerin günlük hareketlerimizden farklılığı, esnekliği, gücü, dengesi ile bizim oradalığımızı canlı tutar. Bu durumda çocuk seyirci için

gereğinden fazla özdeşleşme durumu kendiliğinden ortadan kalkar. Ancak bu özdeşleşmenin tamamen ortadan kalkması demek değildir. Çünkü bu konuda yapılan araştırmalar genç seyircilerin bir dans performansında sadece karakterlerle değil, aynı zamanda dansçılarla da özdeşleştiğini göstermiştir. Hatta ilginçtir ki Wildschut'ın yaptığı bu araştırma sonuçlarından birinde de çocukların dansçılarla karakterlerden daha fazla özdeşleşme yaşadığı tespit edilmiştir. Bu durumda dans hem çocuğun estetik mesafeyi kendini kurgu dünyasına gereğinden fazla kaptırmayacak şekilde sağlamasına hem de bu mesafe sınırları içinde karakterlerle olduğu kadar kinestetik doğası gereği dansçılarla da özdeşleşme yaşamasını sağlama potansiyelini barındırır.

Dansın estetik deneyim sağlama potansiyelinde estetik mesafe ve özdeşleşmenin yanında ikinci olarak dansın kinestetik yönüne vurgu yapılır ve bu yolla genç seyirci ile sağladığı iletişim *Dans Yoluyla Kurulan Kinestetik İletişim* başlığı altında tartışılır. Dans sadece görsel bir sanat değildir, aynı zamanda kinestetiktir, hareketimizin içsel duyularını harekete geçirir. Bu yönüyle başka diğer sanat dallarından ayrılır ve sahip olduğu bu özel iletişim yöntemi başka hiçbir sanatın sağlayamayacağı bir estetik tatmin duygusu sağlar. Makalesinde dansın bu başka bir dille ifade edilemeyen doğasının düz anlamlar yani açık anlamlarla empatik bilinçaltımıza yönelen anlamlardan oluştuğu görüşlerine yer veren Smith, böylelikle dansın seyircisiyle hem doğrudan iletişim kurduğunu hem de bilinçaltımıza seslenerek dolaylı bir iletişim sağladığının altını çizer. Yani hareket yoluyla dans aynı anda pek çok anlamı iletme gücüne sahiptir. Ancak dansın sahip olduğu bu kinestetik özellik ve insanoğlunun estetik algısında tıpkı görme ve duyma gibi önemli bir rolü olan kinestezi duyumuzun varlığı mutlak olarak kabul gören sabit doğrular değildir. Özellikle sosyoloji, sinir bilimi ve

bilişsel bilim üzerine yapılan araştırmalar ve ortaya atılan yeni kuramlara bağlı olarak zamanla değişen farklı kinestezi kavrayışları mevcuttur. Tüm bunları Susan Leigh Foster *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact Of Performance* adlı makalesinde tartışır. Özetle bir performansı izlediğimizde kinestetik olarak ne hissettiğimize ya da bu deneyimimizin nasıl gerçekleştiğine dair üç farklı yaklaşım vardır: *içselleştirme olarak kinestezi, uyumlanma olarak kinestezi, bir dürtü olarak kinestezi*. Kinestezi yani hareket duyumuz bu üç farklı yaklaşıma referansla içselleştirme görevi de görebilir, bizim çevreyle uyumumuzu da sağlayabilir ya da bizi hareket etmeye ya da hareketin devamını tahmin etmeye de yönlendirebilir ve tüm bunlar aslında bizim dans izlerken edindiğimiz deneyimi de açıklar. Yani kinestezi duyumuz bir dans performansını izlerken dansçının duygularına hareket yoluyla ortak olmamızda, her birimizin bu deneyimden farklı hazlar ve sonuçlar çıkarmamızda, farklı deneyimler elde etmemizde, aynı zamanda performansın tamamını ilgiyle takip ederek koreografin niyetlerini çözmeye çalışmamızda anahtar kavramdır. Bu sonuç genç seyirciler için yapılan performanslarda önemlidir çünkü tüm bu farklı kinestezi kavrayışları bir dans performansı izleme deneyiminde seyircilerin sadece birer izleyici değil, aynı zamanda performansın ortak girişimcileri olduğunu da vurgular. Başka bir deyişle dans izleyicisi olan genç seyircinin performansa katılımı gözlemlenebilen davranışların dışında kinestezi duyusu yoluyla da gerçekleşebilir. Katılım da estetik deneyimde önemli bir rol oynar.

Kinestezi duyumuzun ya da dansın kinestetik doğasının estetik deneyimimiz üzerine olan etkisi doğrudan gözlemlenebilen ya da ifade edilebilen çıktılarla ölçülemez. *Yaşanmış bir dans deneyiminin kelimelerle ifade*

*edilemezliği*<sup>466</sup> ve aynı zamanda dans deneyiminin açık olmayan örtük ya da dille ifade edilebilen alanın ötesinde vücut bulan bir bilgi sunması estetik deneyim ve kinestezi duyumuz arasındaki bağı incelememizi zorlaştırır. Ancak nöroloji biliminin ve seyirci araştırmalarının ışığında yapılan geniş çaplı araştırmalar<sup>467</sup> bu alandaki boşluğu doldurur ve estetik haz ve kinestezi arasındaki ilişkiyi güçlendirir. Buna göre dans izleyen seyirci kitlesi üzerinde yapılan çalışmalar izleyici kitlesinin verdiği tepkileri *kinestetik yayılım*, *kinestetik sempati* ve *kinestetik empati* olarak sınıflandırır. Böylelikle dans izleme deneyiminden elde edilen veriler edinilen hazda anahtar kavramın kinestezi duyumuz olduğunu gösterir. Aynı genelleme genç seyirciler içinde yapılabilir, çünkü Wildshut'ın genç seyirciler üzerinde yaptığı araştırmalar bu sonucu destekler. Araştırmanın sonuçlarına göre dans deneyimi olsun ya da olmasın çocuklar soyut dansa eşit derecede katılım gösterirler, anlatı dansında ise dans deneyimi olan çocuklarda katılımın arttığı gözlemlenir. Bu sonuç genç seyirciler için yapılan performanslarda hikayenin zorunluluğunu sorgulama gereğini ortaya çıkarması, dansın buna yaratabileceği alternatifler ve sağlayacağı başka türlü bir estetik deneyimin altını çizmesi açısından önem taşır.

Estetik haz ve kinestetik duyumuz arasında deneysel çalışmalarla da kanıtlanmış güçlü bağ, genç seyircinin edineceği deneyimde dansın potansiyeline işaret etse de Tunalı'nın estetik hazla duyusal haz arasındaki ayrımı, dansın bu potansiyeli nasıl estetik deneyime dönüştüreceği sorusunu gündeme getirir. *Dansın İçeriğinin Yapılandırılması* adlı son bölümde de dansın kendi sahip olduğu dinamiklerin altı çizilerek ve genç seyirciler için sorun olan bazı konulara

---

<sup>466</sup> Matthew Reason *Watching Dance, Drawing The Experience And Visual Knowledge*

<sup>467</sup> Matthew Reason ve Dee Reynolds *Kinesthesia, Empathy and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Response*

yarattığı alternatif cevaplar tartışılarak bu soru aydınlatılmaya çalışılır. Bunun için öncelikle dansın kendine has dinamikleri *Dansın Estetik Doğası* başlığı altında incelenir. Langer, McFee, Wigman ve Cohen gibi dans kuramcısı ya da uygulamacılarının dansın ne olduğunu kavramamızı ve onu diğer hareket biçimlerinden ayırmaya yönelik açıklamalarından dansın herhangi bir durumu, hareketi *dönüştürerek estetize ettiğini*, yani dansın aslında gerçek durumları değil gerçeğin *imgelemlerini* dansçının bedeni yoluyla –dansçının *sanal jestleri yoluyla* yansıttığını aynı zamanda bu jestlerin birbirine *bağlanma yolunun* onu diğer günlük hareketlerimizden ayırdığını, son olarak da bütün bunların toplamında dansın aslında bir *anlam çıkarından bağımsız* olduğunu yani bir anlama gerek duymaksızın bizi etkileme gücü olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Tüm bunlar bizi genç seyirci için dansın sahip olduğu potansiyel açısından iki temel sonuca götürür. Birincisi daha önceki bölümlerde sözü edilen estetik mesafe kavramına, ikincisi ise dansın genç seyirciler için tabu olarak kabul edilen konuları ele almada sağlayacağı anlatım olanaklarına ilişkindir. Dans gerçeği koreografin, yönetmenin ya da dansçının imgelemi yoluyla süzer. Son olarak bizim sahne üzerinde gördüğümüz gerçeğin ta kendisi değil onun imgeleminin bedensel yollarla ifadesidir. Aslında sadece dans değil tüm sanatlar kendilerine has yöntemlerle gerçeğin yanılması sunma gücüne sahip olsalar da, dansçının bedeni ile bizim bedenimiz arasındaki etkileşimden yani kinestetik empatiden kaynaklanan ayır ediciliğe sahiptir dans. Teatral bir performansta genç seyirciler için sahne üzerinde sunulan her şeyin çocuk tarafından gerçek olarak algılanma riski varken, ki bu risk bedenin daha öncede değinildiği gibi *aşırı yakın mesafenin* ayartıcılığını yapmasından kaynaklanır, dans gerçeği *estetize ederek dönüştürdüğü* için bu riski bertaraf eder. Yani dans seyirciyi *optimal mesafede* tutma gücüne sahip olur.

Daha başka bir ifadeyle beden diğer tüm teatral sanatlarda olduğu gibi, çocuğun gereğinden fazla özdeşleşme yaşamasına zemin hazırlarken, bir yandan da gündelik yaşantıyı, hareketleri dönüştürüp estetize ettiği için kurgusal dünyayla gerçek dünyanın birbirine karışma riskini ortadan kaldırır. Ancak dönüştürme işlemi koreografin, dansçının ya da yönetmenin kullandığı üsluba bağlı olarak bu estetik mesafeyi azaltabilme ya da arttırabilme olanağı sunar.

Dans betimlemelerinden yola çıkarak ulaştığımız ikinci bir önemli sonuç da dansın çocuk ve gençlik tiyatrosunda tabu olarak ya da zor olarak kabul edilen konuları işlemeyi olanaklı kılmasıdır. Schneider bu bilinmezlerin farklı tiyatrolarda sembolik olarak nasıl sahne üzerine taşıdığına dair örnekler verir. Schonmann da genç seyirciler için yapılan tiyatrodaki bu konuların teatral temsilleri için biçimsel arayışların yerine bu bilinmezlerin *zihinsel imgelerinin* nasıl yaratılabileceğinin araştırılması gerektiğini söyler. Dansın anlam çıkarımının üzerinde olması, yani bir anlama ihtiyaç duymaksızın bizi etkilemesi, dansı duyar dünyasına, duygulara ve dolayısıyla imgeler dünyasına yaklaştırır. Yani *dansın alanı kavramların alanı değildir, kavramlar sözcükler yoluyla zihin yoluyla kavranırlar. Ancak dans sözcüklerin değil algıların, hareket yoluyla göz tarafından algılanan algıların alanıdır. Hareketler bize karakter ve duygunun nitelikleri hakkında duyulabilir imgeler veririler ve bunlar dans için tam olarak uygun bir alan sağlar.*<sup>468</sup> Dansın alanının anlam ve kavramlardan çok duyar ve imgeler dünyası olması tam da Schonmann'ın önerisi olarak sunduğu bilinmezlerin teatral temsillerinde zihinsel imgelerin yaratılması önerisine karşılık gelir. Yani dans kendi doğası gereği bu zihinsel imgeleri yaratma potansiyelini kendinde barındırır. Bu durumda genç seyirciler için çalışan bir koreograf doğrudan ölümü

---

<sup>468</sup> S.Cohen, a.g.e

ya da Tanrı'yı sahne üzerinde temsil etmeye çalışmak ya da bunun biçimsel yollarını aramak yerine performansın içeriğine bağlı olarak karakterlerin ya da bu konuların yarattığı duyguların imgelerine odaklanır. Böylelikle aslında genç seyirci için bilinmeyen, korku uyandıran ya da kavranması zor olan konular bir dans performansının oluşum aşamasında filtrelenir. Ayrıca bu şekilde filtrelenerek gündeme getirilen zor konular dans yoluyla genç seyircinin gündemine taşınır. Böylelikle hem genç seyircinin bu konudaki hayal gücü imgeler yoluyla harekete geçirilir, hem de yetişkinler tarafından belirlenmiş olan kavramların sahne üzerinde doğrudan temsili yerine doğru göstergelerle genç seyirci kendi hayal dünyasındaki imgelerle düşünmeye sevk edilmiş olur. Yine de bu herhangi bir konunun sahneye aktarımında dansın her zaman en doğru imgeleri seyircinin zihninde yaratacağı anlamına gelmez. Bu sadece zor olarak kabul edilen konuları (aslında sıradan konuları dahi) sahneye taşımak için dansın doğrudan seyircinin imgelemine seslenişi yoluyla nasıl geniş bir anlatım olanağına sahip olduğunu vurgular. Dans aslında genç seyirciler için de sadece tabu olarak algılanan ölüm ve tanrı gibi konularda önemli bir anlatım olanağı sunmaz, aynı zamanda belirli bir öyküye bağlı olmaksızın da bir duygu ya da bir kavramı konu edinen performanslar içinde kendi olanaklarını yaratır. Bu duygu, kavram, öykü ya da olgular koreografın, yönetmenin ya da dansçının imgelemine bağlı olarak şekillenebileceği gibi, koreograf ya da yönetmen seçtiği temayla ilgili çocukların zihnindeki imgeleri araştırıp bunlardan da yola çıkabilir.

Teatral bir performansta en büyük sıkıntılardan biri genç seyirciler için hazırlanan bir performansın büyüklerin dünyasından çıkması ve bu nedenle de bu dünyayı yansıtmasıdır. Bu sorunda bizi genç seyirciler için hazırlanan bir performansın estetik deneyim yaratması için içeriğinin yapılandırılmasına dair

diğer bir önemli noktaya taşır. Bu da dans yoluyla nasıl anlam üretileceğidir. Bu sorun da son başlık olan *Dans Yoluyla Anlam Üretme* bölümünün altında tartışılır. Genç seyircilerin yetişkin seyirciler tarafından hazırlanan bir performansın yetişkin dünyasının kısıtlılığını yansıtması sonucunu doğurur. Bu da genç seyircinin sahip olduğu zengin hayal gücünü indirgemek olur. Çocukların performanstan aldıkları haz ve toplamda edindikleri deneyim yetişkinlerin sorumluluğundadır ve bu durumda koreograf , dansçı, yönetmen ya da oyuncu aynı sorumluluğu paylaşırlar. Bu anlamda teatral bir performans doğrudan anlamlara ya da imgelere işaret etmek yerine, çocukların hayal güçlerini kışkırtmanın yollarını aramalıdır. Dans da bu anlamda kavram dünyasını aşip doğrudan imgeler dünyasına seslendiği için önemli bir avantaja sahiptir. Çocukların yetişkinlerden farklı olarak orada olmayanı görmelerini sağlayan zengin hayal güçleri koreograf için zengin bir malzeme sunar. Bir koreograf bir öyküyü anlatmaya çalışırken ya da koreografisinde bir duyguya odaklandığında o öyküyü ya da o duyguyu doğrudan çocuğa anlatmaya çalışmak yerine bu öykü ya da duyguyla ilgili çocuğun hayal gücünü kışkırtmanın yollarını aramalıdır. Dans ancak bu şekilde bir araç olarak kullanılabilir.

Bir dans gösterisinin bu şekilde genç seyircinin düş gücünü kışkırtabilmesi gelişigüzel her performansın sonunda elde edilebilen bir çıktı değildir. Başka bir deyişle bir dans performansında belirli ve tutarlı bir biçim almayan hareket modları seyircinin imgesine bir katkı sunmaz, çünkü teatral olarak okunabilir değildir. Bunun sebebi de seyirciyi belirgin bir referanstan yoksun bırakarak belirsizliğe sürüklemesidir. Bu açıdan bakıldığında özellikle soyut bir koreografinin genç seyirciyi yakalayabilmesi içinde bu tutarlığa sahip olması gerekir. Cohen'in vurguladığı hareket modlarının belirli ve tutarlı olması ve

böylelikle okunabilirlik kazanması ile ilgili bu görüşleri genç seyirciye uyarlandığında iki önemli nokta önem kazanır. Bunlardan ilki bir dans performansında hareketin modlarının yani bir anlamda koreograf tarafından oluşturulan stilizasyonun tutarlı ve belirli olmasının genç seyirciye belirli bir referans noktası sunarak yorum yapmasını kolaylaştırdığıdır. İkinci önemli nokta da her bir hareketin ancak zaman, mekan ve dinamik boyutlarıyla ilişkisine bağlı olarak anlam bulduğudur. Bu ilişki ne insan zihnini ve hayal gücünü çalıştırmaya gerek duymayacağı kadar açık ne de herhangi bir yoruma meydan vermeyecek kadar zorlu olmalıdır. Yani bir hareketi oluşturan ya da hareketin içinde olduğu zamansal, mekansal ve dinamiksel boyutla olan ilişki harekete dair öyle bir denge oluşturmalıdır ki bu denge hareketi anlaşılabilirlikle meydan okuma arasında yerleştirmelidir. Özellikle bu ikinci sonuç genç seyircinin zengin hayal gücü göz önüne alındığında ve bu hayal gücünün teatral bir performansta genç seyirciler için temel çıktılardan biri olduğu düşünüldüğünde daha da anlam kazanır. Bu durumda genç seyirciler için çalışan koreograf seyircinin yaş grubuna bağlı olarak onların deneyimlerinden yola çıkan bir öykü, bir olgu ya da bir duruma odaklanabilir. Ama bunun yanında sadece harekete odaklanıp seyircinin hayal gücünü kışkırtmayı da hedef alabilir. Koreografin dikkat etmesi gereken kendi imgelerini oluştururken yaratacağı hareket cümlelerinin tutarlı ve belirli olması ve aynı zamanda açıklıkla meydan okuma arasında bir denge kurabilmesidir.

Bir koreografin tüm bu aşamalara dikkat ederek hazırladığı bir performansın genç seyircisine ulaşip ulaşmayacağı başka bir soru olarak belirir. Ancak buradaki önemli nokta çocuğun tüm konvansiyonları çözmesi ve koreografin niyetini birebir fark etmesi değildir. Buradaki kilit nokta dans deneyiminin genç seyirci de kendi hayal gücünü kışkırtarak bir bağ kurmasında

yatar. Burada dansın daha çok duyuşsal olana hizmet etmesi, edilen deneyimin sözle ifadesinin zorluğu ve edinilen bilginin örtük bilgi olması çocuğun edindiği estetik deneyimi azaltmaz. Çünkü estetiğin alanı duyuşsal bilginin alanıdır, açık seçik bilginin değil. Ayrıca Piaget ve Vygotsky'nin görüşleri çocuk oyunlarında ki sembolik dünyaya vurgu yaparak genç seyircinin dansın sembolik dünyasını anlamaya yönelik hazır bulunuşluğuna dair de bize bilgi verir. Ayrıca estetik tavrı oyun tavrına benzeten düşünürler, böylelikle genç seyircinin bir sanat eserine karşı (üstelik bu dans gibi görece soyut bir sanat bile olsa) estetik bir tavır almaya hazır olduğuna da işaret etmiş olurlar.

Sonuç olarak gençler için yapılan teatral etkinliklerde sanatsal niteliğin arttırılmasına yönelik arayışlar, yeni ifade biçimlerinin ve anlatım olanaklarının keşfini zorunlu kılar. Bu yeni arayışlar genç seyircilerin yetişkin seyircilerden farklı özelliklere sahip olması sebebiyle ayrı bir araştırma konusu olduğu gibi aynı zamanda yetişkinliklerin insiyatifiyle gelişen başlı başına bir sorumluluk alanıdır. Bir çalışma alanı olarak kendi içinde böylesi bir zorluğu barındıran gençlik tiyatrosu aynı zamanda çağın koşullarında değişen ve gelişen sanat anlayışını da takip etmek zorundadır. Tüm sanat disiplinleri arasında geçişkenlik artıp sınırlar incelerken ortaya konan bu çok disiplinli sanat eseri, seyircisiyle kurduğu ilişkide sınırları, keşfedilmemiş olana doğru zorlar. Bu durumda *estetik deneyim* salt felsefenin konusu olmaktan çıkıp psikoloji, sosyoloji, nörobilim ve başka daha pek çok bilimin ışığında yeni verilerle yeniden tanımlanmaya çalışılır. Sahne sanatları açısından önemli olan gelişme estetik deneyimi oluşturan duyuşlarımızın alanının yapılan nitel çalışmalarla sanılandan daha geniş olduğunun kanıtlanmış olmasıdır. Yani estetik deneyim sadece görme ve işitme duyuşlarımızla oluşmaz. En az onlar kadar önemli olan bu deneyime eşlik eden kinestetizi duyumuzun

varlığıdır. Bu durumda bu çalışmanın ilk bölümünde de vurgulandığı gibi ritüellerden performatif dansa uzanan binlerce yıla yayılan bir sürede dansın insanoğlu için (hem seyirci hem katılımcı olarak) vazgeçilmezliği bilimsel olarak da desteklenmiş olur. O halde dans bedenler yoluyla farklı estetik deneyimler yaşatabilecek yetiye sahiptir. Günümüzde de dansın bu gücü farklı disiplinlerdeki sanat dallarında seyirciye yaşatılacak deneyimi kuvvetlendirmek ve çeşitlendirmek için kullanılmaktadır. Bu açıdan gençlik tiyatrosunun kendine has dinamikleri olsa da genel olarak son yıllarda dans dünyasında yaşanan gelişmeler dansın gençlik tiyatrosundaki yeri ve önemini ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Günümüz dans dünyasının kendi sınırlarını dahi yıkmaya çalışan dinamiği genç seyirciler için yapılan etkinliklerde farklı arayışlara cevap olacak niteliktedir. Bu nedenle dans ifade edilemeyeni ifade edebildiği, örtük anlamlara ulaşabildiği, seyircinin hayal gücünü kışkırttığı ve başka hiçbir sanat biçiminin harekete geçiremediği kinestezi duyusunu harekete geçirdiği için genç seyircinin yaşayacağı estetik deneyime katkı sunar. Ayrıca dansın bilimsel verilerle de desteklenen bu potansiyeli gençlik tiyatrosunda kemikleşmiş bazı yargıları ortadan kaldırma gücüne sahiptir. Örneğin, başı-sonu olan bir öykünün varlığı, soyut çalışmaların seyirci tarafından kavranamayacağı endişesi ya da daha da önemlisi teatral bir deneyimin bir şey öğretme gerekliliği gibi. Bu çalışmada konu edilen ve önceki bölümlerde daha da ayrıntılı incelenen dansın sahip olduğu bu dinamikler ülkemizde gençlik tiyatrosunun ifade olanaklarının zenginleştirilmesi için dansın nitelik, nicelik ve kapsam anlamında gelişmesi ve yaygınlaşması gerekliliğini ortaya koyar.

## TÜRKÇE ÖZET

Bu çalışmada genel olarak genç seyirci için hazırlanan teatral etkinliklerde son zamanlarda kullanımı gittikçe yaygınlaşan dans sanatının yeni arayışlara nasıl yön verebileceği ve ne gibi olanaklar sağlayacağı araştırılmıştır. Genç seyirciler için bu niyetle yola çıkan bir araştırmada doğal olarak estetik deneyim ön plana çıkar. Çalışma genç seyircinin edineceği estetik deneyim odak olmak üzere, dansın bu estetik deneyimde yaratacağı olanakları keşfetme üzerine şekillenir. Böylelikle çalışmada iki ana bölüm ortaya çıkar: 1) *Geçmişten Günümüze Batı Sahnesinde Dans-Tiyatro İlişkisi* ve 2) *Genç Seyirciler İçin Estetik Deneyimin Önemi ve Dansın Genç Seyirci İle Kurduğu İlişkinin Niteliği*.

Birinci bölüm olan *Geçmişten Günümüze Batı Sahnesinde Dans-Tiyatro İlişkisi* bu çalışmanın bağlamı dolayısıyla daha çok dansın gelişimi dikkate alınarak dans ve tiyatro sanatının bağlarını geçmişe uzanan bir bakışla keşfetmeye çalışır. Böylelikle bu çalışma kapsamında ele alınan, dans ve tiyatro aralığında bir yere yerleşen bir performansın kendine has konvansiyonları ve bileşenleri daha geniş bir bakış açısıyla değerlendirilebilmiştir. Kısaca bu bölüm diğer bölümlere konu olan performansın özelliklerinin altını çizerek diğer iki bölüme zemin hazırlamak için bir ön hazırlık niteliği taşımaktadır.

İkinci bölümde ise öncelikle *Genç Seyirciler İçin Estetik Deneyimin Önemi* araştırılır. Sanat- seyirci karşılaşmalarında sanatın seyircisine sunacağı estetik deneyimin onu diğer tüm etkinlik ve eğlence türlerinden ayıracak özelliği olduğu üzerinde durulur. Sağlanacak bu estetik deneyimde de seyirci-eser ilişkisinin dinamiklerinin yeniden gözden geçirilmesi zorunluluğu ortaya çıkar. Bunun ayrıntıları da bir sonraki bölümde ayrı bir başlık altında incelenir.

Genç seyircinin ve dans sanatının özellikleri düşünülürken estetik deneyimde kendiliğinden önemi ortaya çıkan *Dansın Genç Seyirciyle Kurduğu İlişkinin Niteliği* ikinci bölümün diğer bir başlığıdır. Dansın genç seyirciyle kurduğu bu ilişkide estetik mesafe ve özdeşleşme, dansın iletişimsel yönü ve son olarak da dansın içeriğini araştırma ihtiyacı doğar. Genç seyircinin kendine has özellikleri dolayısıyla sanatsal karşılaşmalarda mesafe ihtiyacı ve özdeşleşme birincil olarak estetik deneyimi yönlendiren faktörler olarak belirir ve bu *Dans, Estetik Mesafe ve Özdeşleşme* başlığı altında incelenir. Dans- genç seyirci ilişkisinde dansın kendine has iletişim kurma yöntemleri *Dans Yoluyla Kurulan Kinestetik İletişim* başlığını zorunlu kılar. Bu başlık altında son yıllarda artan, farklı disiplinleri içeren bilimsel çalışmalar ışığında dansın kendine özgü kinestetik iletişim kurma biçiminin estetik deneyimimizde oynadığı rol vurgulanır. Son olarak da dansın seyirci ile kurduğu bu ilişki de dansın estetik doğasının genç seyirciler için hazırlanan bir performansın içeriğini oluşturmada nasıl katkı sunacağı *Dansın İçeriğinin Yapılandırılması* bölümünde araştırılır. Böylelikle dansın diğer biçimlerle ifade edilemeyen ifade etmedeki potansiyeli vurgulanarak bunun gençlik tiyatrosunda sağlayacağı olanakların altı çizilir.

Bu iki temel başlık altında tamamlanan çalışma estetik deneyim kavramını tartışmaya açarak ve dansın bu deneyimdeki işlevini ve yerini araştırarak gençlik tiyatrosunda sanatsal niteliklerin artırılmasına yönelik çalışmalara yeni bakış açıları sunabilmeyi ve ülkemizdeki uygulamalara kaynak olmayı amaçlar.

## **ABSTRACT**

This thesis attempts to investigate how the art of dance, which is being increasingly used in theatrical activities designed for young audience, can give a turn to the new quests and what kind of opportunities it can unfold. Aesthetic experience naturally comes into prominence in such a study for young audience. The study focuses on the aesthetic experience of young audience and attempts to discover the possibilities of dance in such an experience. Thus the study is composed of two chapters: 1) *Dance-Theatre Relationship in Western Stage From Past to Present*, 2) *The Importance of Aesthetic Experience for Young Audience, and The Quality of Relationship Between Dance and Young Audience*.

The first chapter, *Dance - Theatre Relationship in Western Stage From Past to Present*, attempts to discover the ties between the art of dance and the theatre by extending its look to the past and mostly by considering the development of dance. Thus the study tries to evaluate the conventions and components of a performance located somewhere between dance and theatre from a broader perspective. In short, this chapter highlights the characteristics of the performance, an issue that will be discussed later on in more details, thereby preparing the ground for the following chapters

As a first part of the second chapter it is investigated the *Importance of Aesthetic Experience for Young Audience*. It emphasizes that the aesthetic experience to be provided by arts to its audience in an encounter between art and audience, is the most important characteristic of art which distinguishes it from all other activities and other kinds of entertainments. It is a must that one should

review the dynamics of the relationship between the work of art and the audience – an issue that will be dealt with under a dedicated topic.

The study treats the relationship between dance and young audience under the second part of the second chapter. The investigation of this relationship – a very important one considering the characteristics of young audience and the art of dance – entails the investigation of aesthetic distance and identification, the communicative aspect of the dance, and finally the content of dance.

The idiosyncrasies of the young audience points to the need for a distance and identification as factors primarily directing the aesthetic experience; they are treated under the chapter *Dance, Aesthetic Distance and Identification*. The idiosyncratic ways of communication of dance in the relationship between dance and young audience entails the topic *Kinesthetic Communication through Dance*. What has been written under this topic, under the light of cross-disciplinary scientific studies that are increasing in recent years, emphasizes the role played by its idiosyncratic ways of kinesthetic communication in our aesthetic experience. The last chapter *Configuring the Content of Dance* investigates how the nature of dance aesthetics can contribute to the work of creating the content of a performance designed for young audience. Thus it highlights the potential of dance to express the inexpressible and the possibilities of this potential in theatre for young audience.

This study, which comes to a conclusion with these three main chapters, aims at being a new source for practices to increase the artistic quality of the theatre for young audience and at providing new angles of view by rendering dance its focus.

## KAYNAKÇA

1. Arkonaç ,Oğuz, **Psikiyatri Sözlüğü**. (İstanbul, Nobel Tıp Kitabevleri,1999).
2. Aykal, Duygu, *Dans Sanatı, Koreografi Ve Dans Eğitimi İlişkileri*, **Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar**, Editör: Muzaffer Evcı, (Ankara, Favori Yayınları, 2002),s.48
3. Au,Susan, **Ballet and Modern Dance**, (New York, Thames& Hudson world of art, 2010)
4. Badiou, Alain, **Başka Bir Estetik- Sanatlar için Küçük Bir Klavuz**, (İstanbul: Metis Yayınları, 2010)
5. Bergsohn, Isa Partsch; Bergshon, Harold, **Makers Of Modern Dance in Germany Rudolf Laban Mary Wigman Kurt Jooss** (Prinston Book Company, 2003).
6. Brockett, G. Oscar, **Tiyatro Tarihi**, Yayına Hazırlayan: İnönü Bayramoğlu, , (Dost Kitabevi, Ankara, 2000).
7. Bolla, Peter, **Sanat ve Estetik**, Çeviren: Kubilay Koş, (İstanbul: Ayrıntı Yayınları,2006).
8. Bufford, Samuel; *Susanne Langer's Two Philosophies of Art*, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 31, No. 1 (Autumn, 1972), pp. 9-20
9. Bürger, Peter, **Avangard Kuramı**, (İletişim Yayınları, İstanbul,2003).
10. Carlson Marvin, **Tiyatro Teorileri**, (Ankara, DeKi, 2007)
11. Carroll, Noël, *Theatre, Dance, and Theory: A Philosophical Narrative*, Dance Chronicle, Vol. 15, No.3, 1992, s. 317-331
12. Cohen, Selma, Jeanne, **Dance As A Theatre Art- Source Readings İn Dance History From 1581 To The Present**, (NJ, A Dance Horizons Book Princten Book Company,1992)
13. Cohen, Selma J., *A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance* , **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 21, No. 1 (Autumn, 1962), pp. 19-26 .

14. Cohen, Selma Jeanne, *Dance As an Art Of Imitation*, **What is Dance? Readings in Theory and Criticism** Edited By: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983)
15. Copeland, Roger, *Theatrical Dance: How Do We Know It When We See It If We Can't Define It*, **Performing Arts Journal**, Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: **The American Theatre Condition** 1985, s. 174-184.
16. Crary, Jonathan, **Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite**, (Metis Yayınları, İstanbul, 2004).
17. Cupchik, Gerald C., *The Evolution of Psychological Distance as an Aesthetic Concept*, **Culture Psychology** , June 2002 vol. 8, no. 2, s.155-187.
18. Çıkıgil, Necla *Modern Dans Hep Vardı*, **Dans Daima... Dans Üzerine Yazılar**, Editör: Muzaffer Evcı, (Ankara, Favori Yayınları, 2002), s.27
19. Ehrenreich, Barbara, **Sokaklarda Dans- Kolektif Eğlencenin Tarihi**, Çeviri: Nil Erdoğan- A. Ekim Savran, (İstanbul, Versus Kitap, 2006).
20. Fuller, Loie, *Işık ve Dans*, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik'**, Yayına Hazırlayan: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.83-85
21. Foster, Susan Leigh, *Dancing Bodies- Dans Eden Bedenler*, Yayına Hazırlayan: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik'**, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009)
22. Foster, Susan Leigh, *Movement's Contagion: The Kinesthetic Impact Of Performance*, **Cambridge Companion To Performance Studies**, June ,12,2008.
23. Gélis, Jacques *Beden İmgesindeki Dönüşümler*, **Bedenin Tarihi I - Rönesanstan Aydınlanmaya**, Çeviren : Saadet Özen, (Yapı kredi yayınları, İstanbul,2008), s.73

24. Geçtan,Engin, **Çağdaş Yaşam ve Normal Dışı Davranışlar**, (İstanbul, Maya Yay. , 1984).
25. Goldberg,Moses, **Tiyatro ve Çocuk**, (İstanbul, Mitos Boyut,2008).
26. Grau,Andre, *Myths Of The Origin*, **The Routledge Dance Studies Reader**, Editör: Alexandra Carter, New York, 1998.
27. Güçbilmez,Beliz, *Melodram, Beden ve Gülnihal*, **Tiyatro Araştırmaları Dergisi**, 2003,Sayı:14.
28. Gülseren, Şeref, *Eşduyum (Empati): Tanımı ve Kullanımı Üzerine Bir Gözden Geçirme*,**Türk Psikiyatri Dergisi** 2001; 12(2), s.133-145.
29. Hauser, Arnold, **Sanatın Toplumsal Tarihi**, (Deniz yayın, İstanbul,2006).
30. H'Doubler, Margaret N. **Dance As A Creative Dance Experience**, (USA, The University Of Wisconsin Foundation,1998).
31. Heeswijk, Linde van, *The Relation Between Dance, Music And Expectation Choreographing Surprise*, Thesis MA Theatre Studies Utrecht University, June, 2010.
32. Humprey,Doris, *Bir Dansçı Ne Düşünür?* **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram Ve Pratik'**, Yayına Hazırlayanlar: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları,2009) S.115-122.
33. Innes, Christopher, **Avant- Garde Tiyatro**, (Dost Kitabevi, Ankara,2004).
34. Karaboğa, Kerem, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks**, (İstanbul, Habitus Yayıncılık, 2010).
35. Karacabey, Süreyya, **Modern Sonrası Tiyatro ve Heiner Müller**, (İstanbul, De Ki, 2006).
36. Kealiinohomoku, Joann, *Bir Antropoloğun Baleye Etnik Bir Dans Türü Olarak Bakışı*, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı 'Kuram ve Pratik'**, Yayına Hazırlayanlar: Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2009) s.272

37. Korad Birkiye, Selen, **Çağdaş Tiyatroda Kültürlerarası Eğilim**, (Ankara, De Ki Basım Yayım, 2007).
38. Langer, Susanne, *Virtual Powers*, **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**, Edited By: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983)
39. Lepecki, André, *Kavram ve Varlık :Çağdaş Avrupa Dans Sahnesi*, **Dans Tarihini Yeniden Düşünmek: Dans Tarihi Üzerine Bir Derleme**, Editör: Alexandra Carter, (İstanbul, BGST Yayınları,2010),s.195
40. Levinson Andre, *The Idea Of The Dance: From Aristolese To Mallerme*, **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**, Edited by: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983), s. 47-55
41. Mallarmé, Stéphane, *Ballets*, **What is Dance? Readings in Theory and Criticism"** Eds: Roger Copeland and Marshall Cohen, (Oxford University Press: Oxford, 1983 ), s.111-115.
42. Manning, Susan Allene; Benson, Melissa, *Kesintili Süreklilik: Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Bir Tarih Denemesi*, **Mimesis Tiyatro- Çeviri- Araştırma Dergisi**, (İstanbul,Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, , sayı:9,2002), s.161-181.
43. Martin, John, *Dance As Means Of Communication*, **What is Dance? Readings in Theory and Criticism**, Edited By: Roger Copeland, Marshall Cohen, ( New York, Oxford Universty Press, 1983).
44. Martin, John, **The Modern Dance**, (A Dance Horizons Book Princeton Book Company, Newyork,1933).
45. McFee, Graham, **Understanding Dance**, (London, Routledge,1992).
46. Montero, Barbara, *Proprioception As An Aesthetic Sense*, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 64, No. 2 (Spring, 2006), pp. 231-242.

47. Naversen, Ronald, *Scenografic Distance*, **Federation of Theater Research –IFTR ve Tradition and Innovation in Theater Design**, (Polonya, 2001) .
48. Nicolopoulou, Ageliki, *Oyun, Bilişsel Gelişim ve Toplumsal Dünya: Piaget, Vygotsky ve Sonrası*, Çev: Dr. Melike Türkân Bağlı, **Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi**, yıl: 2004, cilt: 37, sayı: 2, 137-169
49. Noverre, Jean Georges, *Two Letters from on Dancing and Ballet*, **Dance As A Theatre Art- Source Readings in Dance History From 1581 To The Present**, Edited by: Selma Jeanne Cohen, , (NJ, A Dance Horizons Book Princten Book Company,1992), s.57-65
50. Rainer, Yvonne, *Gösteriye Hayır*, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı ‘Kuram ve Pratik’**, Ed:Şebnem Selışık Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.139
51. Reason, Matthew, *Watching Dance, Drawing The Experience And Visual Knowledge*, **Forum For Modern Dance Language Studies**, Vol.46, No:4, 2010.
52. Reason, Matthew; Reynolds, Dee, *Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experience*, **Dance Research Journal**; Winter :42, 2010.
53. Reason, Matthew. **The Young Audience: Exploring And Enhancing Children’s Experiences Of Theatre** (USA, Trentham Books,2010).
54. Schlicher, Suzanne, *The West German Dance Theatre Paths From The Twenties To The Present*, **The Dance Theatre of Kurt Joss**, Edited By Suzanne K. Walther, (Choreography and Dance, International Journal, Volume:3, Part:2, 1993).
55. Schmidt, Jochen, *Pina Bausch’n Estetiği: Dansın Yeni Bir Tanımı*, **Mimesis Tiyatro-Çeviri- Araştırma Dergisi**, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, , sayı:9,2002), s.155-161.
56. Schneider, Wolfgang, **Çocuklar İçin Tiyatro**, (İstanbul: Mitos yayınları, 2005).

57. Schneider, Wolfgang, *The Category Of Simplicity And Complexity Of Theatre*, **Assitej Theatre for Young Audience**, (Assitej,2007).
58. Schonmann, Shifra, **Theatre For Children And Young People: Images And Observations**, (Netherland, Springer,2006).
59. Selşik Aksan, Şebnem; Ertem, Gurur, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı ‘Kuram ve Pratik’**, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009).
60. Servos, Norbert, *Kendi Bedenimizdeki Deneyimden*, **Mimesis Tiyatro-Çeviri-Araştırma Dergisi**, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, sayı:9,2002),s.275-289
61. Smith, Mary M., *Kinesthetic Communication in Dance*, **Dance Research Journal**, Vol. 16, No. 2 (Autumn, 1984), s. 19-22.
62. Şener, Sevda, **Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi**, (Ankara, Dost Kitabevi, 2000).
63. Vigarello, Georges, *Egzersiz Yapmak, Oyun Oynamak*, **Bedenin Tarihi I-Rönesanstan Aydınlanmaya**, Çeviren: Saadet Özen, (Yapı Kredi Yayınları, İstanbul,2008), s.198
64. Wildschut, Linda, *How Children Experience Watching Dance?* **Danswetenschap in Nederland**. Deel. 3, Amsterdam, 2004.s.86-99.
65. Wigman, Mary, *Modern Dansın Felsefesi*, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı ‘Kuram ve Pratik’**, Yayına Hazırlayanlar: Şebnem Selşik Aksan, Gurur Ertem, (İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, ,2009) s.95
66. Townsend, Dabney, **Estetiğe Giriş**, Çeviren: Sabri Büyükdüvenci (Ankara, İmge Kitabevi, 2002)
67. Timuçin, Afşar, **Estetik**, (BDS Yayınları, 1993)
68. Tunalı, İsmail, **Estetik**, (İstanbul, Remzi Kitabevi,1989).

69. Yıldırım, Ergun, *Türk Sosyolojisinde Pozitivizm: Bilginin Sosyolojik Tasarımı*,  
**Sosyoloji Araştırmaları Dergisi**, 2004, Bahar.

70. [http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=dans\\_tiyatro1](http://www.bgst.org/dans/arastirma.asp?id=60&bn=3&righthtml=dans_tiyatro1)

71. <http://www.watchingdance.org>

72. <http://www.termbank.net/psychology/5328.html>

73. <http://www.termbank.net/psychology/3355.html>