



**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
TİYATRO YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**20. Y.Y. AVRUPA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ  
VE TÜRKİYE İZLEĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Köksal ÜNAL**

**Tez Danışmanı: Prof. A. Meral TOKGÖZ**

**İSTANBUL – 2021**

**T.C.  
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
TİYATRO ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**20. Y.Y. AVRUPA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ  
VE TÜRKİYE İZLEĞİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**Köksal ÜNAL  
66526270914**

**Tez Danışmanı: Prof. A. Meral TOKGÖZ**

**İSTANBUL – 2021**

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Tiyatro Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Köksal ÜNAL tarafından hazırlanan "20.Y.YAVRUPA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ VE TÜRKİYE İZLEĞİ" konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 27/ 09/ 2021

Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu:

İmzası

Jüri Üyesi : Prof. Alev Meral TOKGÖZ  
Haliç Üniversitesi Konservatuvar Tiyatro Bölümü

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Ece ÖZİNAN  
Haliç Üniversitesi Konservatuvar Tiyatro Bölümü

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Sercan ÖZİNAN  
Bahçeşehir Üniversitesi Konservatuvar Sahne Sanatları Bölümü

Bu tez yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulu'nun kararıyla kabul edilmiştir.

(Enstitü Müdürünün Ünvanı, Adı, Soyadı)  
Vekil Müdür

# 20. Y.Y. AVRUPA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ VE TÜRKİYE İZLEĞİ

ORJİNALLİK RAPORU

%24

BENZERLİK ENDEKSİ

%22

İNTERNET KAYNAKLARI

%3

YAYINLAR

%11

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

acikerisim.deu.edu.tr

İnternet Kaynağı

%3

2

www.sanattanyansimalar.com

İnternet Kaynağı

%2

3

turuz.com

İnternet Kaynağı

%1

4

Submitted to The Scientific & Technological  
Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

%1

5

renk22.wordpress.com

İnternet Kaynağı

%1

6

Submitted to Istanbul Aydın University

Öğrenci Ödevi

%1

7

issuu.com

İnternet Kaynağı

%1

8

tiyatro.iksv.org

İnternet Kaynağı

%1

dergipark.org.tr

27/08/2021

## **TEZ ETİK BEYANI**

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “20. y.y. Avrupa Dans Tiyatrosunun Gelişimi ve Türkiye İzleği” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Prof. A. Meral TOKGÖZ’ ün sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Köksal UNAL

## ÖNSÖZ

“20. Yy Avrupa Dans Tiyatrosunun Gelişimi ve Türkiye İzleği” isimli araştırma Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır. Tez danışmanım sayın Prof. A. Meral Tokgöz’e desteklerinden ötürü teşekkür ederim.

Dans ve tiyatroya olan ilgimi ve bu ilgimi mesleğe dönüştürme yolunda desteklerini esirgemeyen ve her zaman yanımda olduklarını hissettiren aileme, lisans ve yüksek lisans eğitimi boyunca gelişimime katkı saylayan bütün hocalarıma, üzerimde olan emeklerini boşa çıkarmayacağıma söz veriyorum. Türkiye’de dans ve tiyatro adına elimden gelen çabayı göstermeye hem bir eğitimci hem de sahne üzeri performans sergileyen bir sanatçı olarak sonuna kadar devam edeceğim.

27.08.2021

Köksal ÜNAL

## İÇİNDEKİLER

Sayfa No.

<b>TEZ ETİK BEYANI</b> .....	<b>i</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>ii</b>
<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	<b>iii</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ</b> .....	<b>v</b>
<b>ÖZET</b> .....	<b>vi</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>vii</b>
<b>1. GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>
<b>2. GENEL BİLGİLER</b> .....	<b>5</b>
<b>3. GEREÇ VE YÖNTEM</b> .....	<b>8</b>
<b>4. DANS TİYATROSU</b> .....	<b>9</b>
4.1. Balenin Katı Kurallarına Karşı: Modern Dans.....	9
4.2. Y.Y. Sanat Akımları ve Sahne Yansımaları.....	14
4.2.1. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm .....	14
4.2.2. Konstrüktivizm, Bauhaus, Dadaizm, Sürrealizm, Pop-Art .....	19
4.2.3. Kavramsal Sanat, Taşizm, Minimalizm, Fluxus, Performans Sanat	
.....	22
4.2.4.Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Video Art, Body Art .....	26
4.3. 20. Y.Y.'da Dans Hareketi .....	29
4.3.1. Dans Tiyatrosu ve Anlatım Özellikleri .....	32
4.4. Dansın Sahne Sanatı Olarak Ortaya Çıkışı .....	35
<b>5. AVRUPA'DA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ</b> .....	<b>38</b>
5.1. Dışavurumcu Dans (Austurctanz) .....	38
5.2. Folkwang Okulu ve Kurt Joos.....	39
5.2.1. Wuppertal Tanztheatre ve Pina Bausch.....	42
5.2.2. Nederlands Dance Teater .....	45
5.2.3. Edefos Dans Tiyatrosu .....	50

5.3. Batı Etkisinde Türkiye’de Dans Sanatının Gelişimi .....	53
5.4. Ankara Modern Dans Topluluğu.....	56
5.4.1. Zeynep Tanbay Dans Projesi.....	59
5.4.2. İstanbul Modern Dans Topluluğu .....	60
<b>6. SONUÇ .....</b>	<b>63</b>
<b>7. KAYNAKÇA .....</b>	<b>67</b>
<b>8. ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>71</b>



## ŞEKİLLER LİSTESİ

<b>Şekil 5.1.</b> Nederlands Dans Tiyatrosu.....	<b>49</b>
<b>Şekil 5.2.</b> Nederlands Dans Tiyatrosu- I.....	<b>49</b>
<b>Şekil 5.3.</b> Nederlands Dans Tiyatrosu- II.....	<b>49</b>
<b>Şekil 5.4.</b> Nederlands Dans Tiyatrosu- III .....	<b>50</b>
<b>Şekil 5.5.</b> Edafos Dans Tiyatrosu.....	<b>53</b>
<b>Şekil 5.6.</b> Güldestan .....	<b>58</b>
<b>Şekil 5.7.</b> Zeynep Tanbay Dans Projesi .....	<b>60</b>
<b>Şekil 5.8.</b> İstanbul Modern Dans Topluluğu .....	<b>62</b>

## ÖZET

### 20. Y.Y. AVRUPA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ VE TÜRKİYE İZLEĞİ

Hareket ederek bir dil oluşturma ve anlatım şekline dönüştürme ihtiyacının ilk insandan günümüze kadar kendi döneminin ihtiyaçlarına karşılık gelecek biçimde şekillenerek devam ettiği bilinmektedir. İnsanların konuşma dili olmasına rağmen, hareketleri ve beden diliyle anlaşmaları ilk insandan günümüze kadar her zaman tercih edilen bir yol olmuştur. Tarihsel süreçlerin, savaşların, göçlerin, yoğun duygu durumlarının, yaşanan coğrafyanın fiziki veya sosyolojik yapısına bağlı olarak şekillendiği düşünülen hareket ve beden dilinin oyuncular ve koreograflar tarafından tiyatro sanatına katkıda buldukları söylenebilir.

Sıcak savaş içinde olan Avrupa ülkelerinin 19.yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıkan dışavurumculuk kavramından etkilendiği bilinmektedir. Dışavurumcu oyuncu ve koreografların sosyal ve siyasi olarak zorlu geçen bu süreç içinde yaptıkları sanatsal üretimler dans tiyatrosunun tarihsel gelişimi açısından başlangıç noktası olarak bilinmektedir. Kısa süre içinde Avrupa’da kabul gören ve gelişim sürecini hızlandıran dans tiyatrosu eserleri ve sanatçıları yeni bir anlatım dilinin öncüleri olarak görülebilirler. Almanya ve Hollanda gibi Avrupa ülkelerinde gelişen bu ortak dilin gelişiminin zamanla tüm Avrupa ülkelerinde kendine yer bulduğu söylenebilir.

**Anahtar Kelimeler:** *Avrupa, Dans, Tiyatro.*

## ABSTRACT

### 20TH CENTURY THE DEVELOPMENT OF EUROPEAN DANCE THEATER AND THE TRACK OF TURKEY

It is known that the need to create a language by acting and transform it into a form of expression has been shaped in a way that corresponds to the needs of its own period from the first human to the present day. Although it is the spoken language of humans, it has always been the preferred way to deal with movements and body language from the first human being to the present day. It can be said that historical processes, wars, migrations, intense emotional states, movement and body language, which are thought to be shaped depending on the physical or sociological structure of the geography lived, contributed to the art of theater by actors and choreographers. It is known that European countries in hot war were affected by the concept of expressionism that emerged towards the end of the 19th century. The artistic productions of expressionist actors and choreographers during this difficult social and political process are to be known as the starting point for the historical development of dance theatre. Dance theatre works and artists, which were accepted in Europe in a short time and accelerated the development process, can be seen as the pioneers of a new language of expression. It can be said that the development of this common language, which developed in European countries such as Germany and the Netherlands, found its place in all European countries over time.

**Keywords:** *Europe, Dance, Theatre.*

## 1. GİRİŞ

Sözlü ve yazılı kültürden önce bir iletişim aracı olarak ortaya çıkan dans sanatı, insanın var oluş tarihi ile eşdeğerdir. Nasuh Barın, *Batı Dans Tarihi* adlı kitabında dans sanatının ortaya çıkışı şöyle anlatır. “Dans, toplumsal açıdan insanların ilkel tepkilerini ortaya koymasıyla meydana gelmiştir. Bu doğrultuda sözlü kültürden önce gelen dans bir tür tepki verme mekanizması olarak değerlendirilmektedir” (Barın, 1999:1). 15. Yüzyıl’a kadar dans sanatıyla ilgili yazılı kaynak bulunamamıştır. Bu yüzden teorisyenler, eski çağların danslarını; mağaralara çizilen resimlerden, kil tabletler üzerindeki figürlerden ve heykellerden varsayım yaparak tanımlamıştır. “Dansın tarihsel olarak ortaya çıktığı devirlerin mağara duvarlarına resimlerin yapıldığı dönemlere denk geldiği görülmektedir. Bu dönemlerde dans bir tür iletişim aracı olarak öne çıkmaktadır” (Akgül, 2006: 39).

Ana Britannica sözlüğü dansı: “Bir duyguyu ya da düşünceyi iletmek, bir öyküyü anlatmak ya da salt hareketten alınacak haz için bedeni, genellikle müzik eşliğinde hareket etme sanatı” (Ana Britannica, Cilt:6) olarak tanımlar. Antropoloji Sözlüğü, kültür bağlamında dansı şöyle tanımlanmaktadır: “İnsanın gövdesini belirli zaman ve mekânda kültürel olarak belirlenmiş özel hareket yapı ve anlam sistemi içinde kullanılması” (Emiroğlu, 2003:205). Etnoloji Sözlüğünde ise psikolojik boyutu üzerinde durarak: “İnsanın ruhsal durumunu, bir takım bedensel hareketlerle ifade etmesini açığa vurması” (Veyis, 1971: 63) ifade eder.

Yukarıdaki tanımlamalar, seslerin ve durakların düzenli bir biçimde yinelenmesinden oluşan ritim kavramının, dansın önemli bir elementi olduğunu gösterir. İlkel insan, el çırpma ve ayak vurma hareketleriyle kendi ritmini oluşturarak dans etmeye başlamıştır. “İlkel insan, yiyeceğini, sığınacağı yerini sağladı mı arkasından dans gelir. Dans duyguların, heyecanların ilk ortaya vuruluş yolu, sanatların başlangıcıdır” (Fuat, 2010: 12). Avcı toplumlar, avlarını korkutmak ve

yaşadıklarını aktarmak için çeşitli bedensel ifadeler başvurmuştur. Ernst Gombrich, Sanatın Öyküsü adlı kitabında, dansın ilkel toplumlardaki kullanım amacını şöyle anlatır:

“İlk çağlarda dans, aynı zamanda kutsal şenliklerde bir tür dini ayinin parçası olarak da öne çıkmıştır. Nitekim dans eden kabileler bu danslarını hayvan kılığında ya da dini sembollere uygun bir şekilde yaparlar. Bu danslar ilkel topluluklarının kendilerine güç toplama seansı olduğu da bilinmektedir. Bu inanış aynı zamanda ilkel kabilelerin kendi soylarını bazı hayvanlara dayandırması olarak belirlemiştir” (Gombrich, 1994: 32).

İlk çağda dans; “doğa olaylarının getirmiş olduğu her türlü yıkım ya da tahribatta da dansın ilahi yönü bulunmaktadır. Yani ilk çağdaki kabileler dans ederek fırtına, deprem ya da dev dalgalarla mücadele etme düşüncesine sahiptir. Bununla birlikte kabilenin tarım ya da hayvanlık açısından gelişmesi açısından da dansın ilahi yönünden güç alındığına inanılmıştır (Tapmaz, 2012:19).

İnsanlar dansa günlük hayatlarının dışında özel törenlerinde de yer vermiştir. Dansın amaçları ve kullanım şekilleri toplumlar arasında farklılık göstermektedir.

“Eski Mısır ve Peru uygarlıklarında ayin dansları gelişmiştir. Eski Yunanda da dans, sağlam akıl ve sağlam vücudun göstergesi olarak görülmüştür. Dansın ritmik hareketlerinde de coğrafyaya bağlı olarak değişikliklerin olduğu söylenebilir. Bu doğrultuda batıda daha çok günümüzün sahne sanatlarına da temel oluşturacak figürler öne çıkarken doğuda farklı hareketler öne çıkmıştır. Nitekim batı dans figürlerinde ayaklar doğu dans figürlerinde ise üst beden hareketleri vurgulanmaktadır (Tercan, 2016: 22).

Dans- tiyatro birlikteliği adına ilk örnek olan koro, hem söz ve şarkı söyleyen hem de dans eden bir topluluk olmasıyla büyük önem taşımaktadır. Antik Yunan döneminde koro dansları çeşitlenmiş ve farklı dans biçimlerinin ortaya çıkmasına öncülük etmiştir. Örneğin:

“Platon, askeri amaçlı mızrak ve kılıçla yapılan “Pyrrhiche ” dansına seçenek olarak sırf kadınlar tarafından yumuşak hareketlerle devinilen “Emmeleia ” adlı dansı, beğeni olarak yeğlemiştir. Ayrıca sahnede koro tarafından yapılan danslara daha sonra üç değişik tür de eklenerek çeşitlilik kazandırılmıştır. Bunlar hastalık ve ölüme karşı tanrı Apollon adına yapılan “Paiane” ve “Hyporchemata” ile genç

delikanlıların çıplak olarak yaptıkları güreş motiflerinden “Gymnopaïdien” diye adlandırılan dans figürleridir” (Barın, 1999:8).

Günümüz gösterim sanatlarının çoğu, modern pandomim teknikleri üzerinden çalışmaktadır. Pandomim gösterimleri hazırlanırken, belli bir olay örgüsü oluşturulmaktadır. Sergilenen gösterimlerde, seçili her hareketin somut bir anlamı vardır. Yukarıda değinilen, Decroux tarafından geliştirilen hareketsel oyunculuk sanatı, dans tiyatrosunu, fiziksel tiyatroyu ve tiyatro eğitimini önemli derecede etkilemiştir. Dans tiyatrosu ve ardılı fiziksel tiyatro topluluklarının çoğu kendi doğaçlama çalışma teknikleriyle bağlantılı olarak pandomim egzersizleri ve bağlantılı-mim doğaçlama yöntemi çalışmaktadır.

Bu anlamda, yaklaşık yirmi yüz yıl önce, tiyatro dansı için gerekli tüm unsurların var olduğu gözlemlenmektedir; pandomim, mim, kostüm, dekor, sahne, müzik, öykü, koro ve karakter. Antik Yunan’daki koro kavramı Dans Tiyatrosu’nda hareket korosuna dönüşmüştür. Dans Tiyatrosu’nun anlatım araçları olan; teatrallik, imgelem ve sahneleme tekniklerinin izlerini rastlanır. Dans-tiyatro ilişkisi bağlamında saray baleleri de önemli bir yerde durmaktadır.

Dans-tiyatro birlikteliği adına önemli bir yere sahip olan Saray Balesi’nde; dekor, kostüm, metin, karakter, müzik, anlatı, şiir ve dans figürleri bir arada bulunmaktadır. Böylelikle, tiyatronun ve dansın unsurları bir arada, saray eğlencesi olarak ve seyirciyi eğlendirmek amaçlı ilk olarak 16.yüzyılın ikinci yarısı ve 17.yüzyıl boyunca kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda; Ballet Comique, Ballet de la Delivrance de Renaud, Ballet d' Alcine, Hiciv Baleleri, Opera Baleleri, Aksiyon Baleleri, Romantik Bale ve Ballet de la Nuit, LesFâcheux gibi eserler önemli örnek teşkil etmektedir.

Saray balelerinde gösterişli dekor, kostüm ve aksesuar kullanılmıştır. Başlangıcından itibaren anlaşılması basit olan öyküler üzerinden kurgulanan Saray Balesi’nde, gerekli görüldüğü zaman şiirsel monologlara ve pandomim’e yer verilmiştir. Bu dans türünde tiyatronun ana öğelerinden, öykü, kurgu, dekor, kostüm ve müzik unsurlarına yoğunlukla rastlanmaktadır. Saray Bale’sinin mim tiyatrosun, pandomim ve dinsel törenlerden etkilendiği açıkça gözlemlenmektedir.

Geçmişten günümüze kadar uzanan dans-tiyatro ilişkisi, dans tiyatrosu kavramının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda Antik Yunan

döneminde ortaya çıkan choruos (koro) kavramından Roma medeniyetinde ki sözsüz pantomimus gösterimlerine, 16. Yüzyılda ki Saray Balelerinden Amerikan Bale Tiyatrosu'na kadar uzanan süreçte ki birliktelik dans tiyatrosu düşüncesinin zemini hazırlamıştır. Modernizmle birlikte, baleye karşı ortaya çıkan modern dans ile birlikte dans tiyatrosu oluşumu büyük bir ivme kazandırmıştır. Dansın tiyatro ile doğrudan ilişkisi modern dans ile başlamıştır. Bale'nin parmak ucunda durma tekniğın karşısına gövdeyi getiren modern dans, dans tiyatrosunun belkemiğı olmuştur. Modern dansın öncüleri rüzgar, deniz gibi doğa hareketlerinin bedensel ifadelerini araştırarak dansa yeni bir soluk kazandırıp gövdenin özgür ifade alanları yaratmasına katkı sağlamıştır. Özellikle 20.yüzyılın ilk çeyreğinde filizlenmeye başlayan dans tiyatrosu düşüncesi daha sonraki yıllarda ardılları fiziksel tiyatro, yarı-fiziksel tiyatro ve hareket tiyatrosu gibi yeni türlere evrilecektir. Modern dansın ve dans tiyatrosu, eş zamanlı olarak Almanya ve Amerika'da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkıp daha sonraları birbirlerini etkileyerek gelişmiştir.

Bununla birlikte 1920'li yıllarda ortaya çıkan dışavurumcu dans'ın (ausdrucktanz) dans tiyatrosunun oluşumunda önemli rolü vardır. Dans Tiyatrosu içinde; modern dans, dışavurumcu dans, eurhytmics, postmodern dans, butoh, avand-garde sanat gibi çeşitli sanat dallarım barındırmaktadır. Dans tiyatrosu teatrallik, sahneleme ve gerçekçilikle yeni bir sahne dili yaratmıştır.

## 2. GENEL BİLGİLER

Derya (2019), “Alman ve Amerikan Bakış Açılarının Dans Tiyatrosunun Oluşum Sürecine (1920-1960) Etkileri” adlı çalışmasında, Bu tez çalışmasının kapsamı 1920 ve 1960 yılları arasında, dans tiyatrosunun oluşumuna öncülük etmiş olan klasik dansın dönüşümlerini ve modern dans ile beraber dans tiyatrosuna giden yolculuğu anlatmaktadır. Dansta modern anlayışın ortaya çıkışını daha iyi anlayabilmek için 1960'lı yıllardaki özgün dans tiyatrosu biçiminin oluşmasına temel teşkil eden saray balelerine göz atılmış ve somasında yeni dansın ortaya çıkış ve gelişmelerini oluşturan unsurlar incelenmiştir. Bu grafinin ana hatlarını oluşturan Almanya ve Amerika'nın sanatsal ortamı değerlendirilmeye alınmış ve bu merkez hattaki bulgular analiz edilmiştir. Yaşanan iki büyük savaş arasındaki toplumsal dinamikler ve dans sanatı üzerindeki etkileri, modern dansın içinde geliştiği bu toplumsal yapıyı incelemeyi zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla dansçıların yaptığı çalışmalar esnasında iki ülkenin geçirdiği sosyo-politik dönüşümler izlenerek sürecin değerlendirmesi yapılarak, iki ülkenin farklı bakış açılarının dans tiyatrosu ile ilişkili durumu incelenmiştir. Bu iki kıta arasında ortaya çıkan endüstrileşme ile beraber yaşanan psikolojik yıkımların sanatçıların içlerindeki yaratımı dışa vuracakları zeminler aramaya yönlendirdiği gözlemlenmiştir. İki ülkenin geçirdiği dönüşümler esnasında yeni bir düşünüş ve hareket üslubuna işaret eden yeni dansın öncülerinin dansın sadece eğlence ya da klasik dansdaki gibi bedensel virtüöziteye dayalı bir gösteri biçimi olması karşısında ürettikleri alternatif fikirlerine yer verilmiştir. Bu bağlamda yeni dansın bir sanat biçimi olarak kabul görmesini sağlayan öncüller olan Isadora Duncan, Martha Graham, Laban ve Wigman'ın dans tiyatrosuna temel teşkil edecek olan etkileri, buldukları ülkeler paralelinde karşılaştırılmıştır. Kendi dönemlerinde içinde yer aldıkları gösteriler ve yarattıkları dans biçimleri incelenmiştir. Sonuç olarak Almanya ve Amerika'daki sosyo-politik zeminin ve yeni

dansın öncülerinin çalışmalarının dans tiyatrosunun oluşumunda büyük katkılar oluşturduğu görülmüştür.

Tataroğlu (2019), “DimitrisPapaioannou ve Edafos Dans Tiyatrosu” adlı çalışmasında, Dans ve tiyatro disiplinlerinin birleşiminden ortaya çıkan “dans tiyatrosu” sahne sanatlarına yeni bir soluk kazandırmıştır. Bu çalışmanın amacı, DimitrisPapaioannou ve Edafos Dans Tiyatrosu’nun, dans tiyatrosuna olan katkısını araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda Edafos Dans Tiyatrosu’nun ve Dimitris Papaioannou’nun çalışmaları incelenip yorumlanmıştır. Çalışmanın girişi bölümünde, dans-tiyatro ilişkisi üzerine durularak ‘melezlik’ kavramı açıklanmıştır. Geçmişten günümüze yukarıda adları geçen iki sanat dalının, birleştiği ve kesiştiği noktalar incelenmiştir. 20.yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze uzanan süreçte dans-tiyatro birleşiminden ortaya çıkan çalışmalar ve kişiler çalışmanın birinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu çalışma yapılırken dans tiyatrosunun gelişiminde belirleyici rol oynayan; PinaBausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu, Folkwang Okulu ve Kurt Joos’un katkıları araştırılmıştır. Bu araştırma ve bulgular ışığında çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, Dimitris Papaioannou ve kurucusu olduğu Edafos Dans Tiyatrosu’nun eserleri dört ana başlık üzerinden (Robert Wilson’ın İzler, Kapın Butoh İzleri, Varoluş Temalı Eserler ve Mitolojik Kaynaklı Eserler) incelenerek, yorumlanmıştır. İncelenen eserler yukarıda adları geçen başlıklar göz önüne alınarak seçilmiştir. Bu çalışmanın dans tiyatrosu ile ilgilenen herkese kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

Ünlü (2009), “Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri” adlı çalışmasında, cumhuriyetin ilanında sonra hız kazanan devrimlerin uygulanması sürecinde sanatın rolünün de üzerinde durulmaktadır. Cumhuriyetin getirmiş olduğu aydınlanmacı fikirlerin halkta karşılık bulması için öne çıkan bir diğer olgununsa eğitim olduğu aktarılmaktadır. Ancak bu dönemdeki çağdaşlaşma hareketi batılılaşma olarak değerlendirildiğinden halk sanatlarının önemi göz ardı edilmiştir. Nitekim söz konusu dans sanatı olduğunda da dansın Türk toplumun kabul görmesi süreci tartışmalıdır. Örneğin Avrupa ve şövalye kültürünün bir parçası olan bale ülkemizde yayılmamıştır. Bununla birlikte milli olarak kabul edilen yerel danslar ise ülkenin dört bir yanında devlet tarafından yaygınlaştırılmıştır. Bu bağlamda batılı dans olan balenin yerel dans adımlarıyla yorumlanması gündeme gelse de bu girişimler çoğu

sonuca ulaşamamıştır. Nitekim bu girişimler devlet balesi olarak literatür yer edinmiştir. Bu girişimler devlet tarafından desteklenmiş olsa da dans sanatının üreticileri olan dansçılar tarafından karşılık bulmamıştır.

Bu araştırmada ise dansla Türk toplumu arasındaki ilişkinin çözümlenmesine antropolojik bir bakış geliştirilmektedir. Anadolu'daki danslarla çağdaş dansların birbirine eklemlenmesinde dansların sibernetiğinin ve yapısının bilinmesi önemlidir. Her iki dansın birlikte ele alınması için bu özelliklerin incelenmesine bağlıdır. Dolayısıyla çalışmada Türk Halk Dansları için yeni bir gösterim modeli geliştirilmektedir. Araştırmanın yönteminde ise dans antropolojisi kullanılmıştır. Araştırmada elde edilen bulgulara göre çağdaş danslarla Türk danslarının birlikte ele alınmasının anlatım özellikleri ve bu iki dansın birleşebileceği fikri öne çıkmaktadır. Bununla birlikte araştırmada hem seyirci geri bildirimlerine hem de örneklere yer verilmiştir

### 3. GEREÇ VE YÖNTEM

Çalışmada yöntem olarak doküman incelemesi metodu tercih edilmiştir. Doküman inceleme metodu tercih edilirken araştırmanın amacı ve kapsamı gibi nitelikler dikkate alınmıştır. Doküman inceleme tekniğinde yazılı olan belge ve materyallerin incelenmesi ve analizi önemlidir. Bu bağlamda ilgili teknikte veri toplama aracı bakımından yazılı dokümanlarla birlikte fotoğraflar, videolar ya da filmlerde kullanılmaktadır.

Araştırmak istenilen bölümlerin doküman yetersizliği durumunda video paylaşım sitelerinde bulunan çeşitli videolardan faydalanarak araştırmaya dahil edilmiştir. Videolardan edinilen bilgiler yazılı olarak araştırmaya eklenmiştir.

Öğrencinin eğitim gördüğü zaman diliminde makale olarak çalıştığı ‘‘Türkiye’de Benimsenememiş Dans Tiyatrosu’’ isimli yayımlanmamış makale içeriği araştırmaya dahil edilmiştir. Bu makale için yapılan Orçun OKURGAN ve Bedirhan DEHMEN röportajları tezin yazımında kaynak olarak kullanılmıştır. Kayıt halinde bulunan bu röportaj görüntüleri yazılı olarak çözümlenmiştir.

Türkçe kaynakların sınırlı olması sebebiyle internet kaynakları taranmış ve tez içeriği tamamlanmıştır.

## 4. DANS TİYATROSU

### 4.1. Balenin Katı Kurallarına Karşı: Modern Dans

Aşağıda isimleri yer alan tarihin önemli koreograf ve dansçıları, The Modern Dance kitabında yer alan makalelerinde modern dansı şöyle tanımlamaktadırlar: Jose Limon “Bir Amerikan Aksanı”, Anna Soklov “Asi ve Burjuva”, Erick Hawkins “Saf Şiir”, Donal McKayle “Tiyatro Eylemi” ve Pauline Koner “Gerçek Dans”.

Modern Dans, 20. yüzyılda klasik balenin katı kuralcılığına karşı Amerika’da ve Almanya’da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan bir dans türüdür. Birinci Dünya Savaşı’ndan önce ortaya çıkan bu yeni tür, artistik bir dışavurum olarak algılanmıştır.

“Modern dans, bütünsel olarak yapılandırılmış bale dünyasına karşı meydan okuyup ortaya çıktığında, bir sanat biçimi olarak kabul edilmesi kolay olmamıştır. Modern dans, duygusal deneyimlerin iletişimi ve hareketle olan bağı ile ilgileniyordu. Bale ustalarının akademik geleneğini kapsayan hareketlerle değil. Ancak daha sonraları modern dans, meraklılarını buldu ve bugün en popüler sanat formlarından biri olarak kabul edilmektedir” (Anderson, 2010:78).

Klasik dansa karşı olarak gelişen yeni akım, doğa ve insan ruhunun inceliklerini, kişinin korku ve arzularını odak noktası olarak seçmiştir. Yıkım, savaş, ölüm temalarını işleyen ve eserlerinde maske, kostüm araçlarını kullanan, Jung’un arketip yaklaşımını temel alan araştırmacı ve dansçı Mary Wigman (1886-1973) “Modern Dansın Felsefesi” adlı yazısında bu yeni türün çıkış noktasını ve amacını şöyle ifade etmiştir:

“Zihinsel bir rahatlama arayan gençler, artık kokuşmuş genel çarelerin peşinden koşamazdı. Bu yüzden gençlik statik, lüzumsuz görünen ve can çekişen ne varsa yok ederken, bunun yerine kendi ruhsal ve maddi taleplerini koydu. Gençliğin hayattan ve insanoğlundan talep ettiği bu şeyler, zamanın sanatsal dışavurumundan da talep edildi. Yani, kendi duygusal deneyimlerinin; sanatsal yaratım ve yorum sembollerinin dürüst yansımaları. Bunlar kendi edebiyatından, dramından, şiirinden,

resminden, mimarisinden, müzik ve dansından olumlu yansımalar talep etti. Tüm bu olanlar onun ruhsal huzursuzluğundan ve maddi ihtiyaçlarının doğrudan göstergesidir. Bu nedenle yeni gençliğin neden modern danstan hoşlandığını anlamak kolaydır. Modern dans gençliğin yeni dünyasından türemiş şeylerden biridir. Modern dans gençliğin ve bugünün ifadesidir' (Aksan, 2011:108).

Teorisyenler tarafından modern dansın ilk kuşağı olarak; Loie Fuller, Isadora Duncan ve Ruth St. Denis adlı üç Amerikalı kadın dansçı kabul edilmektedir. Klasik dans kalıplarına karşı çıkan sanatçılar eserlerini modern dans olarak tanımlamışlardır. Aynı ayrı ve bireysel olarak bale sanatını ve teatral dans formlarına karşı çıktılar. Tıpkı kendinden sonra ortaya çıkacak "Dans Tiyatrosu" gibi kadın çoğunluklu bir dans hareketi olup sahnede kadının özgürleşmesine olanak sağlamıştır. Bu yeni dans türünden önce kadın dansçılar:

"Neredeyse her zaman Viktoryen kadın anlayışının vücut bulduğu kadınlardı. Ya çok zarif bir balerin, melek kadın ya da kabare kızı, fahişe kadın. Kadın dansçılar kendi hareketlerinin koreografisini yapmıyor, istisnasız bir şekilde erkek olan bale üstadının onun için düzenlediği adımları icra ediyordu" (Maning&Benson:1986).

Modern dans ile birlikte kadınlar, erkek dansçılardan bağımsız olarak solo danslar sergilemeye ve dans sahnesinde özgürleşmeye başlar. Bu sürecin oluşumunda en önemli etki 19.yüzyılda kadın dansçının kendi hareket koreografisini yapma olanağı bulamayıp, erkek dansçının yönlendirmelerine bağlı kalmasıdır. Yeni dans anlayışının oluşumunda, Feminist sanatçı Isadora Duncan'ın (1877-1927) kadının cinsel özgürlüğünü kazanması ve geleneksel rollerden sıyrılması üzerine düzenlediği konferanslar büyük önem taşımaktadır. Kadının toplumsal özgürleşme hareketi, toplum ve dans içindeki durumu adına "Geleceğin Dansı" adlı yazısında Duncan şunları söylemiştir:

"Dansçı bir ulusa, değil tüm insanlığa ait olacak. Bu dansçı ne peri, ne cin, ne de koket formunda dans edecek. Kadın bedeninin misyonunu ve bu beden parçalarının kutsallığını fark edecek. Her bir bölümün nasıl diğerine dönüştüğünü göstererek doğanın değişen yüzünü dans edecek. Kadın bedeninin her parçası, dünyaya binlerce kadının düşüncelerini ve arzularını getirerek zekâ pırıltıları saçacak. Bu dansçı kadınların özgürlüğünün dansını edecek..." (Aksan, 2011:84).

Isadora Duncan, kadın bedeninin ve dansın özgürleşmesi adına Antik Yunan sanatından etkilenmiş ve bu alan üzerine çalışmıştır. Dansın ve beden, ruhun özgün ifadesi olarak, sözden öte daha özgürlükçü gücü olduğu görüşünü savunmuştur. Sanat ve hayat görüşünün en doğru örneklerinin Antik Yunan'da ki estetik algılayışta olduğunu şu şekilde ifade etmektedir:

“Yunanlar, tüm resim heykel, mimari, edebiyat, dans ve trajedilerinde hareketlerini doğanın hareketlerinden geliştirmişlerdir. Bunun ifadesini tüm Yunan tanrılarının temsillerinde açıkça görürüz. Tanrılar doğal güçlerin temsilcileri olmaktan başka bir şey olmadıkları için, her zaman bu güçlerin yoğunluğunu ve evrimini ifade eden pozlardan oluşan tasarımlarla şekillendirmişlerdir. Bu sebeple Yunan sanatı, ulusal ya da bir ulusa has özellikler taşıyan bir sanat değildir ve her zaman tüm insanlığın sanatı olarak kalacaktır. Onun için toprağın üzerinde çıplak dans ederken doğal olarak Yunan pozlarına bürünüyorum; çünkü sadece Yunan pozları toprak pozlarıdır” (Aksan, 2011:82-83).

Duncan, Antik Yunan gösterim sanatlarından, Yunan vazo resimlerindeki dans betimlemelerinden etkilenmiş ve bunlardan yola çıkarak kendine özgün bir hareket sistemi oluşturmuştur. İçinde rahat hareket edebileceği giysiler giyerek çıplak ayak dans etmiştir. Doğadan ilham alan Duncan, dans ederken hareketlerin tıpkı doğada ki gibi, yalın, akışkan, dengeli ve bireye ait olması gerektiği görüşünü savunmuştur. Dolayısıyla Duncan, doğal gözlemin ve doğayla bütünleşen zihnin bedensel yansıması üzerine çalışmıştır. Erick Hawkins Isadora Duncan'ın eserlerinde uyguladığı ve dansa kattığı yeniliği şöyle ifade etmektedir:

“Isadora Duncan Batı da kinesiyolojik gerçeği ortaya çıkaran ilk dansçıdır: insanın hareketi omurga ve pelvis'te başlar. Kabul edildiği gibi hareketi kollar ve bacaklar başlatmaz. Bu insan hareketidir. Beden işleyişinin doğasına itaat ettiğinde ve zihin tarafından hatalı bulunmadığında, hareket bedenin ağırlık merkezinde başlar ve kendiliğinden kuyruk sokumunda akışkan bir biçimde ilerler” (Cohen, 1969:41).

Bedenin doğal işleyişi üzerine bir hareket dizgesi çıkaran ve Antik geleneğin doğallığından beslenen Duncan, bireyin yaşamdaki durumunu merkez noktasını almaktadır. Bu anlamda dansı oluşturan dizgeler hayatın devam eden süreci ile ilişkilidir. Bu noktada dans, hayatın kendi dinamiklerinden beslenen bir dışavurum halini almaktadır.

Duncan ile benzer bir bakış açısı üzerinden yola çıkan ve dansı “hayat tecrübesi” olarak tanımlayan, Ruth St. Dennis (1887-1968) sahnede yeni arayışlar, yeni düşünceler ve yeni imgelerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayan bir diğer önemli dans insanıdır. Hint ve Mısır sanatı üzerine bireysel gözlem ve çalışmalar yapmıştır. Dans ve hareket onun için tinsel bir deneyimdir. Doğu’ya ve masalımsı olana karşı duyduğu ilgi, üretimlerine yansımıştır. “Doğu kendisini büyülemiş ve dansçı olarak oryantal danslar yapmaya başlamıştır. Daha doğrusu bir batılı olarak doğu dansını batıdaki sahnelere taşıyan ilk dansçı olmuştur” (Barın,1999:152). Ruth St. Dennis’in dansa getirdiği bu yeni bakış açısı Amerika ve Avrupa’da yaygınlaşmaya başlamıştır. 1941 yılında eşi TedShawn ile birlikte Amerika’da “Denishawn” adlı dans okulunu ve topluluğunu kurmuştur. Bu okulda teorisyenler tarafından modern dansın ikinci kuşağı sayılan; DorisHumpery, Charles Weidman ve Martha Graham adlı üç kadın dansçıyı yetiştirmişlerdir. Bu dönem teatral dans formunun ortaya çıktığı ve modern dans olarak tanımlandığı yıllardır. Dansın amacı eğlendirmek, provoke etmek ve uyarmaktır. Öğrencileri Martha Graham bu amaçları gerçekleştirip başarı kazanmıştır.

Duncan ve Denis’in oluşturduğu dans anlayışı farklı gösterim deneyimlerinin izleyici ile buluşmasına olanak sağlamıştır. Bu deneyimler izleyici tarafından klasik etkinin dışında farklı eleştirilere kapı açmıştır. Dennis’in öğrencisi olan, Martha Graham ilk kez bağımsız bir sanatçı olarak 1962 yılında New York’ta seyirci karşısına çıkmıştır. “O dönemde basında çıkan yazılarda Graham lirik ve zarif olarak değerlendiriliyordu” (Barın,1999:167). Ancak 1927 yılında gerçekleştirdiği bir gösterimin ardından çirkin, kaba ve anlaşılmaz bir dansın yaratıcısı olarak suçlanmıştır. Bu dönemde ona destek veren dans uzmanları şunları söylemiştir:

“Graham’ın gerek dansı gerekse fiziksel özellikleri üzerine birçok yorum yapılmış olsa da bu yorumlar dans bağlamında Graham’dan daha çok şey bildikleri anlamına gelmez. Bu eleştiriler birçok dansı için de yapılmaktadır. Ancak Grahama’a yöneltilen eleştirilerde dansın başka bir şekilde yorumu olduğu görülmektedir. Nitekim Graham’ın dansının tiyatro olarak değerlendirildiği eleştiriler bulunmaktadır. Bu aynı zamanda bir tür drama yapımcısı olarak de değerlendirilmesine yol açmaktadır (TheDramaticEvent, EricBentley, Sf. 26).

Modern dansın en önemli temsilcilerinden biri olan Martha Graham, dansa beden kullanıma dair özgürlükçü yaklaşımı ve oluşturduğu tekniği ile dans tiyatrosunun oluşumunda katkı sağlamıştır.

“Bu yorum yazısı, Graham ’ın çalışmalarında, dans tiyatrosu düşüncesinin zeminini hazırladığını göstermektedir. “Graham dramatik yapıyı hiç dramatik olmayan modern bir yapıyla bozarak yeni bir fikrin temsilciliğini yapar, daha önce görülmemiş başka bir tiyatroya ulaşır (Stanislavsky- Brecht karşıtlığına benzetebilir)” (Ünlü, 2009:38).

Graham’ın çalışmaları seyirci için klasikleşmiş bir alımlamanın dışına çıkar ve Brecht’in Epik algısı ile seyirciyi karşı karşıya bırakır. Graham’ın eserleri, tiyatrodaki Brecht’in yaptığı etkiyi taşımaktadır. Bu etki seyirciyi sorgulamaya ve anlatılan ile düşünsel bir bağ kurmaya yönlendirmiştir. Bu bağ, klasik dansın idealist görünürlüğünü yıkmaktadır.

Kadının sahnede özgürleşmesi ve bireysel dışavurumu adına 20.yüzyıl başlarında Duncan ve Ruth. St. Dennis’in yanında kendinden söz ettiren bir diğer önemli Amerikalı dansçı LoieFüller’dir. Doğu sanatının doğa ile ilişkisi üzerinden hareket eden Füller, Yılan Dansı ve Ateş Dansı adını verdiği gösterilerinde ilk kez ışığı yoğun olarak kullanan dansçı olmuştur. Doğu sanatının doğa ile ilişkisinin bedensel arayışında olan Füller, teknolojik gelişmeleri de dikkate almıştır. “Fuller teknik virtüözlüğe ve hikâye anlatımına önem vermez. Sahne teknolojisiyle ilgilenir. Işık ve projeksiyon tasarımları ile yarattığı dans ve illüzyonlar bu alanda yapılan öncü çalışmalardır” (Ünlü, 2009,36).

Balenin mükemmelliği ve adeta makineleşmiş dansçıların narin ve hafif hareketleri çağın ruhunu karşılamakta yetersiz kalmıştır. Bale dansçıları, belli bir teknik hareket dizgesi içerisinde, keskin ve net ifadeler kullanmış, seyirciye kolaylıkla algılayabileceği tarifler sunmuştur. Modern Dans ise parmak uçlarında zıplamak gibi hafif, yumuşak ve süzülen hareketleri kullanmayı reddetmiştir. Bunun yerine ağır ve merkez odaklı hareketler kullanarak, seyircinin kendi deneyimleriyle yorumlayacağı anlamlar üretmişlerdir. Modern dans, insanın bilinçaltına, korku ve arzularına odaklananmış, psikolojik ve sembolik anlamları araştırarak sahneye taşımıştır.

20.yüzyıl insanı, kendi duygusal deneyimlerini özgün sanatsal ifadeyle, dürüstçe yansıtmayı seçmiş ve klasik balenin estetik kaygılardan arınmıştır. Dansçılara yeni bir alan açıp özgürce hareket etme olanağı sağlayan modern dans, özellikle genç kuşak dansçılar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Amerika’da artistik bir dışavurum olarak algılanan Modern Dans, başta kadının varoluşu ekseninde özgürlüğün ve dışavurumun bedensel yansımalarını araştırarak eserler ortaya çıkartmıştır. Tinsel ve bedensel bir arayış süreci olan bu dışavurum “Dönemin çağdaş fikirlerini ifade edebilmek için, her türlü yeni hareket ve jesti denemiştir. İnsan bedeninin tüm olanakları, belirli kalıpların koyduğu sınırlara bağlı kalmaksızın zorlanmıştır. Dansta akademik biçimciliğin (balenin formalizminin) reddi ve bireysel farkındalık olarak yorumlanmıştır” (Ünlü,2009: 34-35).

Bu araştırmalar, bedenin özgürleşmesi ve klasik bale algısını yıkılması adına önemli ivmeler oluşturmuştur. Duncan ve Denis’in gerçekleştirdikleri Almanya turneleri, dışavurumcu dansın zeminini hazırlamıştır.

## **4.2. Y.Y. Sanat Akımları ve Sahne Yansımaları**

### **4.2.1. Fovizm, Ekspresyonizm, Kübizm, Fütürizm**

Fovizm, 1905 yılında Paris'te bir grupaykırı sanat anlayışına sahip sanatçı tarafından ortaya konmuştur. Klasik akademik sanat akımlarına karşı olan bu grup Vauxcelles'in ifadesiyle fovlar yani “vahşi yaratıklar” olarak adlandırılmıştır. 20. Yüzyılda ortaya çıkan fovlar dışavurumcu bir yaklaşım olarak da öne çıkmaktadır (Antmen, 2010: 36).

Fovizm akımının kurucusu olan sanatçı, "sadelik, netlik ve huzur" olarak tarif ettiği ilkesiyle ClaudeLorrain'in Fransız Klasisizmine yaklaşır; ancak resim dili Gauguin, Cézanne ve Van Gogh gibi genç kuşak ressamalara daha yakındır. Matisse de rengin ve biçimin doğadaki nesnelere ötesinde başlı başına bir mesajı olduğuna inanıyordu. Resim içi ilişkilere dış gerçekliğin betimlenmesine oranla daha büyük bir değer atfeden Matisse, modern sanatın öncülerinden biri sayılmaktadır (Krausse,2005: 85).

Fovlar, renkleri fazla karıştırmadan saf olarak kullanıp, plastik değerleri yüzeyleştirerek ve doğa renklerine bağlı olmadan doğadan resim yaptılar. Fovların diğer önemli temsilcileri, Derain, Dufy, Vlaminck, Rouaulf dur (Turani, 2011: 45).

Fovizm akımında görsellik ön plandadır ve tiyatro sahnelerinin tasarlanmasında bu akımın dikkat çekiciliğinden faydalanılmıştır.

Fovizm akımı ile birlikte gelişmeye başlayan ve sahne sanatlarını en derinden etkileyen diğer bir akım ekspresyonizmdir. Bu kelime sanat tarihine boylu boyunca yayılan devamlı ve kalıcı bir halin ifadesidir. Yani her devrin kendine göre ekspresyonca ressamaları, heykeltıraşları vardır. İnsana duygularının sırf resim değerlerinden daha önemle anlatıldığı bütün eserlere bu ad verilir. Heyecanlarımızı ve duygularımızı ancak kendimizde en iyi tespit edebileceğimiz için, ekspresyonist ressamlar daima kendilerine kapanmış, kendilerini gözleyen insanlar olmuştur (Güvemli, 1982: 129).

Dışavurumculuk, batı sanatının izlenimcilik sonrası öne çıkan eğilimlerinden birisi olarak ele alınmaktadır. Daha sonraki süreçte dışavurumculuğun soyut ve yeni başlıklarında da çeşitleri ortaya çıkmıştır. Ancak ortaya çıkan ekol farklılıklarının ortak özelliklerinin olmaması bu akımın tartışılmasına yol açmıştır. Bununla birlikte dışavurumcu ekollerin birbirine benzememesi ekolün kendi dinamiklerinden de kaynaklanmıştır. Yani bu farklılıklar akımın doğasından hareketle gelişmiştir. Nitekim sanatçıların sayısız bir şekilde oluşan dışa vurumlar farklılıkları da beraberinde getirmektedir. Vilaminck, bu durumu herkesin kendi bakış açısında bir dünya yaratma çabası eğilimiyle açıklar (Antmen, 2010: 34).

Ekspresyonistler ise doğadan daha çok duymuş oldukları şeylere yönelmişlerdir. Doğanın etkilerini minimize eden ekspresyonistler, psikolojik olan şeyleri öne çıkarmışlardır. Dolayısıyla optik olan nesne ya da düşünceler bu akım için ikincil kalmaktadır. Bu akımda da sanatçıların kendi irade ve yaklaşımlarının önemi büyüktür. Nitekim gerek peyzaj çalışmaları gerekse de figür ya da ölü-doğa çalışmalarında sanatçıların kendi görüşleri baskındır.

Ekspresyonizmde izleyicilerin onaylamadığı temel ilkelerinden birini estetik olandan uzaklaşılması oluşturduğu gibi bir diğerini de doğanın çarpıtılmasının oluşturduğu söylenebilir. Burada eleştiri yapılan noktayı sanatçının ele alından nesneyi estetik bir hale getirmesi beklentisinden kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla doğanın bu türde dönüşümünün güzel olarak yapılamadığı düşünülmektedir. Bu eleştirel tutum ele alındığında hayatın sadece güzel şeyler ibaret olmadığı yanıtı söylenebilir. Örneğin Munch'un çığlık tablosundaki betimleme gibi.

Ekspresyonistlerin de insanların yaşamakta olduğu acı ve endişelere kayıtsız kalmadığı görülmektedir.

Sanatta sadece güzel olanın temsilinin verilmesi gerçek olan bağın kopması olarak da yorumlanmaktadır. Bu bağlamda ekspresyonistler Correggio ya da Raffaello gibi sanatçıların eserlerinde sahtelik görmüşlerdir. Çünkü önemli olan gerçek olanın çıplaklığıyla yüzleşebilmektedir. Bu noktada ekspresyonistler güzellikten sakınmaya başlamışlardır. Dolayısıyla acı ve gerçek olan neyse ona yönelen bir akım ortaya çıkmıştır. Son olarak Ekspresyonizm üzerine söylenecek şey, bu akım için tarihi saatin çalmış olduğudur ve bugün her ne kadar bu anlayışla ilgili çalışmalar görülüyorsa da, bunlar daha çok soyut bir ekspresyonist çalışmayla ilgili çalışmalardır (Turani, 2011: 579).

Ekspresyonizmin sahne yansımalarına baktığımızda öncelikle tiyatro eserlerinin öne çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda 1909 yılında ilk dışa vurumcu tiyatro eseri olarak "Cinayet, Kadınlar için Umut (Mörder, Hoffnung der Frauen)"adlı eser kaleme alınmıştır. Sonraki süreçte ise ekspresyonizmin Alman tiyatrosundaki etkileri görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda öne çıkan isimler arasında GeorgKaiser, ErnstToller, ReinhardSorge, WalterHasenclever, HansHennyJahnn ve ArnoltBronnen sayılabilir.

Eş zamanlı olarak Ekspresyonizme karşı olarak ortaya çıktığı savunulan kübizm akımı varlığından söz ettirmiştir. Paris'te 1908'den itibaren İspanyol Ressam Pablo Picasso ile Fransız ressam Georges Braque'm öncülüğünde gelişen yeni bir sanat akımıdır. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, kübizm de çizgiye ve biçime odaklanmış, yepyeni bir görsel dil yaratmıştır.

Kubizm de 20. Yüzyılın en önemli sanat akımlarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Yeni bir temsil biçimini tesis eden kübizm, aynı zamanda yeni bir resim dili de ortaya koymaktadır. Nitekim kübizm akımı batı sanatının geleneksel tutumlarının toptan değişmesini sağlamıştır. Bu doğrultuda kübizm, resimde nesne ve öğelerin geometrik olarak temsil edilmesini ön görmektedir (Antmen, 2010: 46).

Kubizm akımı da zaman zaman ekspresyonist dünya görüşüne yakınlaşarak gerçek olan dikkate çekmişlerdir. Bu bağlamda dışavurumculardan ayrıldıkları noktayı kübistlerin daha analitik olmaları teşkil etmektedir. Nitekim kübistler resimleri de daha çok sistematik bir şekilde ele almaktadırlar. Öne çıkan kübist

sanatçılar arasında Picasso, Fernand Léger, Juan Gris, Georges Braque ve Jean Metzinger isimleri öne çıkmaktadır. Bu sanatçılar nesnelere silindirik ya da küp gibi şekillere indirgemişlerdir. Kübist sanatçılar bu akımın başlangıç aşamasında natürmortları kullanmışlardır. Nesnelere geniş bir perspektiften bakan kübist sanatçılar sabiten de kaçınmışlardır. Dolayısıyla kübizm aynı nesneyi farklı açılardan resmedebilmiştir (Krausse, 2005: 94).

Diyelim ki karşımızda bir nesne var ve onun resmini yapmak istiyoruz. Bir nesnenin resmini yapmak demek, onu belli bir açıdan görmek ve imgesini tuvale aktarmak demektir. Bu işi, eğer geleneksel perspektif kurallarını temel alarak, gerçekte derinliği olmayan bir düzlemde -tivalde- yapmaya soyunan becerikli biriyseniz, elbette inandırıcı bir görüntüsünü elde edebilirsiniz.

Batı sanatında Giotto'dan bu yana süregelen «doğayı taklit yoluyla verme» çabası, «illüzyonculuk» ve «aldatmaca» olarak niteleniyordu artık. Sanatçı, sanatını kurabileceği tek güvenilir temeli akılda buluyor, sanat bir kavram ressamlığı oluyor. Bir zamanlar Kant «kavramlardan yoksun olan görümler kördür» demişti. Bu cümle kübizm akımının bir temel ilkesi oluyor (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 171).

Kübizm akımının resim sanatı dışında edebiyat, mimari resim, fotoğraf ve sinema gibi sanat dallarında pek çok örneğine rastlanmıştır. Akira Kurosawa'nın Rashomon (1950) filmi kübist sinemanın hiç şüphesiz ilk çarpıcı örneklerindedir. Sinema ve mimari üzerinde etkisini koruyan bu sanat akımı, sahne tasarımlarında da etkisini sıklıkla göstermektedir.

20. Yüzyılda ortaya çıkan ve temel ilkesi her şeyin hareket etmesi üzerine olan bir diğer sanat akımı fütürizmdir. Harekete dayalı bir temele dayanan bu akımın dans ve tiyatro ile olan ilişkisi kaçınılmazdır. Fütüristlerin sürat, gençlik ve şiddet eğilimleri ön plandadır ve içsel olan bu duyguların bir yansımasını bulmalıdırlar.

Fütürizmin sanat hayatında temsil edilmesinde 1909 yılında Le Figaro gazetesinde Marinetti'nin yazmış olduğu yazı etkili olmuştur. Şair olan Marinetti'nin bu yazısı fütürizmin manifesto olarak kabul edilmektedir. Kısa süre içinde yayılma alanı bulan akım özellikle Umberto Boccioni (1882-1916), Luigi Russolo (1885-1947), Carlo Carrà (1881-1966), Giacomo Balla (1871-1958) ve Gino Severini (1883-1966) gibi genç İtalyan sanatçıların katılımıyla öne çıkmaya başlamıştır.

Antmen (2010: 65) ilgili manifestoda da belirttiği gibi Boccioni bir anlamda da filozof Bergson'un "elen vital" kavramını sanat üzerinden değerlendirmektedir. Bergson'un felsefesini görsel olarak çözümleyen Boccioni, her şeyin bir sürece bağlı olarak değiştiğini vurgular. Bununla birlikte ona göre her şey bir görünüp bir yok olurlar. Örneğin koşan bir atın ayakları dört tane gibi değil yirmi ayağı varmış gibi algılanabilir. Bununla birlikte her görüntü üçgenimse gibi de görünebilir.

Fütürizm gelenekleri, geleneksel sanatı ve geçmiş devir sanatlarını tamamen reddediyordu. Temsilcileri, Carra, Boccioni, Rusolo, Severini'dir. Fütürizm, aynı andaki çeşitli yaşantıları değerlendirmek için saydam kübist eşya analizini kabul etmiştir. Hareket, bu görüşün çıkış noktası olmuş, endüstri ve makine ilk olarak Fütürizmde önem kazanmıştır (Turani, 2011: 46).

Örneğin otomobilin hareketi ve hızlanma eylemi Gelecekçiler için durağan haldeki otomobilin biçim ya da görünümünden çok daha önemliydi. Benzer biçimde, onların imgeleminde insan kalabalığı devlet kurullarından çok daha anlamlı bir politik güçtü. Yapıtlarını tanıtmakta oldukça ustaydılar.

Soyut sanata geldiğimizde, 20.yüzyıl modernizminin başlıca ifade biçimi olmuştur, 19.yüzyıl sonunda İzlenimcilerden başlayarak gelişen soyutlama eğilimi, sanatçıların görünen dünyanın gerçekliğinden aşama aşama kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşunu beraberinde getirmiştir. Tek bir sanatçıya ya da akıma atfedemeyeceğimiz bu kopuşu, dış gerçekliğin yerine sanatın kendi öz gerçekliğini koyan, böylece renk, çizgi, çekil, espas gibi biçimsel öğelere odaklanan pek çok sanatçı birlikte gerçekleştirmiştir (Antmen, 2010: 79).

Güzel sanatların her türünde bağımsızlık ve özgünlük adına ortaya çıkmış olan soyut sanat, ilkel ve çocuksu hayalleri çeşitli sembollerle birleştirerek oluşturmaktadır. Bu sanatın kuralı ve yöntemi olmadığı gibi, zoru kolay, kolayı da zor, göstermiştir (Ersoy, 2002: 106).

Soyut sanat kavramı pek çok sahne sanatçısını etkilemiştir ve varlığını sahneye konulan performans eserlerinin çoğunda göstermeye devam etmektedir.

#### 4.2.2. Konstrüktivizm, Bauhaus, Dadaizm, Sürrealizm, Pop-Art

Yapımcılık (Konstrüktivizm) terimi ilk kez 1912'de Rus sanatçılar tarafından kullanıldı. Aynı zamanda, esas olarak Batı Avrupa'da çalışan öteki Yapımcıların da dâhil olduğu bir şemsiye terimdi. "Yapımcılık" en genel anlamıyla, birbirinden farklı bileşenlerden ve plastik gibi çağdaş malzemelerle yapılmış ya da düzenlenmiş soyut, geometrik sanat yapıtlarını tanımlar.

Rus Yapımcılığı 1917 Komünist darbesinin ardından süren toplumsal devrim içinde ütöpik bir akımdı. Yapımcılar, sanat yapıtlarının "düzenlendiği", dolayısıyla "düzenleme" olduğu fikrine karşı çıktılar. Sanatsal ile endüstriyel olan arasındaki engelleri yıkmak için "yapım" terimini aldılar. Tatlin, akımın önderi olan heykeltiydi. Kübizm'den etkilenmişti ve zaman içinde hareket izlenimi yaratabilecek bir heykel tekniği geliştirmeye çalışıyordu. Gelecekçiler gibi o ve öteki Yapımcılar da sanat ve teknolojinin toplumu daha iyiye dönüştürebileceğine inanıyorlardı. Pek çok Yapımcı, sanatı, imalat gibi topluma yararlı bir üretim olarak gördüğünden, hep birlikte kayboluşunu hoşnutlukla karşılıyorlardı. Rus Yapımcıları "burjuva" oldukları, bir başka deyişle toplumsal ideoloji yerine sanatsal konularla ilgilendikleri için baskı gördüler. Önde gelen üyelerinden çoğu Batı'ya göç etti ve Uluslararası Yapımcılığın gelişimine katkı sağladı. Aynı biçimde ütöpik olan bu akım, sanatı toplumsal gelişmenin bir aracı olarak tanıttı ama ortadan yok oluşunu sanayinin içinde hayal etmedi. Öteki avangart akımlardan, "özneliği" reddedişiyile önemli açılardan ayrıldı. Sanatçının bireysel duygularının sanatın temeli olduğunu inkâr etti. MoholyNagyKavramsalılık' m erken bir örneği olarak profesyonel bir tabela ressamına telefonda iş anlatıyordu. Uluslararası Yapımcılık, modern mimarlık ve mobilya tasarımındaki devrime katkısı olan Bauhaus hareketinin de temelini oluşturdu (Little, 2013: 114).

Konstrüktivizm, 20.yüzyılın ilk yarısında görülen başka öncü sanat akımları gibi bir "soyut estetik" hareketi olarak doğmamıştır. Sanatçıyı soyut ve sade bir görsel dile yönelten de dolayısıyla bireysel bir estetik dürtü değil, toplumun bazı fiziksel ve entelektüel gereksinimlerinin sanatla giderilebileceği düşüncesidir.

Konstrüktivistler, yeni endüstriyel malzemelerin birleştirilmesi esasına dayanan yeni konstrüktivist nesnelere bilimsel anlamda birer deney olarak görmüşlerdir. 20. yüzyıl başında, endüstriyel açıdan son derece geri kalmış bir

Rusya'da devrim sonrası ilerici atılımın bir uzantısı olan bu anlayış; o atılmaları hızlandırabilmek amacı ile yeni malzemelerin kullanım biçimlerini araştırmak ve toplumsal düzeyde işlevi olabilecek alanlara aktarmak amaçlıdır.

LITTLE'a göre konstrüktivizm akımının bir uzantısı olarak Bauhaus akımı ortaya çıkmıştır. Bauhaus kavramı, sanatçı ve zanaatçıların işbirliğini önemseyen, sanat ve teknolojinin birlikteliği temel alan bir öğretiyi ifade etmektedir. Rus Konstrüktivistleri gibi Bauhaus'da aynı amaca, toplumsal gereksinimlere cevap vermeyi hedeflemiştir. Walter Gropius, Bauhaus Düşüncesi'ni açıklarken akademileri dönün ruhu olarak tarif eder (Bunulday,2009: 388).

1920' li yıllarda Rusya da konstrüktivizm akımı, Almanya'da ise Bauhaus okulu bünyesinde üretilen yapıtları karşılaştırdığımızda farklı koşullarda üretilmiş olsalar da üretim süreçleri, malzemeleri ve geometrik biçimsellikleri açısından ortak noktalar bulmak söz konusudur. Ancak belki de temel yakınlık, gerek Rus Konstrüktivizmini oluşturan sanatçıların, gerekse Bauhaus çerçevesinde bir araya gelerek yeni bir sanatsal dil kurma peşinde olanların dünyaya bakışlarındadır.

Yeni bir dünyanın inşasını bir gereklilik olarak gören bu sanatçılar, giderek tasarıma yönelindikleri bir süreç içinde sanatı alışlagelmiş işlevinin dışında, toplumsal bir zeminde anlam ifade etmesi gereken bir olgu olarak düşünmeye başlamışlardır. Her şeyden önce işlevselliğe önem veren bu yeni yaklaşımlar, sanat olgusunun felsefesi ve terminolojisinde temelden bir değişim öngörmüştür. Almanya'nın Weimar kentinde geleceği kurmak ideali ile açılan Bauhaus Okulu toplumsal amaçlara yönelmiş bir yapı olarak kurulmuştur.

Bauhaus düşüncesinin temelinde, geleneksel akademik sanat eğitiminin toplumun gereksinimlerine çözüm üretebilecek sanatçıları yetiştirebilmesinin çok uzağında olduğu inancı vardır. Okulun kurucusu mimar Walter Gropius (1883-1969) bu düşünceden yola çıkarak yapı evi adını verdiği Bauhaus'u bir tür atölye-okul olarak tasarlamıştır (Antmen, 2010: 107).

Sanatsal olanı işlevsel, işlevsel olanı ise sanatsala dönüştürme arayışında olan Bauhaus; sanatın, müzelerde ve zenginlerin evlerinde hapsedilen konumuna son vererek, onu günlük yaşamın içine harmanlamayı amaçlamıştır. Bauhaus sanatçılarının ortak hedefi; sanat, bilim ve tekniğin dengeli birlikteliğini

gerçekleştirerek, çağın gereklerine uygun, yaşanılabilir bir çevre yaratmaya katkıda bulunmak olmuştur.

Toplumsal amaçlara yönelen bu sanatçıların sahne üzeri anlatımlarında da etkili olmuştur. İlerleyen bölümlerde bahsedeceğimiz GreenTable isimli eser bunun bir örneği sayılabilir.

20.Yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve rastlantısallığa önem vermesiyle dansçıların hareket araştırmalarında etkin bir rol oynayan sanat akımı dadaizmdir. Dadacılık, aslında bir sanat akımı değil, siyasi içerikli bir başkaldırıydı. Ancak iletisini sanatsal yöntemlerle dile getirdiği için, zamanla bir sanat akımına dönüştürülmüş, sanat tarihindeki yerini almıştır. Dadacı sanatın kendinden önceki sanat akımlarından bir farkı ortak bir biçim kaygısı taşımamasıdır. Dışavurumculuk, Kübizm gibi sanat anlayışları kendi içlerinde genelde ortak bir görünüm sunuyorlardı. Bu da öncelikle biçimsel bir benzerlikti. Biçimin temel alındığı bir biçimden ziyade, bir tavır duruş ile ilgileniyorlardı (Yılmaz, 2006: 107).

Kolaj ve assemblaj gibi tekniklere ağırlık veren, ifadede rastlantısallığı son derece önemseyen, Batılı olmayan kültürlerin primitif ifadelerine ilgi duyan Dadacıların en büyük özelliği, sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavidir (Antmen, 2010: 251).

Dada savaşa sebep verenin insan olması ve insanın güzel sanatlarla yüzünü örtmesi ve vicdan temizliği sağlaması düşüncesinden yola çıkarak sanatı suçlu bulur. Dada'ya göre sanat kirlidir. Var olanı yansıtmak haricinde yapılan sanatlarda, sanatçı duygu yoğunluğu içinde eserini diğer insanlara sunar. Bu diğer insanlar için değildir, sanatçı kendi hisleriyle oynamaktan zevk alır. Aynı zevk, diğer insanlara yansıdığında, histeri yayılır. Sanatçı, bu insani histeriye ortak olmaktan suçluluk duyarak kendini diğer insanlardan soyutlar ve kendini olmayan, bilinmeyen bir alana taşır. Savaş yüzünden insanların ya en korkunç olayları yurtseverlik gereği kabul etmek ya da bunları teknolojik, eğitsel ve politik ilerlemenin yanıtıcı bir düşüncesinin kanıtı olarak reddetmek sonucu ortaya çıkmıştır (Lynton, 2009: 124).

Dadaizmin peşi sıra ortaya çıkan ve ‘gerçeküstücülük’ olarak da bilinen bir diğer sanat akımı sürrealizmdir. 1916’dan bu yana etkisini sürdüren modern sanat akımıdır. Bu akımın bazı sanatçıları dadaist kökenlidir. Figürler asla var olmayacak düşsel bir ortamda bir kompozisyon içinde sunulur. İlkel toplumların sanatları da

surrealistlerin diğer bir ilgi noktasıdır. Surrealist ressamlar doğanın mantiki görünüşünü değil, insanın bilinçaltında ve rüyalarındaki lemi göstermek istemişlerdir.

Bu akımın en güçlü ustalarından biri olan MaxEmst, sanatçının yaratıcılığı ve kişiliği üstüne söylenenleri abartılmış bir edebiyat diye tanımlar. Sanatçının yaratma gücü bir masal yaratma mitosunun duygusal bir kalıntısıdır. Surrealist sanat, bu sanatın öncülerine göre, irade ve aklın içe karışmadığı, başıboş kalan bilinçaltı gçlerinin etik ve estetik değerleri yıkarak insan kişiliğini devirdiği ve onu otomatizme sürüklediği yerde başlar (İpşiroğlu ve İpşiroğlu, 2012: 186).

Dadaizmin süre gelen etkisinden etkilenen bir diğer sanat akımı Pop-Art sanatıdır. Bu akımın özelliği endüstri toplumunun günlük tüketim eşyalarını, kitlesel iletişim çağının teknikleri ile anlatmaktır. Bu tür objeler, çevrelerinden yalıtılıp, abartılı boyutlarda ve çoğunlukla resimli roman ya da reklamcılık teknikleri kullanılarak resmedilmiştir. Konuları çok değişik olabilmektedir. Başlangıçta bu eğilime yeni dadacılık, yeni bayağılık ve yeni gerçekçilik gibi adlar verilmişti. “Yeni Dadacılık” denmesinin nedeni, sanatların sanat dışı ve hazır nesnelere çokça yararlanmasıydı. Bu konuda Hamilton şöyle diyordu, "otomobil gövdesi tasarımcısı, uzay çağının simgesini herhangi bir sanatçıdan çok daha iyi anlamış durumda. Pop olumlu dada idi. Pop Sanat, İngiltere ve Amerika'da aynı yıllarda ancak birbirinden habersiz bir şekilde ıktı. Pop sanatının tartışmasız en ünlü ismi Andy Warhol' dur (Yılmaz, 2006: 191).

Amerikan Pop Art akımının ünlü simgesi Andy Warhol, bir reklam tasarımcısı olarak eğitilmiştir; fotografik boyama şablon baskılarında, kitlesel pazar ve kitlesel medya toplumunun tek biçimliliğini, Marilyn Monroe'dan, çorba konservesinden başlayarak, araba kazalarına ve Amerikan kültürünün büyük simgesi olan Coca-cola şişelerine kadar, bilumum imgeleri ve tekrarlayarak aktarmıştır. Sanat reklam için kullanılabiliriyorsa, o zaman reklam sanattır (Hollingsworth,2009: 473).

#### **4.2.3. Kavramsal Sanat, Taşizm, Minimalizm, Fluxus, Performans Sanat**

Amerikalı sanatçı Sol Le Witt, 1967'de "Concept Art" adlı bir yazısında, sanatçı fikrinin gerçekleştirilmesiyle bunun algılanması arasında farklılık olduğunu belirtiyordu. Ona göre bir sanat eseri, onunla ilgili ilk akla gelen fikri, ancak kısmen canlandırabilir ve gerçekleştirme seyircide sanatçının aklına gelmeyen fikirler

uyandırabilir. Bu nedenle, bu fenomenin bilinçli şekilde tamamlayıcı olarak sanat eserine dâhil edilmesi gerektiğini belirtiyordu. Dolayısıyla kavramsal sanat anlayışıyla çalışan sanatçılara göre, sanat eserinin somut kavranan formuna son verilip, yapılan çalışmalara taslaklar, yazısal, foto grafik ya da film kayıtları ve daha başka şeyler ilave edilerek sanatçının kavramı belgelenmeli ve seyircinin tasavvurunda sanat eserini ancak onların olmasıyla tamamlanabilen hayaller yaratılmalıdır (Turani, 2011: 69).

1960'lı yıllarda Kavramsal Sanat tüm Batıda ve Batılılaşan ülkelerde işleniyordu. Bu akım sanat dünyasının dikkatini geleneksel kitle iletişim araçlarından alıp çoğunlukla şaşırtıcı ve haber değeri olan hareketlere çekmiştir. Kavramsal sanatçılar, sanat dünyasının geleneksel adetlerine ve yöntemlerine büyük ölçüde esneklik kazandırmışlardır. Etkililiği barındırdığı fikir zenginliğinden kaynaklanan akım pek çok farklı şekilde ortaya çıkmıştır.

Kavramsal sanat bize, gündelik yaşam konusunda soru sormayı öğretir. Böylece kendiliğinden bu eylem içine girmiş oluruz. Önemli olan sanat ve gerçek yaşam arasında köprü kurmaktır. Bu; Olmayan bir galeride, olmayan resimleri sergilemek için ilan vermekten, sözcüklerin farklı anlamlarını yazmaya, Nevada Çölü'nde bir millik çizgi çekmeye ve fotoğraf çekmeyi yasaklayarak gidip görülmesini istemeye kadar, müziksiz geçen 4 dakika 33 saniyeden, insan vücutlarıyla resim yapmaya, kendi kendini yok eden makinelere uzun politik konuşmalarla birleşen happeninglere (anlık olay oluşturma) ve vadilere çekilen perdelere, paketlenen kıyılara kadar uzanan geniş bir kavramlar dizinidir ve her seferinde yeni biçimler kazanarak etkinliklerine devam etmektedir. Kavramsal Sanat; bireylere gündelik yaşam hakkında soru sormayı öğretir (Antmen, 2010: 205).

Kavramsalcılık dört temel ilkeyle biçimlenir. İlki, sanatın maddi bir nesne değil, bir fikir ya da konsept olduğudur. Sanatı biçimlendiren fikri anlamak, yapıtın kendisini anlamak demek dolayısıyla bir sanat yapıtını hiç görmeden anlamak olasıdır. Kavramsalalar, bir sanat yapıtını bir fikir ya da kavram olarak tanımlarken dil ve sanat arasındaki farkı bilinçli olarak bulanıklaştırırlar. Bir Kavramsalcı yapıtın ahşap ya da tuval üzerinde çalışılmasına bakılmaz, gerçek yapıt onu kuran, işleyen ve araştıran fikir ve dildir. Sanatçının hedefi ve izleyicinin tepkisi yapıtın bütünüleyici parçalarıdır. Bu, Kavramsal sanatta kullanılan malzemeleri ve bu tür yapıtların yapım yöntemlerini köktenci bir biçimde etkilemiştir.

20. Yüzyılın ilk yarısı bitirdiğimizde karşımıza Taşizm akımı çıkmaktadır. Lekecilik sözcüğü ilk kez 1950'de Fransız sanat yazarı Michel Seuphor tarafından kullanılmıştır, Seuphorlekecilik terimini "sürrealist otomatizmden doğan ve ekspresyonizmin soyuta yönelmiş olan anlayışı" için kullanmaktadır. Lekeciliğin esas temsilcileri Wols, Jackson Pollock, Mathieu ve Tobey'dir. Lekecilik, tekstil endüstrisi ile mobilya dekorasyonunu etkilemiştir (Turani, 2011: 86)

1952' de Fransız eleştirmen İkinci dünya savaşının ve sonrasında hüzünlü atmosferine tepki verirken kendi içlerine dönmeleri, zaman zaman son derece örtük simgelerle çağımızda insanlığın yitik ruhuna yönelik karamsar tavırlardır. Taşizm adı altında değerlendirilebilecek sanatçılar arasında, Jean Fautrier, Georges Mathieu, Pierre sıralanabilir.

Soulages, Hartung, Wols bulunur MichelTapie'nin "Başka Bir Sanat" adlı kitabında Avrupa resminde başlı başına yeni bir eğilim olarak gündeme gelen bu anlayış, Amerikan soyut dışavurumculuğunun Avrupa'da ki karşılığı olarak da görülmüştür. Kübizmin soyut geometrik formelliğini reddederek daha lirik, dürtüsel, dışavurumcu bir soyut anlayış benimsemişlerdir (Antmen, 2010: 151).

Lekeci anlayış ilk olarak Amerika'da MarcTobey de görülmüştü. O, renkli unsurları bir merkeze bağlamadan tuvalin bütün yüzeyine yayarak, resmin akışını süratlendiren çalışmalarıyla Avrupa resminden ayrılıyordu. Hem fikir hem de biçim olarak onun resim anlayışı Avrupa geleneklerden uzaktı. İnsanlığı I. Dünya Savaşivahşetine sürükleyen Batı uygarlığı, onu nefretle doldurmuş ve o sıralarda Amerika'da çok taraftarı bulunan İran'daki Bahai mezhebini kabul etmişti.Bu mezhep insan hemcinslerinin sulh içinde birlik halinde yaşamalarını ve insanla doğa arasında kutsal bir uyum sağlamayı istiyordu.

Tarihi etkileyen ve sanat anlayışına yeni bir soluk getiren bir başka sanat akımı Minimalizm' dir. 1964 yılında Amerikalı minimalist sanatçı Dan Flavin, 'Tatlin için Anıt' adlı yapıtını sergilediğinde, Tailin' e olduğu kadar Maleviç' e de bir selam göndermektedir. Minimalistler için sanat, ne görüyorsan odur, ötesi yoktur. Minimalistlere göre gerçek mekânı kullanmak, başka bir deyişle espasın kendi içinde olmak, boyanın yüzey üzerinde yarattığı mekân yanılısamından, yani espas duygusundan çok daha heyecan vericidir. Minimalistler, yapıtlarını tasarlariken belli öğeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısından da vazgeçmişler,

öğelerin dizisel tekrarına dayalı simetrik bir düzenle sağlanan bütünlüğe önem vermişlerdir (Antmen, 2010: 182).

Minimalistler ait biçimsel yalınlığı veya bütünlüğü olan bir ögenin tekrarlanarak kullanımını tercih ederler. Heykelin her bir parçası kendi içine kapalı bir birim ya da bütündür ve sanat yapıtının inşası bu temel birimlerin bir araya getirilmesiyle gerçekleşir. Minimalistler, bir kare, dikdörtgen ya da dairenin temel formlarının izleyicide kaçınılmaz olarak belirli duygular doğurduğuna inanırlar. Bazı Soyut Dışavurumcu resimlerde buldukları bütünlüğe sahip olacak bir heykel strüktürü geliştirmeyi ve bu bütünlüğü heykelin üç boyutunda keşfetmeyi amaçlıyorlardı.

Terim olarak Minimalizm'den önce kullanılmış olsa da bir akım olarak değerlendirilmesi Minimalizm'den sonra gerçekleşen bir akım Fluxus' tur. Fluxus terimini ilk kez 1961 yılında, George Maciunas tarafından ortaya atıldığı sanılmaktadır. Fluxus' un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali, birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıtıklarına odaklanmasına neden olmuş, televizyon ekranlarının yanı sıra şişeler, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli müzik aletleri, fotoğraflar, atık kâğıt parçaları, kasetler, plaklar ve daha pek çok hazır nesneyle, çok sayıda assemblaj gerçekleştirilmiştir. 1878'den sonra kendilerini Fluxus' çu olarak nitelendirmeye devam eden sanatçıların varlığına karşın günümüzde belirgin bir Fluxus etkinliğinden söz etmek zordur (Antmen, 2010: 206).

1960'lardaki Fluxus hareketi, geleneği anlamdaki tüm sanatlara karşı seçenек oluşturmak amacıyla filmler, gösteriler, konserler, şenlikler düzenleyerek kendini gösterdiği için, zaman zaman oluşum diye bilinen gösteri türüyle karıştırılmaktadır. Ancak, o tarihlerdeki Fluxus eylemlerinin temel bir farkı vardı: Bir oluşum esnasında, izleyicinin plansız katılımıyla olayın desteklenmesi, yayılarak sürmesi hedefleniyordu. Oysa Fluxus' da, izleyicinin olaya katılımı hedeflenmişse bile, bu katılımın planlı olması öngörülüyor; izleyiciden, olayın bir karmaşaya dönüşmesini engelleyen bir tutum içinde olması bekleniyordu. Ayrıca, Fluxus gösterileri yinelenabiliyor, oysa bir oluşum ancak bir kez yapılabilirdi (Yılmaz, 2006: 266).

Dansçı-oyuncuları en çok etkileyen ve hala pek çok sanatçı ve eleştirmen tarafından kabul edilmeyen bir sanat akımı olarak Performans Sanatı 20.Yüzyılın

önemli akımlarından biri olarak karşımıza çıkar. 20. yüzyılın ikinci yarısında yeniden başlı başına bir tür olarak gelişen Performans sanatı, özellikle Kavramsal sanata yönelen sanatçıların kendilerini her şeyden önce bedeniyle ifade edebilmelerinin en doğrudan yolu haline gelmiştir. Performansla birlikte, o güne değin genellikle iki boyutlu yüzeyler üzerinde temsil edilen beden, başlı başına sergilenen bir sanatsal malzemeye dönüşmüştür. Bu açıdan bakıldığında Kavramsal Sanat'm kavramları ve dili kullanması gibi Performans Sanatı da malzeme olarak bedeni seçmiştir (Antmen, 2010: 22).

Pollock, önce Sürrealizmle ilgilenmişti, ama yavaş yavaş, tablolarını dolduran garip imgelerden uzaklaşıp, soyut sanat çalışmalarına başladı. Alışılmış yöntemlere karşı sabrı tükenen sanatçı, tuvali döşemeye sermiş, boyayı damla damla akıtarak, dökerek ya da fırlatarak şaşırtıcı biçimler elde etmiştir.

#### **4.2.4.Feminist Sanat, Arazi Sanatı, Video Art, Body Art**

1960'larda itibaren ABD'de bir gurup feminist sanatçı, sanat tarihçisi ve sanat eleştirmeni, kadının sanatta, sanat tarihinde, sanat kumrularında ve müzelerde yeterince ve doğru temsil edilmemesine, hatta çoğu zaman tümüyle dışlanmasına karşı bir mücadele başlattılar. Bu mücadelenin bilincinde ve tarafında olan bütün sanatçıların üretimlerini, Feminist sanatı başlığı altında değerlendirmek mümkündür. Feminist sanat kapsamında gündeme gelen geniş üretime bir Doğa/Kültür ikilemi açısından bakmak, sanatçıları ve yapıtlarını yalnızca konuları ve tavırları açısından değil, tarihsel süreçte de ayırabilmemize olanak tanır. Kadın bedenine ve temsillerine, kadınların doğurganlığına ve ana tanrıça kültürüne odaklanan, kadın bedeninin biyolojik özelliklerini imgeselleştiren ve vajinan imgelerden oluşan bir ikonografiye yönelen ilk kuşak feminist sanatçıların ardından gelen sanatçılar kadın bedeninden çok kadın bedenini kuşatan kültür kodların eleştirisine yönelmişlerdir (Antmen, 2010: 242).

Feminist Sanat'ı Arazi Sanatı takip eder. Sanatçılar yüzyıllar boyunca doğayı yansıtan görünüşleri resim ve heykel gibi alışlagelmiş maceralar içinde sunarken, 1960'dan itibaren manzara gerçek bir mekâna dönüşerek arazi sanatçılarının müdahalesine uğramaya başlamıştır. Arazi Sanatı, "Yeryüzü Sanatı", "Çevre Sanatı", "Toprak Sanatı" gibi çeşitli terimlerle anılan bu yaklaşımın temelinde

sanatçıların, geleneksel galeri mekânlarına yönelik tepkisinin yanı sıra tamda dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareket vardır.

20.yüzyılın ikinci yarısında olumsuz etkileri daha çok hissedilmeye başlanan endüstriyel gelişmelerin ve teknolojik hızın tehlikeli boyutlarını düşünmeye çağıran Arazi Sanatı, doğayı görünür kılan, doğaya dair bilinç uyandırmayı amaçlayan, teknoloji karşısında doğayı kutsayan bir yaklaşım ürünüdür (Antmen, 2010: 251).

İlk varoluşlarından bu yana insanlar doğaya işaretler koymaktan hoşlanmışlardır. İlk anıtlar, dikili taşlar, yapılar, açık araziye İsa'nın damgasını vurması ve -burada ben varım- demesidir bir anlamda. İnsan çevresini biçimlemesi yeni değildir; özellikle tarım devriminden sonra insan, doğanın verdiği almak yerine onunla ortaklığa girmiştir ve kendi ideallerini, inançlarını, fikirlerini ifade eden çevreler yaratmaya çalışmıştır.

Sanat akımları her zaman birbirini etkileyerek veya birbirlerine karşı çıkararak oluşmuşlardır. Video Art için arazi sanatının doğa ile olan ilişkisine söylenecek bir söz olarak çıkmış diyebiliriz. Video sanatı, gözlemci/gözlem ilişkisini sunan sistemden faydalanmak için, öğretici bir ağda enstalasyon olanaklarını yeniden gözden geçirir. Yani eser, izleyicisiyle, mekân ve zaman ilişkileri ve onlar arasındaki görüntüler üzerine bir ayna oyunudur. Heykelciliğin ve video ekranlarının yerleşmesi, gerçek ve kurgunun birbirine yaklaştığı ve birbirinin içine girdiği mekânı sınırlandıran bir yankıya yol açar. Dan Graham'ın enstalasyonlarında, izleyici, kendi görüntüsünü tuzağa düşmüş bulur. Geçmiş, şimdiki zamanda bir kamera, onun karşısında duran büyük bir aynayı kaplayan bir duvar mekânını içerir; bilinen görüntünün yayıldığı monitörün üzerine yerleştirilir; ayna ve televizyon oyunuyla, izleyici, ekran tanımının sınırlarında olabildiğince tekrarlanır. Fakat başlangıçtaki video görüntüsü, sonrakilerden farklılaşır ve giderek geride kalır: görsel olarak izleyicinin görüntüsü asla enstalasyonun dışına çıkamaz (Cauquelin, 2005: 128).

Başlangıcından bu yana, video sanatçılarının çalışmalarıyla ilgili iki farklı çıkış yolu/kaynak gözlemlenebilir, ilkinde video kamerası basit bir cihaz gibi kullanılır, diğerinde ise elektronik sistemlerin özellikleri üzerine deneysel bir araştırma niteliği ön plana çıkar. Bunun ilk örneklerine ise; başta VitoAcconci, Gilbert ve George, GinaPane ve Body Art'ın diğer önemli temsilcilerinin;

belgesellerini, sınırlandırılmış metinlerini ve fotoğraflarını daha ileri bir noktaya taşımak amacıyla çektikleri hareketli kayıtlarda rastlıyoruz (Şahiner, 2008: 67).

Video Art, film ve sinemaya karşı olan ama aynı zamanda bu sanatların elemanlarından da yaralanan bir sanat formudur. (Keser, 2005: 374) Görüntülerin iletilmesini ve depolanmasını sağlayan video, 1960'lı yıllarla birlikte sanatsal ifade aracı olarak sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Video, bu yaşamın ruhunu kendi görme biçimiyle ve görme biçiminin verdiği olanaklarla sunar. Videonun gelişiminde, geleneksel sanat anlayışına karşı olan Dadaizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar oldukça etkili olmuştur (Gültekin, 1995: 60).

Video teknolojisiyle yapılan sanatsal ürünler, bugün, kısaca video sanatı adı altında değerlendirilmektedir. Video sanatı ürünlerini televizyon ve bilgisayar ekranında olduğu kadar, perdede de izleyebilmekteyiz. İşin gösteriliş teknolojisine bağlı olarak da bu tür işlere Video yerleştirme', 'video yansıtma' 'video gösterim' ya da 'video film' gibi isimler verilmektedir.

Video sanatı adı altında izleyiciye sunulan şeyler, öncelikle birtakım devinimli görüntülerdir. Bu açıdan, ilk bakışta video görüntüleri sinema görüntülerinden çok da farklı sayılmayabilir. Nihayetinde, süresi ne olursa olsun, birtakım devinimli görüntülerle bir şeyler anlatılmaktadır. Ancak, sinema salonundaki izleyici doğrudan görüntüyle baş başa kalırken, video görüntüsünü izleyen biri, görüntünün yanı sıra, genellikle monitör ya da onunla birlikte sergilenen malzemeleri, yani kısaca, yerleştirilen mekanizmayı da görür doğal olarak. Mekanizmanın tamamen gizli olduğu durumlar da vardır elbet. Ama yine de, monitör ya da duvardaki video görüntüsüyle karşı karşıya olan birinin konumu, sinema salonundakinden farklıdır. En azından, bir video çalışmasını izleyen biri, kendini sinemadaki kadar yalıtılmış ve çaresiz hissetmez. Kısaca, video görüntüleriyle kurulan ilişki, bir ölçüde daha yalın ve birebir sayılabilir. Sinema salonunda kendimizden geçerken, video karşısında bilincimiz daha uyanıktır (Yılmaz, 2006: 333).

Sanatçıların soyut düşüncelerini yansıtan ve birçok kişi tarafından cesaret istediği düşünülen bir diğer 20.Yüzyıl sanatı Body Art sanatıdır. Beden, varoluşundan bu yana sanatın ana konusudur ancak "daha önceki dönemlerde,

sanatçıların bir sanat malzemesi olarak kullandıkları kil, çamur ve mermer gibi nesnelerin yerini, bu sanat akımında insan vücudu alır” (Altunay, 2004: 171).

Bu hareketleri bir araya getiren, bedene, mimiklere yapılan gönderme ve doğrudan çevreye tepkidir. Bu çevre, duvar ya da metro (duvar resimleri ve duvarlara dekoratif bir biçimde atılan imzalar), şehir (müdahalelerle), gerçek beden (dövmeler), alışılmış nesnelere (çanlar), sık sık bir iletişim davranışını yansıtır: modern şehirde beden yadsındı, reddedildi, etkisini kaybetti, ama son derece işlevselleşti. Soyut bir oyunda ve enerjisini tükettiği büyük bir makinenin parçası haline geldi. Sanat, "bir beden resmini ve tensel heyecana acıyla işlenmesini gerektirir. Body Art, sanatçının işkencesiyle bedene işlenir (Cauquelin, 2005: 123).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında önde gelen avangard sanatçılarından biri olarak nitelendirilen Yves Klein'in (1928-62) 1958'de Paris'teki Iris Clert Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Boşluk" sergisinin yanı sıra ilkinin 1960'ta gerçekleştirdiği bir dizi performans erken örnekler arasında nitelendirilebilir.

Klein bu performanslarında mavi boyaya bulanmış çıplak modelleri kendi bestesi olan tek notalık "Monoton Senfoni" de tuvaler üzerinde dans ettirerek, yuvarlayarak resim yapmıştır. Bu performansıyla Avrupa'da yıldızı parlayan Klein, aynı performansı 1961 'de New York'ta tekrarladığında (LeoCastelli Galerisi) pek ilgi görmemiştir. 1954'te Jiro Yoshihara önderliğinde Japonya'nın Osaka kentinde bir araya gelen ve hızla parlayıp sönmelerine karşın bir grup genç avangard sanatçının oluşturduğu Gutai (Cisim Bulma/Somutlaşmak grubu da burada anılmaya değer. Grubu finanse eden Yoshihara'nın 1972'deki ölümüne dek çeşitli sergiler düzenleyen Gutai'nin en çok bilinen performansları, performansa dayalı sıra dışı yöntemlerle gerçekleştirdikleri Soyut Dışavurumcu resimlerdir (Antmen, 2010: 223).

#### **4.3. 20. Y.Y.'da Dans Hareketi**

Derya (2019), "Alman ve Amerikan Bakış Açılarının Dans Tiyatrosunun Oluşum Sürecine (1920-1960) Etkileri" adlı çalışmasında, Bu tez çalışmasının kapsamı 1920 ve 1960 yılları arasında, dans tiyatrosunun oluşumuna öncülük etmiş olan klasik dansın dönüşümlerini ve modern dans ile beraber dans tiyatrosuna giden yolculuğu anlatmaktadır. Dansta modern anlayışın ortaya çıkışını daha iyi anlayabilmek için 1960'lı yıllardaki özgün dans tiyatrosu biçiminin oluşmasına temel

teşkil eden saray balelerine göz atılmış ve somasında yeni dansın ortaya çıkış ve gelişmelerini oluşturan unsurlar incelenmiştir. Bu grafinin ana hatlarını oluşturan Almanya ve Amerika'nın sanatsal ortamı değerlendirilmeye alınmış ve bu merkez hattaki bulgular analiz edilmiştir. Yaşanan iki büyük savaş arasındaki toplumsal dinamikler ve dans sanatı üzerindeki etkileri, modern dansın içinde geliştiği bu toplumsal yapıyı incelemeyi zorunlu kılmıştır. Dolayısıyla dansçıların yaptığı çalışmalar esnasında iki ülkenin geçirdiği sosyo-politik dönüşümler izlenerek sürecin değerlendirmesi yapılarak, iki ülkenin farklı bakış açılarının dans tiyatrosu ile ilişkili durumu incelenmiştir. Bu iki kıta arasında ortaya çıkan endüstrileşme ile beraber yaşanan psikolojik yıkımların sanatçıların içlerindeki yaratımı dışa vuracakları zeminler aramaya yönlendirdiği gözlemlenmiştir. İki ülkenin geçirdiği dönüşümler esnasında yeni bir düşünüş ve hareket üslubuna işaret eden yeni dansın öncülerinin dansın sadece eğlence ya da klasik dansdaki gibi bedensel virtüöziteye dayalı bir gösteri biçimi olması karşısında ürettikleri alternatif fikirlerine yer verilmiştir. Bu bağlamda yeni dansın bir sanat biçimi olarak kabul görmesini sağlayan öncüller olan Isadora Duncan, Martha Graham, Laban ve Wigman'ın dans tiyatrosuna temel teşkil edecek olan etkileri, buldukları ülkeler paralelinde karşılaştırılmıştır. Kendi dönemlerinde içinde yer aldıkları gösteriler ve yarattıkları dans biçimleri incelenmiştir. Sonuç olarak Almanya ve Amerika'daki sosyopolitik zeminin ve yeni dansın öncülerinin çalışmalarının dans tiyatrosunun oluşumunda büyük katkılar oluşturduğu görülmüştür.

Tataroğlu (2019), "Dimitris Papaioannou ve Edafos Dans Tiyatrosu" adlı çalışmasında, Dans ve tiyatro disiplinlerinin birleşiminden ortaya çıkan 'dans tiyatrosu'sahne sanatlarına yeni bir soluk kazandırmıştır. Bu çalışmanın amacı, Dimitris Papaioannou ve Edafos Dans Tiyatrosu'nun, dans tiyatrosuna olan katkısını araştırmaktır. Bu amaç doğrultusunda Edafos Dans Tiyatrosu'nun ve Dimitris Papaioannou'nun çalışmaları incelenip yorumlanmıştır. Çalışmanın girişi bölümünde, dans-tiyatro ilişkisi üzerine durularak 'melezlik' kavramı açıklanmıştır. Geçmişten günümüze yukarıda adları geçen iksanat dalının, birleştiği ve kesiştiği noktalar incelenmiştir. 20.yüzyılın ilk çeyreğinden günümüze uzanan süreçte dans-tiyatro birleşiminden ortaya çıkan çalışmalar ve kişiler çalışmanın birinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu çalışma yapılırken dans tiyatrosunun gelişiminde belirleyici rol oynayan; Pina Bausch ve Wuppertal Dans Tiyatrosu, Folkwang Okulu ve

KurtJoos'un katkıları araştırılmıştır. Bu araştırma ve bulgular ışığında çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümlerinde, Dimitris Papaioannou ve kurucusu olduğu Edafos Dans Tiyatrosu'nun eserleri dörtana başlık üzerinden (Robert Wilson'ın İzler, Kapın Butoh İzleri, Varoluş Temalı Eserler ve Mitolojik Kaynaklı Eserler) incelenerek, yorumlanmıştır. İncelenen eserler yukarıda adları geçen başlıklar göz önüne alınarak seçilmiştir. Bu çalışmanın dans tiyatrosu ile ilgilenen herkese kaynak oluşturması hedeflenmektedir.

Ünlü (2009), "Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları ve Anadolu Danslarından Model Önerileri" adlı çalışmasında, Türkiye Cumhuriyetinin çağdaşlaşma hareketlerinde, devrimlerin eksik bıraktığı sosyo-kültürel kalkınmanın, eğitim ve sanatla tamamlanabileceği, cumhuriyetin aydınlanmacıları tarafından ön görülmüştür. Ancak çağdaşlaşma kavramı batılılaşma olarak algılanmış, dönemin koşulları içerisinde halk sanatlarının, yüksek sanatı oluşturma yolundaki gizli gücü gözden kaçırılmıştır. Dans sanatı söz konusu olduğunda ise, model olarak köklerini Avrupa şövalye kültüründen alan "bale" seçilmiş, ancak kaynağını bu topraklardan almayan bu estetik kategorinin Türk halkı tarafından benimsenip benimsenemediği sürekli tartışma konusu olmuştur. Diğer taraftan Anadolu insanının kültürel kimliğini ve bedensel devinim kodlarını barındıran yerel danslar, uluslaşma hareketinin bir aracı olarak görülmüş, devlet eliyle tüm yurtda tanınır hale getirilmiş ve "milli bir repertuar" oluşturulmuştur. Geleneksel dans adımlarını bale sanatı içinde değerlendirme fikri gündeme geldiğinde bu girişim çeşitli sebeplerle kesintiye uğramıştır. Budüşünce sürekli değişen bürokrat kesimle "devlet balesi" yöneticileri arasında bir "görev" olarak algılanmış, dans sanatının gerçek üreticileri olan koreograf ve dansçı kesiminden bu yönde bir istek gelmemiştir. Kanımızca Türk toplumu ile dans sanatı arasındaki ilişkiyi çözümlmek için meseleye antropolojik açıdan bakılmalıdır. Ancak bu yolla Anadolu danslarının yapısal özellikleri ve taşıdığı siberetik güç anlaşılabilir ve dahasonra çağdaş dans formlarıyla bir biresime gidilebilir. Bu çalışmada, Türk Halk Dansları için yeni bir gösterim modeli araştırılmasına girilmiştir. Yöntem olarak, Anadolu danslarına "Dans Antropolojisi" açısından yaklaşmış, elde edilen bulgular bize Türk danslarının anlatım özelliklerinin çağdaş dans formları arasından "Dans Tiyatrosu" ile birleşebileceği fikrini vermiştir. Bu yolla örnekler üretilmiş ve gösterim düzeyinde seyirciden gelen geri bildirimler değerlendirilmiştir.

### 4.3.1. Dans Tiyatrosu ve Anlatım Özellikleri

Dans Tiyatrosu'nun anlatım özellikleri, modern dans ile benzerlik göstermektedir. Bu anlamda, teorisyenler tarafından Mary Wigman, Isadora Duncan gibi modern dansçıların eserlerinin modern dans mı yoksa dans tiyatrosu mu olduğu tartışmaları halen devam etmektedir.

Dans tiyatrosu, kendine özgü anlatım araçlarını olan; teatrallik, gerçeklik ve sahneleme efektlerini ortaya çıkarmıştır. Bu araçlar bireyin içselliğini ve varoluş problemlerini ele almaktadır. Birey yaşantısının seyirci üzerindeki etkisi düşünmeye ve sorgulamaya zemin hazırlamaktadır. Koreograflar, performanslardan ve provalardan önce dansçılara “şu an ne hissettiğini”, “onu neyin harekete geçirdiğini sorarak”, aldığı yanıtlar üzerinden sahnelemeler yapmaktadır. Her bir dansçının oluşturduğu hareket kendi özgü ve biriciktir. Bale disiplinin aksine dans tiyatrosunda çoğu koreograf, baştan belli bir hareketi dayatmamakta aksine dansçının yaratıcılığında beslenmektedir. Provalarda dansçı ve koreograf işbirliği yaparak ortak bir yaratım alanı oluşturur.

“Formalism ’e karşı tepki olarak çıkan dans tiyatrosu, günümüzde dilin, saf hareketin, kelimelerin, deney ve gerçekçiliğin ötesine geçmiştir. Mimesis ve kinesis’i bağdaştırmayı amaçlar. Oyuncu tarafından somutlaştırılan ve taklit edilen bir kurgu karakter yaratır: Teknik yetenek, atletik performans ve kinestetik aracılığıyla hayal gücünü güçlendirme yeteneğine sahip bir dansçıya karşı taklit edilen ve taklit eden bir karakterin kurgusunu ortaya koymaktadır. Dans tiyatrosu, saf hareket sanatı ile basit bir hikâyeyi anlatan bir pandomim sanatı arasında parçalanmış dansın ebedi ikilemini yeniden keşfeder” (Pavis, 1998:87).

Dans tiyatrosunda, klasik bale ve modern dansın dramatik anlatımı yerine, dansçının birey olarak kişisel süreci ortaya çıkmıştır. Böylelikle, dansçı üç katman olarak görülür: kişi olarak dansçı, kadın/erkek olarak dansçı ve dansçı olarak dansçı. “Bu öznel yaklaşım, yapıtı gerek koreografin gerekse dansçıların içinde yaşadıkları ortam, çağ ve gündelik yaşam gerçekliğiyle bağdaştırıyordu” (Candan, 2013:175).

PatricePavis, Gösterimlerin Çözümlemesi adlı kitabında, Tanztheatre'in dansçı oyuncusunu şöyle tanımlamaktadır:

“Sırayla uyguladığı iki tür jestüel arasında tereddüt eder: dans edilen jest ve mimetik jest. Oyuncu- dansçının bedeni demir atıp konumlanılacak yerin bu

belirsizliğini izleyiciye aktarır, durmaksızın strateji değiştirir: kimi kez kendisini kas deviniminin akışına bırakır, kimi kez kendi temsil ettiği dünyayı yansılar ve kodlar. Hareketin koreografisine genellikle tiyatroya ait olan bir sahneleme (uzam yerleştirme, dekor kullanımı, metin ve anlatı kuruluşu) eşlik eder” (Pavis,2000:154).

Bu anlamda dans tiyatrosunun oyuncusu, anlatımın doğallığı adına içsel bir arayışa girer. Bu arayış içinde bulunduğu coğrafyanın ve toplumun sosyolojik,ve psikolojik dinamikleri ile ilişkilidir. Dans tiyatrosunun oyuncusu, klasik oyuncu anlayışının ötesinde formlara, öğretilmiş biçimlere inanmaz. Bunun yerine içinde olduğu sürecin yansımalarını kendi bedeninde araştırır. Bu araştırma onun kendi korku ve arzularıyla yüzleştirir. Böylelikle her şey dans tiyatrosu oyuncusunun malzemesi olabilir.

“Tanztheatre, hayata ve gündelik deneyime odaklanıp, sanatın yaşamla yakınlaşmasını odak noktası olarak seçmiştir. Sahnedeki eylemler, seyircilerin günlük yaşamlarındaki gerçek eylem ve deneyimlerine benzemektedir. Koreografik kolaj ile katılımcılara (koreograflar, dansçılar, seyirciler) kendi deneyimlerinin temel etkilerini göstermiş ve görünüşte “kazara” bir araya getirilmiş gibi görülen sahneler, günlük olayların kendiliğinden etkisini yeniden yaratmıştır” (Graou, Jordan, 2000:63).

Yürüme, oturma, bacak bacak üstüne atma, saç tarama, kaşınma, hapşırma, üstünü silkeleme ve koşma gibi hareketler, dans tiyatro oyuncusunun sahnede kullandığı gündelik eylemlerden bazılarıdır. Bu anlatım sayesinde seyirci, gösterimde kendi hayatında sürekli kullandığı hareketlerin tekrarlarına ve dışavurumsal anlatımına tanıklık etmektedir.

Dans tiyatrosu teknik anlatım araçları olarak; montaj, episodik anlatım, süreksizlik ve eşzamanlılık kullanmaktadır. Pina Bausch, Dimitiris Papaioannou gibi koreografların eserlerinde yukarıda adları geçen anlatım araçlarına rastlamaktadır. Bu anlatımın temel dayanağı klasik anlatıma karşı doğan yeni anlatım arayışlarıdır.

Dans tiyatrosunu, tiyatronun etkilerini üreten dans olarak tanımlayan Patrice Pavis, bu yeni biçimin estetiğini; tetarallık, gerçekçilik ve sahneleme efekterli olarak üç ana başlığa ayırmaktadır. (Bkz. Patrice Pavis).

#### 4.3.1.1. Teatrallik

Teatrallik Heidegger'e göre; "bir şeyin içinden kendisini sunduğu dış görünüş, dışa bakıştır" (Heidegger,1977:163). Bu anlamda Heidegger'de bireysel dışavurum dikkat çekmektedir. Bu bakış açısına göre teatrallığın oluşabilmesi için bir dışa ihtiyaç vardır. Bunun üzerine araştırmacı JosetteFeral; "teatrallik kendiliğinden oluşmaz, birileri için oluşur. Bir başka deyişle öteki için geçerlidir" (Feral, 1982:178). diyerek bireye ve toplumla olan ilişkisine vurgu yapmıştır. Teatrallik temelinde, yaşantının mimetik yansımasını taşımaktadır. Bu mimesis, dans tiyatrosunda bedensel ifadeyi ruhun özgün bir yansıması olarak ele almaktadır.

Oyuncu-dansçı'nın, gerçekçi ya da abartılı olarak, mimetik temsile başvurmak suretiyle bir karakteri yarattığında teatrallik açıkça görülmektedir. Seyirci, dans tiyatrosunda karşılaştığı bu karakterlere dair keskin ipuçlarını kolaylıkla algılar. Bu anlamda sıradan bir eylemi sonsuz sayıda tekrarlanan, günlük konuşma diyalogları ve davranış biçimlerinden faydalanan PinaBausch'un eserleri doğru örnek teşkil etmektedir. Bununla birlikte dans tiyatrosunun koreografları; "mimetik arzu ve itkisel akışı alımaştırarak oyunun kuralını durmadan değiştirirler" (Pavis, 1998: 155). Böylelikle dans tiyatrosu, yaşamın değişen toplumsal dinamikleriyle şekillenmektedir.

#### 4.3.1.2. Gerçekçilik ve Sahneleme Efektleri

Dans tiyatrosu anlar ve gerçeklik imgeleri üzerine kuruludur. Modern dansa yoğunlukla kullanılan soyutlama sanatından ziyade gerçek olanı araştırır. Kendisini bir biçimin içine hapsedmez ve arayış sürecini uzun tutar. İzleyiciyi kurguya yakınlştırarak performansın içine dahil eder.

"Başka anlarda onu gerçeğe ilişkin kendi bilgisinin işin içine girdiği bir kurmaca içersine iyice yerleştirir. Jestin statüsü böylece, öteki türlerin etkilerini yine de dışlamayan bir egemen öğeye göre, bir türden diğerine çeşitlilik gösterir: - Bedenin her zaman burada olmasından başka bir şeyi temsil ettiği tiyatrodaki kurmaca;

- Bedenin, nesnesini, yanılmayan bedenin oluşturduğu bir yapıymış gibi gösterdiği mimdeki yeniden kurmaca;

- Basit bir temasla ve izleyicinin hareket ve bedensel şemayla özdeşleşmesiyle onun anında ateşlenmesini sağlayan, onu kuşatan ve yakından saran her şeyin üzerinden dans eden bedenin çatışması:
- Tanztheatre 'de temsil ve olay arasındaki çatışmalı-kurmaca (friction)

Buna şunları da ekleyebiliriz:

- Operada ve bileşenlerin iç içe oluşarak birbirlerini destekledikleri toplu yapının içerisinde eriyen ve daralan opera sanatlarındaki kaynaşma;
- Film, video ya da sentetik sanal uzam görüntülerinin tutulmaz akışının sanki bir dökümü (mictionu] söz konusudur “ (Pavis, 1998:157).

Dans tiyatrosu, sahneleme efektleri olarak tiyatronun tüm malzemelerini kullanır; metin, dekor, kostüm, ışık, müzik, kukla ve makyaj. Koreograf ya da yönetmenin tercihinine göre dramatik yapı ve dramatik metin kullanır. Hareketler ve jestler sosyolojik anlam taşırlar. İki katmanlı dramaturgi çalışması yapılır; performansın dramaturgi ve bireysel olarak dansçı-oyuncunun dramaturgisi.

#### **4.4. Dansın Sahne Sanatı Olarak Ortaya Çıkışı**

20.yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren dansın ve tiyatronun anlatım araçları olan jest, hareket, mim, metin ve müzik öğeleri bir arada kullanılmaya başlamıştır. Modern dans, klasik balenin belirlenmiş hareket kalıplarından kurtularak özgürleşmeye doğru adım atıp teatral anlatım ile etkileşerek yeni bir biçim olan dans tiyatrosunu ortaya çıkasında önemli rol oynar.

“Klasik bale ya da modern dandaki nesnel dramatik açının yerine Dans Tiyatrosu'nda birey olarak dansçıların öznel katkıları öne çıkar oldu. İnsan olarak dansçı, kadın ya da erkek olarak dansçı ya da dansçı olarak dansçı, yapının taşıyıcı ögesi oldu. Bu öznel yaklaşım, yapıtı gerek koreografların gerekse dansçıların içinde yaşadıkları ortam, çağ ve gündelik yaşam gerçekliğiyle bağdaştırıyordu. Teknik açıdan bakıldığında Dans Tiyatrosu, bütünlüyci bir bakış altında bir araya getirilmiş tekil anlatım birimlerinin varlığını duyuruyor, film benzeri montaj yönteminin episodik anlatımını izleyenin algısına sunuyordu” (Candan,2013:175).

“Dans Tiyatrosu” (Tanztheatre) ilk kez 1972 yılında GerhardBohmer 'in Köln'deki dans sahnesinde kullanılıp, “Dans Tiyatrosu” terimini doğurmuştur.

GerhardBohner, Darmstadt Tiyatrosu'na bale yönetmeni olarak atandıktan sonra adını Darmstadt Dans-Tiyatrosu olarak değiştirmiştir. GerhardBohmer'den önce ise,

“Cologne Opera ve Balesi'nde dansçı olan Johann Kresnik, politik ajit-prop danslar yaratarak, koreografik isyanı ilk başlatanlardan biriydi. Onun kariyeri günümüz dans sahnesi sosyolojisinin en uç noktalarından birini temsil etmektedir. 1980'e kadar Bremen Balesi'nin ve bugünde Heidelberg Balesinin yönetmeni olarak Kresnik, 50'lerde kurulan, oldukça iyi maddi destek alan belediyeye bağlı bale kumpanyaları sistemine bağlı çalışmaktadır” (Maning&Benson: 1986).

Kresnik, geleneksel bale izleyicisinin beklentilerini karşı çıkararak kendi dans tiyatrosu biçimini oluşturmuştur. 1973'de Pina Baush'un Wuppertal Balesi yöneticiliğine getirilmesiyle birlikte gösteriler ilk kez “Dans Tiyatrosu” başlığı altında sunulmaya başlanmıştır. 1978 yılında ise Reinhild Hoffman, Bremen Balesi'nin başına getirilmiş ve topluluğun adını Bremen Dans- Tiyatrosu olarak değiştirmiştir.

“Birinci Dünya Savaş öncesinde Isadora Duncan, Loie Fuller gibi bireysel çıkışlarla önemli bir atılım gerçekleştiren dans sahnesi, son 20 yılın en özgün sahne olgusunu yarattı. “Dans Tiyatrosu” adıyla anılan yeni tür, dans ile tiyatronun arasında bugüne kadar gerçekleşmiş en değişik ve ilginç bireşimi sergiledi. Hareketi jest ve söz ile bir araya getirirken tiyatroya özgü algı yollarına yöneldi. Öte yandan müzik ve koreografinin kompozisyon, çok seslilik, leitmotif vb. Kavramlarıyla açıklanabilir bir bütünlüğünü gerçekleştirdi” (Candan, 2013:171).

Dans tiyatrosunun tarihsel kökleri, yukarda adlarını anılan yüzyıl başı öncülerinin Amerika'dan Almanya'ya giderek gösterim yapan sanatçıların birbirleri arasında oluşan sanatsal etkileşimlerde yatar. Bu anlamda yüzyılın başında Alman ve Amerikalı modern dans öncüleri birbirlerinden bağımsız olarak yeni biçim arayışlarına girmişlerdir.

“Batı Almanya'da ki genç dansçılar, 60 'lardaki öğrenci hareketinin de etkisiyle, Ortodoks bale tekniğine ve bale kumpanyalarındaki hiyerarşiden hoşnutsuzluk duymaya başladılar. Deneysel tiyatrodan, Amerikan modern dansı ve baleden aldıkları teknikleri kaynaştırdılar ve çalışmalarını opernballett 'den ayırmak için tanztheatre olarak adlandırdılar” (Maning&Benson: 1986).

Modern dansın kurucusu, Amerikalı Isadora Duncan ve Ruth St. Denis'in Almanya'ya turneye giderek, modern dans ve dışavurumcu dans (ausdrucktanz) arasında köprü görevi görmüştür. Bu kesişmeler, Almanya'da dışavurumcu dans hareketinin (ausdruckstanz) çıkış noktasını oluşturmuştur. Modern dansın yeni bir formu olan dışavurumcu dans (ausdrucktanz) ortaya çıkmıştır. “Ausdrucktanz, modern dans tekniklerini Sovyet bale eğitimi yöntemleriyle birleştiren bir dans pedagojisine sahip olduğu için, Doğu Almanya'da, Batı Almanya'da olduğundan biraz daha fazla tutuluyordu” (Maning&Benson: 1986). Böylece dışavurumcu dans (ausdrucktanz), mikro ilişkileri ve bireysel duyguları odağına alışı, özenli koreografileri reddedişi ile diğer dans yaklaşımlarını karşısına almıştır.

Dışavurumcu dans (ausdrucktanz) için “özgür dans” ya da “ekspresyonist dans” ifadeleri de kullanılmıştır. Günümüz dans tiyatrosu düşüncesinin temelini hazırlayan modern ve dışavurumcu dansın öncüleri yeni hareket sistemleri geliştirip yeni rejî olanaklarını araştırmışlardır. Graham'ın üç boyutlu dekorları, diyaloga karşı monolog kullanımı, Wigman'ın “hareket korosu” kavramı, Duncan'ın politik ve güncel olan ile ilişkisi ve Joos'inkadın - erkek ilişkisi adına yaptığı çalışmalar dışavurumcu ve modern dansın rejî alanında getirdiği yenilikçi çalışmalara örnek oluşturmaktadır.

60'lı yılların ilk çeyreğinden itibaren Almanya'da modern dans, dans tiyatrosu adı ile yeniden ortaya çıkmıştır. “Ausdrucksanz geleceğini arkasına alan dans tiyatrosu koreografı, biçimden çok ifadeye önem verdiler ve dansı toplumsal sorunlarla uğraşmanın bir yolu olarak gördüler” (Maning&Benson, 1986).

## 5. AVRUPA'DA DANS TİYATROSUNUN GELİŞİMİ

### 5.1. Dışavurumcu Dans (Austurctanz)

Batı Alman dans tiyatrosunun kökleri, Laban'ın teorik ve pratik temellerine, Joos'un dans tiyatrosu çalışmalarına ve Folkwang Okulu'nda yetişen koreografların; PinaBausch, ReinhildHoffman ve SusanneLinke'nin bedeninin özgürlüğü ve dışavurumuna dayalı çalışmalarına dayanmaktadır.

“Almanya’da dansçılar geçmişten gelen gösterişli bale geleneğine karşı yeni bir dans formu arayışı içindedir. Amerikalı öncü modern dansçılar Isadora Duncan ve Ruth St. Denis’in yüzyılın başında Almanya da gerçekleştirdikleri turnelerle Alman dansçıları üzerinde büyük etki bırakırlar. Böylelikle Alman modern dans akımı olarak bilinen Austruckstanz (anlatım dansı) doğmuş olur” (Maning&Benson:1986).

Dışavurumculuk, yüzyıl çeyreği itibariyle Almanya'da sanat dallarının hepsinde etkili olmuştur. Sanatta ve toplumda kabul edilmiş biçim ve geleneklere bir başkaldırı niteliği taşıyan Avant-Garde yaklaşım, doğayı ve toplumu nesnel bakış açısıyla betimlemeye karşı çıkararak, öznel ve içsel gerçekliğin yansıtılmasını savunmuştur.

1920’li yıllarda, Almanya’da yeni bir dans formu olarak ortaya çıkan dışavurumcu dans (Austurctanz), geleneksel bale stilinin dışına çıkarak yeni bir biçim olarak ortaya çıkmış ve günümüz Alman Dans Tiyatrosu’nun hazırlayıcısı oluşturmuştur.

“Klasik baleye karşıt olarak ortaya çıkan bu tür, modern dansın yeni bir formudur. Bu dans türü bütün dans formlarını içine alır. Ancak gene de klasik baleye karşı bir tepki, bir protestoyu içinde bulundurur. Çok özenle hazırlanmış koreografilerden oluşmamasıyla ve aynı zamanda duyguların bireysel ve sanatsal ifade biçimlerinin önemiyle de diğer dans yaklaşımlarının karşısındadır. Ausdruckstanz için özgür dans ya da ekspresyonist dans ifadeleri de kullanılabilir” (Yaşar, 2017:34).

Rudolf Laban, Mary Wigman, Kurt Joos ve öğrencisi olan Pina Bausch, Dışavurumcu Dans' ın oluşumunda ve gelişmesinde büyük katkıları olmuştur. Özellikle insanın altıncı duyusunun dans olduğunu savunan Rudolf Laban, bu yeni dans anlayışının peşinden gitmiştir. Laban, dansı her bedensel ifade de ortaya çıkan, akıl, duygu ve gövde gerilimi olarak tanımlamıştır. Bu sebeple gövdemizde yasaklayıp, hissettiğimiz duyguları dansla özgürleştirmemiz gerektiğini düşünür. Antik Yunanda ki estetik gövde anlayışının karşısına özgür gövdeyi koymuştur.

Dışavurumcu dans'ın diğer önemli isimlerinden olan Mary Wigman (1886-1973) çalışmalarını şöyle ifade etmiştir: “Benim grubum duyguların dansını yapmaz. Duygular keskin ve farklı olmaktan çok uzaktır. Biz her bireyde farklı şekilde açığa çıkan tinsel durumların ve dönümünün dansını yapıyoruz “ (Dansçının yolu ve Amaçlar, Neute Rundschaou, Kasım 1923).

Wigman, çalışmalarında, ölüm, yaşlanma, savaş gibi temaların üzerinde durmuştur. “Dansçı bireyi aşan bir biçime ihtiyaç duymuş ve bu ihtiyacı hareketleri abartarak, bozarak rahatsızlık verici duygular uyandırarak aşmaya çalışmıştır. Bu amaçla maskeler kullanmış ve anatomik uyumu bozan giysi tasarımları denemiştir ” (Ünlü, 2009:40).

Mary Wigman, 1920 yılında Almanya'da kendi dans okulunu kurmuştur. Wigman'ın asistanlığı yapan dansçı Hanya Holm'da Amerika'ya giderek Wigman okulunu kurmuştur.

"Benim amacım duyguları tercüme etmek, yorumlamak değil... Benim dansım oldukça kesin olan bir durumun, farklı durumlara dayanma gücünün ifadesidir. Bu dayanma gücü, duyguların değişken hallerini açığa çıkarıyor ve onlar dansın ayırt edici atmosferini gösteriyorlar. Böylece temel, basit duygular ile yavaş yavaş her yapıyı inşa ediyorum” (Wigman,1975:1). (Tiyatro-Aylık Tiyatro Dergisi-Dosya: Türkiye" de Dans Tiyatrosu Tartışılıyor)

Almanya Dans Tiyatrosu'nun zeminini oluşmasında önemli rol oynayan diğer okul ise Kurt Joos tarafından kurulan Folkwang Okulu'dur.

## **5.2. Folkwang Okulu ve Kurt Joos**

Dans Tiyatrosu'nun öncülerini yetiştiren Folkwang Okulu, Koreograf Kurt Joos, sahne tasarımcısı Hein Heckroth ve opera direktörü Rudolf Schulz-Dornburg

tarafından 1927 yılında kurulmuştur. Folkwang- Tanzstudio'dan önceki isimi Folkwang- Tanztheatre- Studio' dur. Şimdi ki adı ise Folkwang Sanat Üniversitesi'dir.

Çeşitli sanat dallarının aynı çatıda toplandığı Folkwang okulunda, klasik ve modern dans eğitimlerinin yanı sıra teori ve sanat tarihleriyle ilgili derslerde yer almaktadır. Bunların yanı sıra, oyunculuk, müzik, şan ve diksiyon dersleri de mevcuttur.

Folkwang'ın kurucusu Kurt Joos (1901- 1979) sanat yaşamına 1924 yılında, Münster'de bir tiyatronun koreografi olarak başlamıştır.

“Daha önce üç yıl süreyle Rudolf von Laban'ın Hamburg'daki Dans Sahnesi'nde çalışmış, bu ustanın hareket öğretisinden yararlanmıştı. Ama Joos'u en çok ilgilendiren, dansı o güne kadar opera ve operet sahnesinde bir süs ögesi olmaktan çıkartmak, klasik akademik bale ile modern dans tekniğini bağdaştıran yeni bir sentez yaratmaktı. 1928'de Essen'de örgütlediği dans kongresinde parlak bir konulmayla savunduğu bu bireşimi gerçekleştirmesi uzun sürdü. Araya giren İkinci Dünya Savaşı ve sürgün yılları, bu süreç içinde yarattığı “Yeşil Masa”, “Büyük Şehir” gibi unutulmaz koreografi örneklerinden sonra Joos, yeniden Almanya'ya yerleştiğinde, Gerhard, Reinhild Hoffman, Susanne Linke ve Pina Bausch gibi dans tiyatrosu yaratıcılarını yetiştiren ünlü Folkwang okulunu kurdu” (Candan,2013:72-73).

Joos'un koreografi alanında yaratıcılığı, 1920'lerin Almanya'sında güçlü bir akım olarak kendini kabul ettiren dışavurumculuk dönemine rastlar. Karanlık bir çağın eşliğinde, zor günler geçirmekte olan bir toplumun sanatsal duyarlılığını yansıtan dışavurumculuğun bireyin iç dünyasını özgürleştirme yönündeki etkisi, görsel sanatlarda ve sahne yapıtlarında gözlemlenmiştir. Kurt Joos' un dansa yaklaşımında bu etkinin izdüşümünü buluruz. “Joos, dışavurumcu tiyatro ve devrimci dans hareketlerinin başladığı dönemde Yeni Nesnellik akımından etkilenmiştir. İçinde yaşadığı yüzyılın fikirlerini somut bir anlatım dili ile ifade etmek için dans ve tiyatroyu birleştiren çalışmalara yönelmiştir” (Schilchler,1993). Koreografilerinde sıra dışı anlatım tekniğini, çağına ve çağın insan sorunlarına karşı büyük duyarlılık yatar.

Eski Alman masallarından Barok dönemindeki ölüm dansına kadar uzanan tema repertuvarına sahiptir. Eserlerinde ışık, dekor ve kostüme önem verir. Dünya çapında ününü 1932 yılında Paris Dans Kongresi ve Koreografi Yarışması için hazırladığı “Yeşil Masa” (Der GrüneTisch) eseriyle elde etmiştir. Yeşil Masa, farklı kültürlerde yönetici olan bireylerin, topluma karşı oluşturduğu ortak dışavurumun, Joos tarafından yansımadır. Proje, iktidar-birey kavramını sorgular. Bu sorgulama bir masa etrafında şekillenmektedir. Bu çalışmada dikkat çeken en önemli nokta, klasik danstan alınan hareketlerin dışavurumsal olarak yansıtılmasıdır.

“Yeşil masa özünde ölüm dansı ile simgelenen savaşı insanlık tarihinde oynadığı rolü betimlemektedir. Yeşil bir masanın etrafında toplanmış maskeli politikacıların (tıpkı OttoDix ve George Groz'un resimlediği gibi) dünyaya savaşa sürüklemelerinin insanlarda yarattığı acı ve hüznün anlatım dansının dünya dans tarihine sunduğu en anlamlı armağanlarından biri olmuştur. Tüm dünyada çeşitli bale grupları tarafından sergilenen bu eser 3000 kez sergilenerek de ayrıca bir rekor kurmuş ve anlatım dansının bir klasiği haline gelmiştir” (Barın, 1999: 165-166).

Dans Tiyatrosu'nun toplumsal bir eleştirisi olmasını gerektiğini savunan Joos, Yeşil Masa (Sekiz Sahnelik Ölüm Dansı) adlı eserinde, savaşın boşunluğu ve insanlık üzerinde oluşturduğu dehşeti, diplomatlar üzerinden ele almıştır. Yeşil Masa, sembolize edilmiş hareketlerden oluşmaktadır. Canlanan tabloları andıran sahneler ile seyirci kendini dev bir resmin içinde bulmaktadır. Dansa, piyanodan çalınan naif bir müzik eşlik etmektedir. Gösterim, yeşil bir bezle kaplı büyük bir masanın etrafına toplanmış, yüzlerinde maske takılı diplomatların konferansı ile başlar. Diplomatlar başta birbirlerini nazik hareket ve jestlerle karşılamaktadır. Ardından savaş ilan edilir. Savaş ilan edildikten sonra, dansçılar tehdit edici ve ürkütücü hareketler yapmaya başlarlar. Final sahnesinde ise, tekrar yeşil masanın etrafında toplanan ve müzakere yapan diplomatlar görülmektedir. Bu diplomatlar ortak çıkarları adına bir araya gelir ve ayrılır. Bu çalışma politikanın toplumsal doğasını sergilemektedir. Sinema sanatının getirdiği anlatım olanakları ile zenginleşen çalışma Joos'un anlatım dili adına en belirgin özellikleri taşımaktadır.

Joos, Dans tiyatrosu çalışmalarında; eşzamanlılığı, panoramik aydınlatmayı, sinematografik öğeleri ve montaj tekniğini kullanan ilk koreograf olmuştur. Joos'un öğrencisi PinaBausch'da bu anlatım tekniklerini kullanarak dans tiyatrosunda kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiler gibi daha öznel konulara odaklanmıştır.

### 5.2.1. Wuppertal Tanztheatre ve Pina Bausch

“Dans tiyatrosu (Alman Tanztheatre olarak ifade edilir) esas olarak P. Bausch'un çalışmalarıyla bilinmektedir. Fakat dans tiyatrosunun geçmişi 1928 tarihine; Bausch'un eğitmeni ve Alman Dışavurumcu Dans performansçısı K. Joos'un kurduğu FolkwangTazntheater'a kadar dayanır. Çağdaş koreografinin bu çizgisi; J. Kresnik ve “Koreografik Tiyatro”, R Hofimman, G.Bohner ve Fransa'da M.Martin, J. C. Galotta, J. Nadj ve K. Saporata'yı kapsamaktadır. Daha sonraları, teatraliteye açık olan koreografiler kullanımı ve sahne sanatlarının yeniden bölümlenmesini sağlamıştır” (Pavice, 1998: 87).

PinaBausch, 1940 yılında Almanya'nın Solingen kentinde dünyaya gelmiştir. 15 yaşında Essen'de Kurt Joos'un yönetiminde Folkwang Okulu'na başlamıştır. “Dört yıllık eğitiminden sonra, 1959 yılında dans akademisini bitirdi. Öğrencilik dönemi ve bitiriş sınavlarındaki başarısından dolayı Folkwang Başarı Ödülü verildi” (Barın,1999:236). Bausch, Alman devletinin öğrencilere verdiği bursu kazanıp Amerika'ya giderek dans eğitimine devam etmiştir.

“Kurt Joos'un yanında eğitim gören PinaBausch, Folkwang Okulu'nu bitirdikten sonra üç yıl kadar New York'ta Jose Limon, AnthonyTudor, AlfredoCorvino gibi kişilerle çalıştı. Bununla birlikte yaratıcılığına esas yön veren etkileri, dışavurumculuk, Brecht estetiği gibi kendi ülkesinden kaynaklardan aldı” (Candan, 2013: 175).

1962 yılında Almanya'ya dönüp Kurt Joos tarafından yeni kurulan Folkwang-Ballet'in solist dansçılığını yapmaya başlamıştır. 1970 yılında Kurt Joos'un emekliliğiyle birlikte, Folkwang Okulu'nda doçent olarak ders vermeye başlamıştır. “1974 yılının başında ise Wuppertal Tanztheatre kendisine baş koreograflik teklif etti. Bu teklifi kabul eden koreograf, Folkwang Dans Stüdyosu dansçılarını da topluluğa dahil ederek onu asıl dünya çapında ünlü kılacak yapıtlarını yaratmaya başladı” (Barın, 1999: 237).

Pina Bausch, Wuppertal Tanztheater'a baş koreograf olarak atandıktan sonra kendine has dans formunu geliştirmeye başlamıştır. Bu form ilerleyen yıllarda Dans Tiyatrosuna dönüşmüştür.

“Bu alışılmadık form başlarda büyük tepki gördü. Pina ve dansçıları bu sebeple çok zor günler geçirdiler. Ama ne zaman ki Pina ödüller aldı, şehir dışında,

yurt dışında performanslar sergilendi; Wuppertal " deki seyircilerin bakış açıları da yavaş yavaş değişti ve gelişti. Bu günlere gelindiğinde ise PinaBausch sayesinde Wuppertal Tanztheater dünyaca ünlü bir dans tiyatrosu halini aldı” (Yaşar, 2017:57).

Bausch’un Wuppertal’in yöneticiliğine getirilmesiyle birlikte yapılan tüm gösteriler “Dans Tiyatrosu” başlığı altında sunulmaya başlandı. “Bausch ilk başlarda Gluck’un İphigenia Tauriste’si, Strawinski’nin Sacredu Printemps’ı, Brecht/Weill’in Anna’nın Yedi Günahı, Bartok’un Mavi Sakal’ı gibi bilinen parçaları yorumladı” (Candan, 2013: 174).

Bausch’un uluslararası ününü sağlayan yapıtlarından bazıları şunlardır: CafeMüller (1978), Kontakthof (1978), Aryalar (1979), İffet Söylencesi (1979), Bandeneon (1980), Vals (1982), Karanfiller (1982), Dağda Bir Çığlık Duyuldu (1984), Karanlıkta İki Sigara (1985), Viktor (1986), Atalar (1987), Palermo Palermo (1989), Dans Akşamı (1991).

“PinaBaush’un Dans Tiyatrosu’nda konu hep insandır. Çeşitli durumlarda yaşam öyküleri, insan güçsüzlükleri, korkuları, düşleri, sınırsız istekleri görüntülenir. Gündelik yaşamdan alınmış büyüklük iddiaları, korkaklıklar, küçük ihanetler, anlamsız uzlaşmalar, klişe davranışlar sergilenir. Oyunlarının çoğunda kadın-erkek ilişkileri gündemdedir” (Candan,2013: 176).

Pina Baush’ın önderliğinde oluşan Wuppertal Dans Tiyatrosu’nda dansçılar, genellikle rollerinin dışında çıkarak sahne önünden seyirciye seslenirler. Seyirciyle birlikte oturup müzik dinlerler. Kurulan bu ilişki etkilendiği ve birlikte çalıştığı Epik Tiyatro’nun yaratıcısı Bertolt Brecht’in etkileri görülmektedir. “Baush’in dans tiyatrosunun kökleri Bertolt Brecht’in epik tiyatrosuna dayanmaktadır. Baush, onunla çalışmasının ardından Brechtiyen olmuştur” (Carson,2014: ii) Bu anlamda Baush’ın eserlerinde kullandığı, epizodik anlatım, kolaj ve parçalama teknikleri Brecht ile benzerlik göstermektedir.

“Onların yerini sahnedeki bir dansçının monoloğu, fonda duyulan bir arya ya da hareketsizlik almıştır. Davetkâr bir jest, başın nazikçe dönüşü onun için dans yerine geçebilir. Söz konusu tercihleri nedeniyle yaptığı için dans mı yoksa tiyatro mu olduğu sorusu sıklıkla yinelenir. Bausch, bu soruya şöyle cevap verir: “Önce farklı bir şeyi öğrenmek zorundasınız... sonra belki tekrar dans edebilirsiniz.” Bu yorumu şöyle açıklar. Bausch, provalara başlarken dansçıların alışkanlıkları ve

hatıraları korkuları ve hayalleri hakkında sorular sorar. Aldığı yanıtları harekete dönüştürmelerini ister. Böylelikle insanları neyin hareket ettirdiğini anlamaya çalışır. Bu noktada dansa geri döner ve yapma değil insancıl olana ulaşmaya çalışır. Gösterilerini içten dışa doğru büyüyen" şey olarak tarif eder" (Ünlü, 2009:49).

PinaBausch eserlerinde, seyirciyle dansçıların arasında kırılan bir mesafe vardır. "Bausch'un vahşet tiyatrosu kendine özgü katarsisi beraberinden getirir. Bu gösteri deneyimi seyirciyi arındır ancak çözüm hissi vermez" (Maning&Benson,1986). Temalarını genellikle toplumsal cinsiyet ve cinsel ilişki sorunları üzerinden seçmiştir. Performanslarda, kostüm olarak kadın dansçılar, eski moda giysiler ve topuklu ayakkabılar giyer. Erkekler ise genellikle siyah smokin giyerler. Erkeklik ve kadınlık imgelerini yoğun olarak kullanan Bausch gerçek ile fantezinin içi içe geçtiği atmosferler yaratır. "Bausch'un çalışmaları çizgisel değildir. Seyirci bir başlangıç, orta ve sonu takip edemez" (Miranda, 2002:163).

Wuppertal Dans Tiyatrosu'nun etkileri Avrupa'da yeni oluşan Dans Tiyatrosu topluluklarını etkilemiştir.

"Almanya'da bugün biçim farklılıkları gösteren başka dans tiyatrosu temsilcilerinden Susanne Linke (d. 1944) tekil gösterimleriyle tanındı. Gerhard Bohmer (d.1936), Oskar Schlemmer'in Bauhaust'a gerçekleştirdiği Triadic Ballet'yi yeniden sahneleyerek (1977) insan ve uzam sorununu gündeme getirdi.

Hans Kresnik (d.1939), günlük politik olayları yorumlamasıyla yankı uyandırdı. 1990 tarihli bir parçasının başlığı Ulrike Meinhof'tu. 1970'lerin terörist damgalı kahramanını anlatıyordu. Bremen Dans Tiyatrosu 'nu yöneten Reinhild Hoffman, PinaBausch 'tan farklı olarak dansı, yapıtında baştan sona önde gelen anlatım ögesi olarak kullanır. Kadın bakış açısından insan davranışlarının ruhsal nedenlerini araştırır. Dans Tiyatrosu'nun Fransa'da yansımalarını, önceleri Carolyn Carlson ile çalışmış olan Maguy Marin 'in yapıtlarında görüyoruz. Jean Claude Galotta, Karine Saporta, Regine Chopino bu türün Fransa'da ki temsilcileri arasında sivrillen adlar. Son yıllarda giderek türler ve disiplinlerarası yaratıcılığıyla ve gizemci biçimciliğiyle ünlenen Belçikalı Jan Fabre'in ve yurttaşı Alain Platel'in kimi yapıtları da Dans Tiyatrosu olarak anılır" (Candan, 2013:177).

Pina Bausch çalışmalarını “dans tiyatrosu” olarak adlandırmasına rağmen bazı eleştirmenler onun işlerini Robert Wilson’ın İmgeler Tiyatrosu gibi postmodern tiyatro olarak tanımlamıştır.

### 5.2.2. Nederlands Dance Teater

Dünya’ da adından söz ettiren ve dans tiyatrosu anlamında en çok bilinirliğe sahip olan ve şöhretini sürdüren bir topluluk olarak şüphesiz NDT’ den bahsedebiliriz. Nederlands Dans Tiyatrosu (Hollanda Dans Tiyatrosu) Hollandalı bir çağdaş dans topluluğudur. NDT'nin merkezi Lahey'deki Lucent Danstheater'da bulunmaktadır. NDT, Lucent Danstheater'a ek olarak, Amsterdam'daki Het Muziek theater ve Nijmegen'deki Stadsschouwburg dahil olmak üzere Hollanda'daki diğer mekanlarda sahne almaktadır.

NDT 1959'da Benjamin Harkavy, AartVerstegen ve CarelBirnie tarafından Hollanda Ulusal Balesi'nin (yönetmenliğini SoniaGaskell'in yaptığı) 18 kişilik bir grupla birlikte kuruldu. Amaçları daha geleneksel yönelimli Hollanda Ulusal Balesi'nden ayrılmaktı. NDT, yeni dans biçimleri ve tekniklerinin keşfiyle yeni fikirlere ve deneylere odaklandı.

1961'de Nederlands Dans Tiyatrosu, Lahey kentinden ve hükümetten sübvansiyon aldı. 1960'lardaNDT'in repertuarı, Amerikan modern dansının güçlü etkisi ile klasik danstan oluşuyordu. NDT, sanat yönetmenleri olarak Hansvan Manen ve JiriKyliangibi farklı kişilerin rehberliğinde benzeri görülmemiş bir tanınma ve başarı elde etti. 1970'lerin ilk yıllarında, NDT'nin yönetim kurulu içindeki çeşitli çatışmalar nedeniyle net bir politika yoktu. Bu, 1975'te JiriKylian'ın yönetim kuruluna sanatsal lider olarak girmesiyle değişti.

GérardLemaître, Kraliçe Beatrix tarafından Orange-NassauNişanı ile şövalye ilan edildi. 1982'de emekli oldu ama 2006 yılına kadar NDT III şirketinin dansçısı olarak kaldı.

Charles Czarny, MartinetteJanmaat ve MabelAlter, Rotterdam ve Amsterdam'daki konservatuarlarda ve dans akademilerinde tanınmış bale öğretmenleri oldular.

Martinette Janmaat, Amsterdam'daki Nationale Ballet Academy'de Çağdaş dans bölümünün sanat yönetmeniydi ve Rambert Dance Company'de öğretmen olarak çalıştı.

İlk dansçı grubu içerisinde aşağıdaki isimler yer alıyordu:

Willy de la Bij AartVerstegen Jaap Pilotu PepitaGoedemans MillyGramberg MabelAlter	HannievLeeuwen AnnemarieVerhoeven Olga Dzialiner MarianneWesterdijk	Hansvan Manen RudivanDantzig Hansvan der Togh Han Ebbelaar
---------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------

Sanat yönetmenleri;

Benjamin Harkarvy (1959–1969) koreograf ve sanat yönetmeni olarak (Hansvan Manen ile birlikte). Hollanda Ulusal Balesi'nin eş yönetmenliğini yaptı ve 1992'den itibaren New York'taki Juilliard Okulu'nun Dans Bölümü'nün direktörü oldu .

Hansvan Manen (1961–1970) 1960'dan1971'e kadar dansçı olarak (1963'e kadar) ve ondan sonra koreograf ve sanatsal lider olarak NDT'ye bağlıydı. Ayrıca NationalBallet' te koreograf olarak serbest yazarlık yaptı. 1988'deNederlands Dans Tiyatrosu'nda ev koreografı olarak geri döndü. Repertuarı 110'dan fazla baleden oluşuyor (ikisi Nederlands Dans Tiyatrosu için yazılmış).

JaapFlier (1970–1973) yeni sanat yönetmeni oldu. Bu iş için dans etmeyi bıraktı ama koreograf olarak devam etti.

HansKnill (1975–1977) 2 yıl boyunca JiříKylián ile sanat yönetmeni olarak birlikte çalıştı.

İkinci sanat yönetmeni JiříKylián (1975–2004), NDT'ye eşi görülmemiş bir tanınma ve başarı getirdi. Sanat yönetmeni olarak geçirdiği süre 1975'ten 1999'a kadardı. Sanat yönetmenliğinden ayrıldıktan sonra baş koreograf ve sanat danışmanı olarak NDT' de kaldı.

MarianSarstädt (1962–1972/1999–2004) dansçı ve sanat konseyinde yardımcı yönetmen olarak görev yaptı ve NDT'ye büyük katkı sağladı.

Anders Hellström (2004-2009) İsveç Kraliyet Bale Okulu'nda eğitim aldı ve İsveç Kraliyet Balesi ve Hamburg Balesi ile dans etti. Ayrıca, İsveç'in Goteburg

Balesi'nin Sanat Yönetmenliğini üstlenmeden önce, 1993-1999 yılları arasında William Forsythe'nin Ballett Frankfurt'unda dans etti.

Jim Vincent (James Francis Vincent) (2009–2012) 1978'den1990'a kadar NDT için dans etti. Bundan sonra İspanya'ya gitti ve 1990'dan1994'e kadar dans etti ve yardımcı yönetmenlik yaptı. Bundan sonra Lyon'da (Opera balesi) ve DisneylandResort Paris'te ("Kurumsal ve Özel Etkinlikler" yönetmeni) çalıştı. 2000 yılında Hubbard Street Dance Chicago'nun sanat yönetmeni oldu. Ve 2009'daNDT'nin sanat yönetmeni oldu.

1985'ten beri NDT ile dans eden ve 2002'den beri koreograf olan Paul Lightfoot, Ocak 2012'den itibaren sanat yönetmenliği görevine getirildi.

EmilyMolnar, Ağustos 2020'de sanat yönetmeni olarak atandı.

Yerleşik koreograflar;

JiříKylíán, Paul Lightfoot ve Sol León (ikisi de LightfootLeón olarak anılır).

NDT I;

Nederland Dans Theatre I (30 dansçı) 1959'da kuruldu. Dansçıların hepsi solo niteliklere sahip ve kategorize edilmeyen dansçılar olarak seçildi. JiříKylíán ve LightfootLeón'un eserlerinin yanı sıra Nederland Dans TheatreI'n repertuarında NachoDuato, Mats Ek, William Forsythe, CrystalPite ve OhadNaharin gibi koreografların çok sayıda eseri yer alıyor.

NDT II;

Nederlands Dans Theatre II (16 dansçı) 1978 yılında 17 ve 22 yaş arasındaki dansçılar için kuruldu, orijinal adı 'De Springplank' idi. Hansvan Manen ve JiříKylíán'ın balelerinin yanı sıra genç koreografik yetenekler tarafından birçok eser icra edildi.

NDT III;

Jiří Kylíán'ın girişimiyle 1991'de özellikle 40 yaş ve üzeri dansçılar için yeni bir grup kuruldu. Bu grup dans dünyasında efsane oldu. Ancak şirketin kalıcı bir parçası olarak Nederlands Dans Theatre III'ün faaliyetlerini sürdürmek için yeterli yapısal sübvansiyon olmadığı için, Nederlands Dans Theatre'ın yönetimi ve Kurulu

2006 yılında Nederlands Dans Theatre III'ü mevcut haliyle durdurmaya karar verdi. Grubun devam etmesi ve yeni projeler gerçekleştirme planları araştırılmaktadır.

Repertuar;

JiříKylián ve Lightfoot León'un eserlerinin yanı sıra NDT, Jacopo Godani, Ohad Naharin, Mats Ek, William Forsythe ve Crystal Pite'in koreografisini yaptığı eserler de icra etmektedir. Hem NDT I hem de II çeşitli gösterilerle Hollanda'da ve yurt dışında turneye çıkmaktadır.

Ödüller;

Hollanda'nın kendisinde, Nederlands Dans Tiyatrosu on iki kez VSCD ödülünü (Vereniging van Schouwburgen en Concert gebouw Directies) almıştır. "2009' un en etkileyici dans prodüksiyonu" ve "2009' un en etkileyici dans performansı" Zwaan ödülleri Nederlands Dans Theatre'a verildi. Yabancı ülkelerde NDT, Nijinsky Ödülleri de dahil olmak üzere birçok ödül kazandı. Koreograflar (Hansvan Manen, JiříKylián) ve NDT I, prestijli Edinburgh Uluslararası Festivali'nde ödüller kazandı.

22. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında Türkiye'ye de turne gerçekleştiren NDT, ShutEye'da Ólafur Arnalds ve Bryce Dessner'in dışavurumcu müziği dingin bir masala, Shoot the Moon'da Philip Glass'ın sinematik besteleri, üç odaya ayrılmış göz kamaştırıcı bir set üstünde romantik ilişkilerin çözülüşüne dair tutkulu bir şiire esin veriyor. The Statement, uzak bir ülkedeki bir çatışmanın fitilini ateşlemekle görevlendirilmiş dört karakterin iktidar savaşını bir toplantı masası etrafındaki yüksek nabızlı bir kurguyla resmediyor, WokeupBlind ise yaşamı genç yaşta trajik bir ölümle sonlanan Jeff Buckley'nin güçlü sesi ve baş döndürücü gitarları eşliğinde bilinmeze doğru sürüklenen altı dansçıyla akıllardan kolay kolay çıkmayacak bir gösteri ortaya koyuyor. İnsan varoluşunun çok farklı kesitlerini konu alsa da bu gösterilerin hepsi, NDT'nin güncel dansın imkânlarını genişleten köklü üslubunu yansıtıyor(<https://tiyatrosu.org/tr/yirmiikinci-istanbul-tiyatro-festivali-2018/nederlands-dans-theater-1>)



Şekil 5.1. Nederlands Dans Tiyatrosu



Şekil 5.2. Nederlands Dans Tiyatrosu- I



Şekil 5.3. Nederlands Dans Tiyatrosu- II



Şekil 5.4. Nederlands Dans Tiyatrosu- III

### 5.2.3. Edefos Dans Tiyatrosu

Yunanca, “Zemin Dans Tiyatro” anlamında gelen Edafos Dans Tiyatrosu (Omada Edafous) 1989 yılında Dimitris Papaioannou ve Angeliki Stellatou tarafından Atina’da kurulmuştur. Papaioannou ve Stellatou, Edafos Dans Tiyatro’su bünyesinde 1989-2002yılları arasında toplam 17 eser üretmiş ve 16 yıl boyunca yaklaşık 340 performans sergiler.

Edafos Dans Tiyatrosu’nun kuruluş hikayesi Dimitris Papaioannou ve Angeliki Stellatou’nun 80’li yılların başında Mary Tsouti tarafından kurulan Analia Dans Topluluğunda tanışması ile başlar. Papaioannou ve Stellatou, Analia Dans Topluluğunda dansçı olarak çalışırken, kendilerini geliştirmek için New York’a eğitim almayı düşünmüşlerdir. 1986 yılında, Papaioannou ve Stellatou içinde buldukları dans topluluğu Analia’nın kişisel ihtiyaçlarını karşılayamadıklarını karar vererek birlikte yeni bir topluluk kurmaya ve yenilikçi eserler üretmeye karar verirler. Stellatou bu durumu şöyle ifade eder: “Dans ve topluluk olmak istediğim alandı. Çalışmalarımızı sunmak istedik. Derinden ihtiyaç duyduğum bu durum bana kendimi daha iyi hissettirdi. Olmak istediğim alan burasıydı çünkü başka hiç bir yerde daha iyi hissedemezdim” (Tsintzilon, 2012: 92).

Papaioannou ise dansa amaçlarının “çağdaş hayatımıza uygun bir şekilde, kalplerimizle konuşabileceğimiz estetik bir form bulmak” (Papaioannou cited in Hatzopoulos, 1998) olduğunu söyler. Bu dansçı-oyuncu kavramını kapsayan bir formdur. Papaioannou, tıpkı Pina Bausch’ın tanztehatre’in da olduğu gibi bedeni neyin harekete geçirdiği üzerine çalışır.

Bausch, Kontakthof çalışmasında dansçılarından öteki ile iletişime geçerken nasıl hareket ettiklerini araştırmasın ister ve performans ortaya çıkan tüm bu bireysel hareketler üzerine kurulur. Bu noktada tanztheatre ve Edafos Dans Tiyatrosu benzerlik göstermektedir. Edafos Dans Tiyatrosu’nun, asal ögesi olan dansçı-oyuncunun aracı yalnızca bedenidir. Bedenin hem tarihsel ve politik hem bireysel anlamlarını araştırır. Bedenlerin, öznel korkuları ve arzuları üzerine çalışır. Örneğin; Oda I (1988) adlı çalışmasında bekleyiş teması işlenmiştir. Papaioannou, bu kavramın bedensel ifadesini, dansçı-oyuncularından kendi yaşamlarıyla bağlantı kurarak oluşturmasın ister. Her bir dansçı-oyuncunun biricik ve kendi özgün hareketi vardır. Kontakthof çalışmasında olduğu gibi Oda I’ de dansçı-oyuncuların bedenlerinde araştırıp oluşturdukları hareketlere dayanır.

Her şey Edafos Dans Tiyatrosunun tema malzemesi olabilir; kişisel bir öykü, mit, şiir, resim ve müzik. Bir An’ın Sessizliği (1995) Aids virüsünden hayatını kaybeden sanatçı Manos Hadjidakis’in ölümünü, Dracula (1997) Francis Ford Coppola’nın aynı adlı filmini, Volkan (1998) Alkistis Protosalti’nin “Like a Volcano” adlı müzik albümünü, Helen’in Dönüşü (1999) Yianis Ritsos’un aynı adlı şiirini, Medea (1993) Antik Yunan mitolojisinde yer alan figürleri konu edinir.

Çalışmalarında fiziksel tiyatro, deneysel dans ve performans sanatlarını melezleştirerek kendilerine özgü yeni hareket dilini yarattıkları gözlemlenmektedir. Edafos Dans Tiyatrosu’nun erken dönem çalışmaları olan Oda I (1988), Oda II (1988) ve Yağmurluk (1987) oyunculuk ve sahneleme bakımında Jerzy Grotowski’ni yoksul tiyatrosu ile benzerlik göstermektedir. Oda I (1988) ve Yağmurluk (1987) çalışmalarında, yoksul tiyatrodaki dekor anlayışı vardır: masa, sandalye gibi gündelik nesnelere ya da boş sahne, zemin kullanılır. Edafos Dans Tiyatrosu’nun dansçı-oyuncusu yoksul tiyatrosunun “Kutsal Oyuncu”su gibi gösterimin bel kemiğidir. Sadece ona hizmet eden nesnelere sahnede yer alır. Oda I, çalışmasında dekor ve kostüm kullanılmamıştır. Yoksul tiyatro ile Edafos Dans Tiyatrosu müzik ve ışık kullanımı konusunda ayrılmaktadır. Edafos Dans Tiyatrosu, müziği tiyatrosunun asal

öğelerinden biri olarak kullanır. Beden ile müzik sürekli iletişime geçer. Dansçı-oyuncunun hareket yolu müzik ile çizilir. Yoksul tiyatrodaki ise, müzik kullanılmaz. Bunun yerine, insan sesleri ve oyuncuların nesnelere çıkardıkları sesler müzik olarak kullanılır. Edafos Dans Tiyatrosu anlatım aracı olan ışığı, bir karakter gibi kullanırken, yoksul tiyatro sadece aydınlatma aracı olarak kullanır. Yoksul tiyatro ve Edafos Dans Tiyatrosu, oyunculuk çalışmalarında itki kavramı üzerine çalışır. Stelattou, erken dönem çalışmalarında; “bedenin içten dışa doğru hareketini” itki kavramı ile araştırdıklarını vurgular. İtki (impulse), hareketin öncesinde ortaya çıkan içsel tepkidir. İtki, bedensel harekete dönüşerek fiziksel eylemi ortaya çıkarır. Örneğin: dış veya iç uyaranlar karşısında korku duyan bir kişi sıçrar. Sıçrama onun fiziksel eylemidir. Sıçrama öncesi duyduğu korku ise itkisi. Grotowski bu kavramı şu şekilde anlatır:

“Küçük bir fiziksel eylemin öncesinde bir itki vardır. Burada kavraması çok güç bir şeyin gizi yatar, çünkü itki bedenin içinde başlayan ve yalnızca küçük bir eyleme dönüştüğünde görünür olan bir tepkidir. İtki o denli karmaşıktır ki kimse yalnızca bedensel olanla ilgili olduğunu söyleyemez”(Richards, 2005: 52).

Bu açıdan, her ikisi de gösterimin odak noktasının oyuncunun oluşturulduğu ve yaratılan fiziksel eylemlerin itki kavramına dayandığı konusunda ortaklaşır.

Edafos Dans Tiyatrosu, 2000’li yıllardaki çalışmalarından itibaren dekor, kostüm, aksesuar ve müzik ile anlatım araçlarını zenginleştirir. Geçmişte yalın bir sahne estetiği tasarlayan topluluk artık prodüksiyon çalışmaları yapmaya başlar. Dekor, kostüm, müzik ve sinemotografik anlatımı yoğun olarak kullanır. “Sonsuza Dek” adlı son çalışmalarında tüm bu anlatım araçları yoğun olarak kullanılmıştır. 1989 yılında kurulan tiyatro, Sonsuza Dek adlı eseri ile 2002 yılında yolcuğunu tamamlar. Dimitris Papaioannou, 2004 yılında Atina Olimpiyat Törenlerinin açılış ve kapanış gösterilerinin koreografisini yaptıktan sonra kendi şirketi olan “2”yi kurup Edafos Dans Tiyatro’sunda oluşturduğu sahne dilini, Airpot (2006), The Great Time (2017) ve Still Life (2014) gibi çalışmalarına devam ettirmiştir. “Angelliki Stelattou ise, çeşitli tiyatrolarda koreograf olarak çalışmış ve 2007 yılında Ypsilon adlı kendi dans şirketini kurmuştur” (Tsintzilnoi, 2013:235).

Topluluk 1989-2002 yılları arasında müzisyen olarak; Giorgos Koumendakis, Manos Hatzidakis Tzeni Drivala, Andreas Karakostas, Doros Dimosthenous,

KostisPapadakis, Yiannis Xenakis, SteliosPeristeris, dekor ve kostüm tasarımcısı olarak; Zafos Xagoraris, NikosAlexiou, Dimitris Papaioannou, Lily Pezanouve ışık tasarımcısı olarak; Emmanouil Koutsourelis, Vasso Laktaridou, Alekos Giannaros, Marina Mousikou, Alekos Giannaros adlı kişilerle çalışmıştır.

Edafos Dans Tiyatrosu'nda sahne çıkan bazı performansçılar şunlardır: ChristosAliferis, Giannis Giaples, GiannisDiamandopoulos, NikosDragonas, AndonisKoutroubis, Giorgos Kardakos, Grigoris Lagos, AggelosMendis, Giorgos Matskaris, Vassilis Mitsiou, DimitrisBakalis, FotisNikolaou, Alexandros Niagos, Stefanos Nikolaidis, Michalis Papadopoulos, Dimitris Papaioannou, Tassos Papaioannou,MichalisPapandonakis, ThanasisSolomos, Dimitris Sotiriou, Tina Papanikolaou,AggelikiStellatou, Zouzou Nikoloudi.



**Şekil 5.5.** Edafos Dans Tiyatrosu

### **5.3. Batı Etkisinde Türkiye’de Dans Sanatının Gelişimi**

Ülkelerin sanatsal yaratıcılığı ve üretimi besleyen tarihsel, kültürel bir birikimi olduğu söylenebilir. Sanatçıların ise bu birikimden bir sanat görüşü ya da en geniş anlamıyla hayata karşı bir duruş oluşturdukları, diğer sanat disiplinleriyle o birikimi içine alarak yaratıcılığı hayata geçirdikleri ve yol gösteren bir kuram geliştirdikleri bilinmektedir. Türkiye kültürel anlamda Osmanlı İmparatorluğu’na dayanan geçmişi ve farklı kültürlerden göç alan genç bir ülke olması nedeniyle

sanatsal birikimi zengin ülkeler arasında yer alır. Yedi ayrı coğrafi bölgeye sahip olan Türkiye için, her bölgenin, kendisine ait oluşturdukları kültürleri bir arada barındırdığını söylemek kaçınılmaz bir görüştür. Yerel kıyafetler, müzik, halk oyunları bu kültürlerin akılda kalanları ve ayırtıcılarıdır. McMillen (2002), göre Dame Ninette'nin de isteği bu yöneydi; Türkiye'de dans bir gün kendi yönetici, eğitici ve koreografi ile var olacaktı. Fakat aradan 54 yıl geçtiği halde klasik bale ve modern dans halen devlet desteği ile yürümekte. Özel bale ya da modern dans topluluklarının kurulması henüz hayalden öteye gidemiyor. Bu durumun böyle olmasında birçok etken sayılabilir: En önemlisi dansın toplumumuzdaki yeridir. Türk toplumunda akademik dans, göbek dansıyla bir tutulmaktadır. Dansın da bir sanat olduğu henüz bilinmiyor. Yerel danslarımıza baktığımızda, Türk halk danslarının zenginliğini, her yöreye ait ayrı bir dansın olduğunu fark ederiz. Peki halk danslarımız bu kadar zengin iken, evrensel bir sanat olan dansın ülkemizde yeterli derecede gelişmemesinin sebebi nedir? Devletin sanat politikası mı ya da sahne sanatları kurumlarımızın sanat politikaları mı? Bunun nedenini her ikisinde aramalıyız. 54 yıldır bu kurumlar Türkiye'de sahne sanatlarını evrensel bir düzeye götüren bir bakış açısı geliştiremediler. Bu nedenle de opera, bale, tiyatro ve müzik alanları, Batı'ya kıyaslandığında, yaratıcılıkta maalesef çoğu zaman yeterli performansı gösterememektedir

DameNinette' nin bahsettiği koşullar düşünüldüğünde 1989 yılında Aysun Aslan tarafından kurulan ve kurulduğu dönem içinde 6 farklı repertuar hazırlayarak seyirci karşısında kapalı gişe oynayan ve aynı zamanda Türkiye'nin ilk modern dans topluluğu olma özelliğini taşıyan Turkuaz Dans Topluluğu 1994 yılında maddi olanaklar yüzünden faaliyetlerine son vermiştir.

Gelişmekte olan ülkeler arasında yer alan Türkiye için, Almanya'dan çıkan ve Avrupa'ya yayılan sanat akımlarından, kendi kültürünü bu akımların içine dahil ederek gelişme çabasına girmiştir. Türkiye dans tiyatrosu başlangıç sürecini Orçun Okurgan kendisiyle yapılan röportajda şu şekilde anlatıyor:

Avrupa'da 1930'lar da başlayan dans tiyatrosu Türkiye'de 1993 yılında Modern Dans Topluluğu'nun kurulmasıyla başlamıştır. 90'lı yıllarda Türkiye' de faaliyet göstermeye başlamış ve GeyvanMcMilleen'in kurduğu Cemal Reşitrey Dans Tiyatrosu ile çeşitli denemelerde bulunulmuştur. Ancak çok fazla ilerleme olmamıştır (Okurgan 2020, CD-ROOM ).

Okurgan'ın açıklamasından yola çıkarak Türkiye'de dans tiyatrosunun diğer Avrupa ülkeleri kadar gelişmediğini söylemek mümkündür. Bu düşünceyi destekler nitelikte olan Günsür (2002), göre genel olarak gösteri sanatları içinde tiyatro, müzik gibi dalların sosyal teorilerle ilişkisi daha rahat kurulurken, dans sanatı arka planda kalmıştır. Kayda değer teorik çalışmaların eksikliği nedeniyle, içinde yaşadığımız dünyayı algılamak ve analiz ederken dansın önemi yeterince vurgulanamamıştır.

Dans tiyatrosunun Türkiye'de seyirci ile olan etkileşimini ve kabul görme sürecini Dehmen şu şekilde ifade etmiştir:

Türkiye'de tiyatro geleneği daha yaygın. Dans tiyatrosu dendiği zaman insanlar daha çekingen yaklaşıyor. Oyunla etkileşime girme konusunda yerleşmiş alışkanlıkları var. Sözel anlamda ifade beklentisi olabiliyor. Burada ikili bir çabaya ihtiyaç var. Ben belli yollar alındığını düşünüyorum. Oyun seyircinin taleplerini karşılamalı ve seyircide fikrini esnetebilmeli. Ama hala sözlü bir anlatıma oranla daha fazla 'Acaba' sorusu ile izleniyor. Fakat izlendikten sonra seyircinin fikrinin değiştiğine tanıklık ediyorum. Bu yüzden bu tip üretimlerin devam etmesinden yanayım (Dehmen 2020, CD-ROOM).

Sanatın bir anlatım biçimi olarak seyircinin ve sanatçının yaşadığı anlık deneyim içinde, öneminin büyük olduğu söylenebilir. Bu önem çoğu zaman sanatçı açısından bir beklentiye dönüşebilir. Bu beklentiye verilen değer, yaşanan süreçteki destek, beğenilme arzusu ve maddi tatmin olarak çeşitlendirilebilir. Bir sanatçının beklentisinden GeyvanMcMillen Türkiye'de Dans Sanatına Genel Bakış Ve Öneriler adlı makalesinde şu şekilde bahsetmiştir:

Bizler bu ülkede sanatı seçerken başımıza geleceklerden habersizdik. Sanatın büyümlü cazibesine tutulmuş, yirmi dört saatimizi sadece onu düşünerek geçirmek istiyorduk. Hele başka ülkelerde sanata verilen önemi ve değeri anlayınca, aynı durumun bizim ülkemizde de olması için uğraşılmasının gerektiğini anlamıştık. Sanat, insanın yaşam serüveninde, yaşamın derinliklerine inip, onu anlamasını; insanın yaşadığı evrenin esrarengiz büyümlü keşfedip, fark etmesini sağlayan önemli bir olgudur. Bu açıdan sanatın önemi tartışılmayacak kadar değerlidir. Bunun değerini diğer ülkeler keşfetmiş ve bu konuda büyük yatırımlar yaparken, bizde bu konu neden ciddiye alınmıyor? Nedeni çok basit: 'Eğitim'. Sanatın en fazla geliştiği ülkelerde eğitime çok yüksek bir değer verilir. Eğitimle beraber insanlar

çevrelerindeki güzellikleri fark etmeye başlar ve sanatla bu güzellikleri yeni bir forma dönüştürürler. Okuduğumuz o muhteşem kitaplar, dinlediğimiz o harika müzikler, sesler, izlediğimiz o harika hareket eden bedenler, baktığımız o güzel resim ve heykeller ve bütün bunları yaratan insanlar var olmadan, hayat düşünülebilir mi? Hayır, insanlar var oldukça her ortamda sanat da olacaktır (McMillen, 2002).

Bu durumda dansın Türkiye’de sanat dalları içinde bu sanatı icra eden sanatçılar gözünde benimsenememe ve istediği desteği alamama gibi bir durumu olduğunu söylemek mümkündür. Beyhan Murphy bu benimsenememe durumuna çözüm olarak şu şekilde yaklaşmıştır:

Her şeyden önce Türkiye’nin sosyopolitik koşullarını göz önünde bulundurarak mutlaka birlik içinde olmamız gerekiyor. Bir İngiltere’nin, Almanya’nın ya da Hollanda’nın buna ihtiyacı yok. Kimsenin beraber olması da gerekmiyor. Herkes bireysel yaşıyor, bireysel çalışıyor. Ama burada işler farklı. Öncelikle birlik içinde olmalıyız, bunu yapmamız gerekiyor. Konservatuvarlarla biraz daha iletişim içerisinde olmamız gerek ki yeni gelecek nesiller daha bilgili, daha yapıcı ve yaratıcı gelsinler (Murphy, 2002).

Murphy’nin bu fikrinden yola çıkarak dans tiyatrosunun gelişimi için sanatçının ve seyircinin bir doğru orantı içinde iletişime geçmesi gerektiği ve hem sanatçının hem seyircinin birbirinden habersiz olmadan bu süreci yönetmeleri gerektiği söylenebilir.

#### **5.4. Ankara Modern Dans Topluluğu**

1993 yılında Devlet Opera ve Balesine ait ödenekli bir birim olarak açılan Ankara Modern Dans Topluluğu Beyhan Murphy öncülüğünde faaliyetlerine başlamıştır. İlk temsilini 13 Şubat 1993 de gerçekleştirmiştir. Beyhan Murphy birimin açılış sürecinden şu şekilde bahsediyor:

Teknik olarak olay bana yansımadan önce burada Devlet Opera ve Balesi elemanları arasında modern dansa ilgi duyan arkadaşlar vardı. Onlar girişimlerde bulundular. Zamanın Kültür Bakanı Fikri Sağlar ve o zamanın Genel Müdürü Rengim Gökmen, Devlet Opera Balesi Genel Müdürlüğü bünyesinde bir modern dans topluluğunun kurulması ya da bir çağdaş dans topluluğunun bir şekilde burada oluşması fikrine sıcak baktılar. Ve ben İngiltere’ deyken bir davet fonu aldım. Öyle

bir döneme rastladı ki bu, zaten 17 yıldır İngiltere’ deyim ve o kadar uzun süre sonra artık Londra’ nın bile romantizmi gider biliyor musunuz? İlk geldiğim zaman ben oradaki sistemin aynısını burada yaratmaya çalıştım. İlk amacım buydu. Her ne kadar %100 gerçekleşmeyecekti ise de bunu olabilecek en maksimum kapasitede yaratmaya çalıştım (Murphy, 2002).

Ankara MDT kuruluşundan itibaren ilk 8 yılında 10 yurtdışı turne yaparak Türkiye çağdaş sanatının tanıtılmasında önemli bir rol oynamıştır. Ortadoğu’ nun sosyopolitik ve sosyokültürel yapısına Türk folklorik gelenekleri ile harman yaptıkları projeler Türk dans tiyatrosu eserlerinin ilkleri arasında yerini almıştır. Tango’ S,Frida, Seyahatname, Güldestan bu çalışmaların başarılı örneklerinden bazılarıdır. Ankara MDT 1993 yılından itibaren aktif olarak çalışmalarına devam etmektedir ve çağdaş sanatla ilgilenen sanatçı ve seyirciye alan sağlamaktadır.

Türk dans tiyatrosunun en başarılı örneklerinden biri olan ‘‘Güldestan’’ için Doç. Dr. Necla Çıkıgil şöyle bahsediyor:

1.Perde’de ‘‘Gül-i Sefer’’ bölümünde bej rengi ve kahverenginin değişik tonlarından oluşan kostümleriyle ve boyunlarındaki atkılarıyla etkileyici dans adımlarıyla bir yerlerden bir yerlere giderlerken birbirleriyle dayanışma içinde olmaları gereken durumları görüntüye getiren dansçılar buruk ifadeleriyle izleyicilerle buluştular.

Müzikli Pasaj’da ‘‘Üsküdar’a Gider İken’’, ‘‘Gül-i Sefer’’ i izledi. ‘‘Güldeste’’ sahnesinde siyah uzun etekli kızlar, beyaz uzun etekli erkekler ‘‘Sema’’ havasında dans ederlerken siyah ve beyazın zıtlığı dans adımlarıyla bir an için kaybolmaktaydı. Bu bölüm gerçekten etkileyiciydi.

1.Perde’de belki de bütün gösterinin en göz alıcı en espirili sahnesi ‘‘Gülendam’’ dı. Bu sahnede modern dans çalışmalarında sahnelerde çok görülen iskemleler de beliriverdiler. Sahneye önce parıltılı takım elbiseleriyle, göz alıcı kravatlarıyla 7 erkek dansçı geliyor. Pala bıyıklarıyla herşeye meydan okuyan, ara sıra birbirleriyle kavgalaşan (aslında her an kavga etmek üzere hazırlar), egoları iyice şişkin dansçılar tükenmiş bir halde iskemlelere yığılıyorlar. Bu sırada, sahneye daracık ve kısacık elbiseleriyle topuklu pabuç gücünü iyice kullanarak 7 kız geliveriyorlar. Bu 7 kız karşısında elleri ayaklarına dolanan erkekler birdenbire

küçülüyorlar. Güldürü öğelerinin bolca kullanıldığı sahnede “topuklu pabuçlar” “kravatlar”ı kördüğüm ediveriyorlar.

2. Perde’de “Gülzar-ı Fena” bölümünde, sahnenin sağ ön köşesinde Müge Güleşen, Orhan Pamuk’un “Öteki Renkler”ini okurken dansçılar hem yalnızlıklarını hem de birbirlerine olan ihtiyaçlarını, paylaştıkları güvensizlik, korku duygularını yansıtıyorlar. Bu sahneyi takip eden “Gülzar-ı Beka” da dansçılar “yorgancı yapımı” yorganlarıyla yerlerde yuvarlanıyorlar, kayıyorlar, zaman zaman yorganlarını başlarına doluyorlar ve kendilerinden geçiyorlar.

“Gülgeşt” kısmında Evliya Çelebi’nin *Seyahatname*’sinden bir bölüm okuyan Halit Ergenç’in görüntüsü video-projeksiyon ile arka perdeye yansıtılıyor. Ön planda da dansçılar “çelebiler”i görüntüye getirirlerken siyah gözlüklerini de takıyorlar. Son bölüm “Gül-i Nefes” te erkek dansçıların kabarık ve katmanlı uzun kırmızı etekleri dikkati çekerken, kızlar sahneye fenerleriyle gelip erkek dansçıların aralarına karışıyorlar ve bütün topluluk coşkuyla dans ediyorlar. Eserin sonunda sahneye kırmızı gül yaprakları dökülüyor.

Eserin her bölümünün kendi içinde ayrı bir yapısı var ve bölümler birbirlerinden bağımsız. Dans adımları berrak bir şekilde sunulurlarken, kızların ve erkeklerin ikili danslarındaki denge hemen dikkati çekiyor. Sahne kullanımının çok başarılı olduğu bu “prodüksiyon” da sahnenin arkasında da küçük bir bölüm ara sıra görüntüye geliyor. Bu bölüm de başarılı bir şekilde kullanılıyor. MDT Ankara, her zamanki gibi başarılı bir temsil sunarken 25 yıllık birikimini ve deneyimini de sergilemiş oluyor (Çıkıgil, 2017).



Şekil 5.6. Güldestan

### 5.4.1. Zeynep Tanbay Dans Projesi

Zeynep Tanbay Dans Projesi Türkiye’de dans sanatının öncü projelerinden birisi olarak öne çıkmaktadır. 200 yılında kurulan ekip hem kendi seyirci kitlesini oluşturmuş hem de bunu devlet desteğinden bağımsız bir şekilde yapmıştır. Zeynep Tanbay Dans Projesi (ZTDP) kendi özel, orijinal projelerini yansıtmayı başarmışlardır.

ZTDP, kurulmuş olduğu ilk 5 yılda birçok değişik koreografi hazırladığı geniş bir repertuarlarının olduğu görülmektedir. Bu bağlamda düet ve sololara da projeleri de yer verdikleri gözlemlenmektedir. Nitekim Hans Van Manen, Mats Ek, William Forsythe ve Ohad Naharin gibi dünya çapındaki dansçıların danslarından bölümler ilk kez ZTFP ile sergilenmiştir.

2005 sezonu ile birlikte yeni bir döneme giren Zeynep Tanbay Dans Projesi yurt içinde geniş kitlelere ulaşmıştır. Dans türünde birçok yeniliklere imza atan proje farklı festivallerde de yer bulmaya başlamıştır. Bu bağlamda Shangay Expo, Sofia Dance Weeks, Tel-Aviv Dance ve Athens Festival gibi etkinliklerden davet alan dans projesi uluslararası alanda da kabul görmüştür. Zeynep Tanbay grubunun uluslararası arenada kabul görmesinde Malakhov gibi dünya çapında tanınan bir dansçının da Tanbay grubun düetlerinden birisini sergilemesi etkili olmuştur. Zeynep Tanbay Dans Projesinde öne çıkan ilkelerin başında minimalist bir yaklaşım ve beden dilinin etkin kullanılması gelmektedir. Bu doğrultuda Tanbay grubunun önde gelen projelerinin başında “everything, something, 4 ayak, nothing, kollara dair ve iskemle” projeleri gelmektedir.

4 Ayak bu topluluğun ilk projesidir ve koreografisi Zeynep Tanbay’a aittir. Bu projede insan ilişkilerinin dört ayaklı materyaller bağlamında anlatıldığı gözlemlenmektedir. Bu doğrultuda ilgili projede insan hayatının dört ayaklı araç gereçlerde geçtiği vurgulanmaktadır. Örneğin insan gün boyunca sandalyeye, yatağa ya da masalara oturabilmektedir. Bu temsiller üzerinden ilerleyen 4 Ayak projesi insan hayatının eşitli varoluşsal görünümünü sergilemektedir. Bu bağlamda yaşantı içindeki tüm insanlar; ezenler ya da ezilenler, kenarda âtil vaziyette kalan insanlar, şanslı olan dört ayak üzerine düşenler halleriyle dans bağı kurulmuştur.

İnsanın ve insan ilişkilerinin merkeze alındığı Tanbay’ın dans koreografilerinde insan ruhuna dair belirlemelerin de öne çıktığı gözlemlenmektedir.

Bununla birlikte sahne düzeninde ve dekorda da minimalist bir tutumun benimsenmesi ve beden dilinin de etkin olarak kullanılması Tanbay projesinin ortak özelliklerindedir.



**Şekil 5.7.** Zeynep Tanbay Dans Projesi

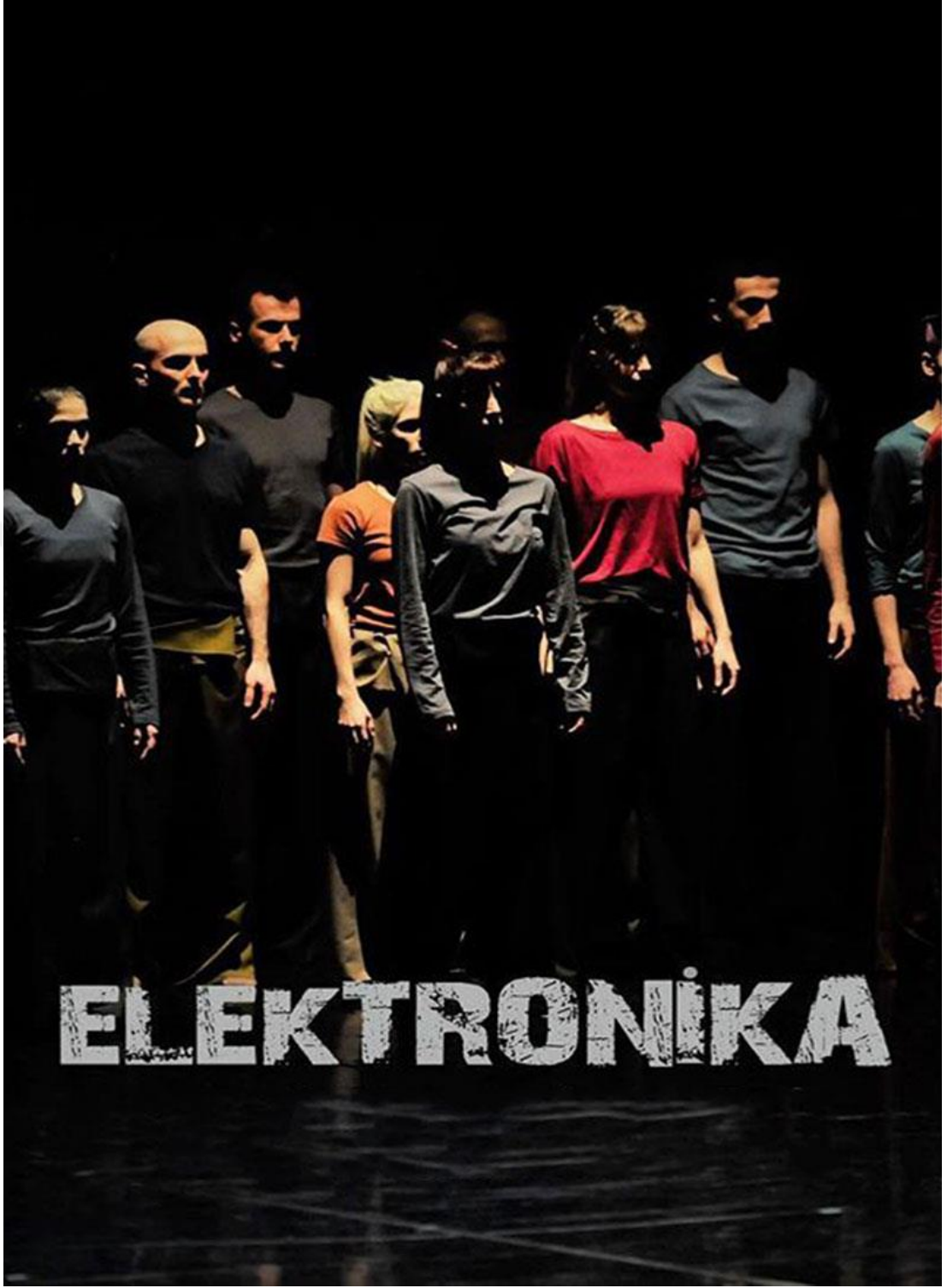
#### **5.4.2. İstanbul Modern Dans Topluluğu**

İstanbul MDT 2011 yılında Ankara MDT'nin önderliğini yapan Beyhan Murphy tarafından kurulmuştur. Özgün bir ekol olma hedefiyle yola çıkan MDT, bu doğrultuda batılı bir taklit olmaktan sakınmıştır. Türkiye'yi uluslararası arenada da temsil etmek isteyen grup öncelikle geniş bir sahne ekibi kurmuştur. Bu ekiple birlikte çağdaş bir dans sanatı kimliği tesis eden grup modern dansın Türk yorumunu da dünyaya tanıtmaya amacını taşımaktadır. Bununla birlikte dansın Türk toplumunda da yayılması MDT'nin amaçlarından bir diğeri olarak öne çıkmıştır. Nitekim ekip bu amaçla birçok üniversite ve lisede tanıtım ve söyleşilere katılmıştır. Bu sırada MDT kendi iç eğitimlerine devam etmiştir. Bu eğitimler yoluyla da birçok gence ulaşmayı başaran grup dansın gençler arasında tanınmasını sağlamıştır.

MDT organizasyonu sanatın Türk toplumunda bilinçli bir şekilde gelişmesine ön ayak olduğu gibi dünya çapındaki Amerikalı ve Avrupalı dans eğitimcilerini de ülkemize davet etmişlerdir. Bu konuk eğitimcilerle birlikte yeni bir dans öğretim programı da tesis edilmiştir. Eğitim süreci günümüzde de etkin bir şekilde devam etmektedir. MDT sayesinde ülkemizde gelen konuk eğitimci ve sanatçılar Devlet Opera ve Balesi için rekor seviyelere gelmiştir. MDT İstanbul Elektronik, Dansın Ustaları, Jizel, Seyahatname gibi birçok eserle seyirciyle buluşmuştur. Hiç şüphesiz

bu eserler dans tiyatrosunun Türkiye’de devam eden gelişimi için önemli birer yapı taşıdır.

Örneğin Elektronika’da 3 farklı eser bulunuyor: Topluluk dansçı ve koreograflarından Evrim Akyay’ın MDT için yaptığı ikinci dinamik grup çalışması olan ‘‘HADI’’, yurt dışında yaptığı işlerle son zamanlarda çok talep gören Türk asıllı İhsan Rüstem’in daha önce AKDENİZ programının içinde sahnelenmiş olan popüler eseri ‘MANTRA’, Dünya’nın son yıllarda çağdaş sanat nabzını hızlandıran Güney Kore’den, koreograf DongKyu Kim’in MDT üzerine çıkardığı özgün parçası ‘‘HEYECAN’’. Elektronika programının özelliği; üç eserin de elektronik müzik ile çalışılmış olması ve üç eserin de MDT için özgün olarak yapılmış olmasıdır. Elektronika, MDT dansçılarının üzerine çıkan bu eserlerin modern dans tekniklerinin sınırlarını zorlayan şekilde ortaya dökülmesinin dinamik bir örneğidir.



Şekil 5.8. İstanbul Modern Dans Topluluğu

## 6. SONUÇ

Sanat dalları birbirini benimseyerek daha güçlü ve çok katmanlı yapılar tasarlayıp sanatsal ve yöntemsel sınırları ortadan kaldırmaya çalışmaktadır. Sahne sanatları, kapılarını komşu dallarına açarak, kolektifleşmeyi ve özgürleşmeyi seçmiştir. Sahne ve görsel sanatlar hem kendilerini besleyip hemde şimdinin hızına yetişerek yeni anlatım alanları sunarken dans tiyatrosu kavramının hemen her gösterisinde bu eğilimlerden faydalandığı görülmektedir. . Sinematografik Tiyatro, Dans Tiyatrosu, Çevre Sanatı, Video Sanatı ve Yerleştirme, yukarıda bahsedilen melez sanatların önemli örneklerinden bazılarıdır.

Sahne sanatları biçimsel olarak; sinema ile tiyatroyu, sirk ile pantomimi, videoart ile müziği eş zamanlı olarak kullanmaktadır. Bunun yanı sıra hızla gelişen teknolojik sahne materyelleri, anlatım dilinin önemli unsurları olarak yerini almaktadır. Sinematografik tiyatro çalışmaları, video-art performanslar, teknoloji ile sahne sanatlarının bir aradalığının en önemli örneğini teşkil etmektedir. Sinemanın anlatım araçları olan; montaj, kurgu ve eşzamanlılık tiyatronun öyküsü ile birleşerek bu yeni türü ortaya çıkarmaktadır. Biçimsel arayışların dışında içerik olarak bireye odaklanmıştır. Bu anlamda dans tiyatrosunun çalışmalarında rastlanan disiplinlerarasılık günümüz sahne sanatlarında önemli bir yer tutar.

Dans ve tiyatronun geçmişten günümüze kendi vurgu noktaları olan; hareketi ve sözü koruduğu gözlemlenmektedir. Bu iki sanat dalının birlikteliği; ‘Fiziksel Tiyatro’, ‘Hareket Tiyatrosu’ ‘Bale Tiyatrosu’ ve ‘Dans Tiyatrosu’ gibi yeni türler oluşturdukları görülmektedir. Yukarıda adları geçen bu türler oluşurken, kimi zaman tiyatro kimi zaman ise dans kendi içinde değişimler yaşamıştır. Örneğin; Dans Tiyatrosu’nda, anlatımın baş kahramanı olarak koreografi ve müzik karşımıza çıkmaktadır. Öykünün takibi müzikle uyum içinde dans eden sanatçıların koreografisi ile sağlanmaktadır. Metin oldukça az ve klasik tiyatrodaki kullanılışından farklıdır; seyirciye hoparlörden ulaştıran sözcükler, sloganlar ve dansçıların tekrarladıkları cümle kalıpları söylenir.

Hareket Tiyatrosu ve Fiziksel Tiyatro ise tiyatronun ögeleri baskın olduğu görülmektedir. Koreografi ve sahne dansları nerdeyse hiç kullanılmamaktadır. Oyuncuların tasarladıkları hareketler fiziksel eylemlere dönüştürülerek seyirci ile buluşmaktadır. Oyuncular, rejinin seçimine bağlı olarak uzun monolog ve diyalog performansları sergilemektedir. Bale Tiyatrosu ve Dans Tiyatrosunda ise dansın ögeleri yoğun olarak kullanılır. Tüm bunlarla birlikte öykünün sürükleyiciliği ve takibi hiçbir zaman kaybolmadığı görülmektedir. Tıpkı Antik Yunan Dönemi'ndeki koro kavramında ortaya çıktığı gibi.

Antik Yunan seyircisi koronun ezgileri ve sözleri aracılığıyla, Dans tiyatrosunda ise onun koreografi anlatımı ile öyküyü takip etmektedir. Çağlar boyunca öykünün nasıl ifade edildiği değişime uğramıştır. Geçmişte kahramanı gözleyen, uyarıcı ve onun başına gelenleri yorumlayan koro, Dans Tiyatrosu'nda modern bireyin kendisi olarak merkeze yerleşir. Günümüzde koro, çağın sahnesine 'Ben kimim?' felsefi sorusunu yazmaktadır. Kendine ve üretimine yabancılaşan insan, varoluşunu ve kimliğini sorgulamaktadır. Ölüm bilgisi ile yaşadığı bu yerküre üzerinde, büyük bir çaresizliğe kapılmıştır. Kendisini tanımlayan şeyin ne olduğu üzerine düşünmektedir. Dans tiyatrosu, tamda bu insanlık durumunu sahneye taşımaktadır. Sergilenen bu hal, çoksesli sanat anlayışının odak noktasına yerleşir. Bu odak noktası, şeylerin kavramsal çerçevesi ve nasıl anlatıldığı üzerine kurulmaktadır. Bu bağlamda dans ile tiyatronun tarih boyunca iç içe geçiş noktaları, çağın sahne dilini okumak adına önemli bir duraktır.

Geçmişten bugüne dans ile tiyatro, avını nasıl yakaladığını gösteren avcı, halkı uyarıcı kahin, soyluları güldüren soytarı, özgürlük için savaşan devrimci, kapitalist sistemin içine sıkılmış birey gibi farklı çehrelerle tarih sahnesine çıkmıştır. Tüm bu yolculuk boyunca her iki sanat dalı birbirine eşlik etmiş, birinin kısıtlandığı yerde diğeri baskın olup yeni bir ifade biçimi ortaya çıktığı görülmektedir. Tıpkı 17. Yüzyıl Avrupa'sında sözsözsel ifade imkanı yasaklanan tiyatroların, dans ve hareketi vurgu noktasına alıp mim, jest ve sessiz bedensel ifadelerden oluşan pandomim sanatı ile figürleri canlandırması gibi.

Dans ile tiyatro arasındaki bu işbirliği zamanla güçlenerek 20.Yüzyıl ile beraber 'Dans Tiyatrosu' kavramını sahneye taşımıştır. Modern dansın öncüleri tarafından inşa edilen bu melez sanat, her iki dalın anlatım araçlarını teknolojik sahne araçları ile birleştirerek sesini yükseltmeye başlamıştır. Çoğu teorisyen bu

çalışmaları, ‘Dans mı yoksa tiyatro mu olarak tanımlanmalı?’ tartışmalarını sürdürmeye devam etmektedir. Halbuki çağın sahne dili, teklikten arınmayı ve her anlamda çoksesli ifade alanları yaratmayı savunmaktadır.

Dans ve tiyatro alanında 1930’lu yıllarda 20.Yüzyılda ortaya çıkan sanat akımlarının etkisiyle önemli çalışmalar yapılmıştır.”Performer” yani oyuncu/dansçı kavramı hayatımıza girmiş ve sahne üzerinde bir iletişim aracı olmuştur. Rusya, Almanya, Fransa gibi ülkeler yeni bir hareket ve oyunculuk araştırmacılığının öncüleri olmuşlardır. Yaptıkları bu araştırmalar Avrupa sınırları içinde kalmamış ve dünya genelinde bütün sanatçıların ilgi odağı olmuştur.

Türkiye sosyopolitik koşulları ve bulunduğu coğrafya ile batı sanatının etkisinde kalmış ancak tam anlamıyla kendi kültüründen yozlaşmamıştır. Geleneksel danslar kendi bölgelerinde varlığını korurken batı eğitilmiş sanatçıların yeni bir anlatım biçimi olan modern dans ve tiyatroyla harmanlanarak melez bir sanat olarak karşımıza çıkan dans tiyatrosuna olan ilgileri Türkiye’de dans tiyatrosunun oluşumunda büyük bir katkı sağlamıştır. Devlet destekli kurumlar dışında Çıplak Ayaklar, TORK, Mercan Selçuk Dans Topluluğu gibi özel dans toplulukları varlıklarını sürdürmeye başlamış ve dans tiyatrosunun çeşitli örneklerini sergilemeye devam etmektedirler.

Dans tiyatrosunun Türkiye izlencelerine baktığımızda batı etkisini hissetsek bile verilen eserler ve sanatçıların kişisel duygu durumlarında Orta Doğu etkisini yok saymamız mümkün değildir. Türkiye gelişmekte olan bir ülkedir ve ortaya çıkan sanatsal eserlerde Müslüman ülkelerin kırmızı çizgilerine takılmaktadır. Bu kırmızı çizgiler çoğu zaman kadın-erkek eşitsizliği, cinsel kimlik bunalımları, sahne üzerinde sansüre uğrayan çıplaklıklar vb gibi sıralanabilir ve genişletilebilir. Devlet destekli kurumların denetleme üzerinden ortaya çıkardıkları ve özgürlüğü tartışılan sanatsal ürünler ve özel toplulukların çoğu zaman ödeneksizlik sebebiyle sınırlı sayıda eser ortaya koyması bunun ispatı olabilir.

Dans ve tiyatro birlikteliği insanların hayatında yadsınamaz bir yer edinmiştir. Türkiye 7 farklı bölgenin kültürüne batı kültürünü harmanlayarak sanat faaliyetlerine devam etmektedir. Sanatçı kadar bu faaliyetlere ortak olacak seyircinin de önemi bu yolculukta önemlidir. Barınma, beslenme, eğitim, gelecek kaygısı gibi insan hayatını etkileyen birçok problem Türkiye’de varlığını sürdürdüğü sürece

maalesef dans tiyatrosu kendisine gerekli seyirciyi ve sanatçı açısından gerekli gelişimi daha yavaş sağlayacaktır.



## 7. KAYNAKÇA

Akgül, Kamile Perçin (2006). Kişilerarası İletişimde Dans Ve Beden Dili İşlevini Etkileyen Etmenler Ve Bir Alan Araştırması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halkla İlişkiler Ve Tanıtım Anabilim Dalı, Konya. Türkiye.

Aksan, Şebnem (2011). Yirminci Yüzyıl Dans Sanatı- Kuram Ve Pratik, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Anderson, Janet (2010). World Of Dance: Modern Dance, Second Edition, Chelsea , New York: House Publishers.

Barbieri, Donatella (2017). Costume In Performance: Materiality, Cultureandthe Body, New York: Bloomsburg Publishing

Barın, Naush (1999). Batı Dans Tarihi, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bentley, Erick.(1957). The dramatic event: An American chronicle, Beaconpress.

Bonfitto, Matteo (2016). “Still Life An Thenonphilosophical Stone”, Arj | Brazil | V. 3, N. 1 | P. 158-170 | Jan. / Jun. 2016

Bostancı, Aslı (2017). The lastunicorn Eseri Üzerinden Beden-Ses İlişkisinin Araştırılması: Bedenin Uzantısı Olarak Ses, Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi, Dan. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Modern Dans Programı, İstanbul. Türkiye

Brockett, Oscar (2000). Tiyatro Tarihi, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Camus, Albert (2009). Sisifos söyleni, (Çev. Tahsin Yücel) İstanbul: Can Yayınları.

Candan, Aşın (2013). Öncü Tiyatro Ve Dijital Çağda Gösterim, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Carson, David (2014). Epictanztheater: Bausch, Brecht, And ballet opera. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Bowling Greenstate Üniversitesi, Teksas. Amerika.

Carter, Alexandra (2004). Dans Tarihini Yeniden Düşünmek, İstanbul: Boğaziçi Gösteri Sanatları Topluluğu Yayınları.

Cohen, Selma Jeanne (1969). The Modern Dance: Seven Statements Of Belief, Wesley anuniversity press.

Cohen, Selma Jeanne (1974). Dance As A Theatre Art: Sources Reading İn The dance history from 1581 To the present, Princeton Bookcompany.

Çalışlar, Aziz. (1995). Tiyatro Ansiklopedisi, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Çoşkun, Ezgi (2008). Fiziksel Tiyatro Çalışmalarının Kapsamı Ve Dv8 Grubunun Fiziksel Tiyatro Yaklaşımı, Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Dan. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, Adana. Türkiye.

Delikonstantinidou, Katerinea (2014). “Non-Still Life: A Mosaic Portrait Of Dimitris Papaioannou”, *Gamma: Journal Of Theory And Criticism*, 22(2), Ss.217-230

Demirkanlı, Cemal (1995). “Türkiye’de Dans Tiyatrosu Tartışılıyor”, *Tiyatro Aylık Tiyatro Dergisi*, Sayı:55, Aralık.

Emiroglu, Kudret (2003). *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim Ve Sanat Yayınevi.

Euripides, (2006). *Medea*, (Çev. Metin Balay), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Evcı, Muzaffer (2002). *Dans Daima*, Ankara: Favori Yayınları.

Feral, Josette (1982). “Performance And Theatricality”, *Modern Drama*, Vol:25, No:1, S.178

Fesa-Emmanuel, Elenei (2004). *Dance And Theatre*, Atina: Efessos.

Fraleigh, Sondra (2010), *Butoh\_Metamorphicdanceand Global Alchemy*, University Of Illinois Press, Urbana, Chicago And springfield.

Fuat, Mehmet (2010). *Tiyatro Tarihi*, İstanbul: Msm Yayınları.

Genet, Jean (1964). *Hizmetçiler* (Çev. Salah Bırsel), Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Gill, John (2011). *Athens*, Atina: Andrews Uk Limited.

Gombrich, Ernst (1994). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: remzi Kitabevi.

Göldere, Selçuk (2017). “Doğu’nun Estetik Fikirleri İle Batının Mantıklı Teorileri Sentezi Olarak 'Erickhawkins Modern Dans Tekniği', *Sahne Ve Müzik Araştırma Dergisi*. Sayı 5, Ss:173-210.

Graou, Andree&Stephanie Jordan (2000). *Europe Dancing: Perspectives On The atre dance and cultural Identity*, New York: Routledge.

Heidegerr, Martin (1977). “Scienceandreflection” *The question concernin gtechnologyandot her essays*, (Çev. William Lowitt). New York: Harper.

Holmberg, Arthur (1996). *The theatre Of Robert Wilson*,: Cambridge university press.

Innes, Christopher (2004). *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, (Çev. Beliz Güçbilmez, Aziz V. Kahraman), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Kasai, T., &Parsons, K. (2003). “Preception İn The butohdance”, *Memoirs-Hokkaidoinstitutue Of Techonology*, 31, Ss.257-264

Kasai, Toshiharu (1999). "A Butoh dance method for psychosomatic explanation", *Memoirs-Hokkaidoinstitutue Of Techonology*, 27, Ss. 309-316

Latacaz, Joachim (2006). *Antik Yunan Tragedyaları*, (Çev. Yılmaz Onay), İstanbul: Mitos Boyut Tiyatro Yayınları.

Manning, Susan A. & Melisa Benson (2002). "Kesintili Süreklilik" (Çev. Meltem Aravi), *Mimesis: Tiyatro Çeviri Araştırma Dergisi*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, Sayı 9, S. 176

Martin, John (1968). *The Modern Dance*, New Jersey: Publishers Princeton.

Miquelmorey, Carmenpadro (2003). *Robert Wilson*, (Çev. Graaham thomason), Barselona: Edicionespoligrafia.

Miranda Nı, Shu-Lan (2002). *The Development Of A Genre: Pinabausch and late twentieth-Century Dancetheatre*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dan. Teksastech Üniversitesi

Nutku, Özdemir (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi I*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınevi.

Pavis, Patrice (1998). *Dictionary Of Thetheatre: Terms, Concept, Andanalysis*, Kanada: University Of Toronto Press

Pavis, Patrice& Aktaş, Ş. (2000). *Gösterimlerin Çözümlemesi: Tiyatro, Mim, Dans, Dans Tiyatrosu, Sinema*, Ankara: Dost Kitabevi.

Quadri, Franco, Francobertoni, Robert Stearns (1998). *Robert Wilson*, (Çev. Jennymcpee), New York: Rizzoli International Publications.

Richards, Thomas. (2005). *Grotowski İle Fiziksel Eylemler Üzerine Çalışmak*, (Çev. Hülya Yıldız, Ayşin Candan), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Rodosthenous,George (2017). *Contemporary adaptaions Of Greek tragedy: Auteurship and directional visions*, Bloomsburyacademic.

Rubin, D., Nagy, P., &Rouyer, P. (Eds.). (2001). *The World Encyclopedia Of Contemporarytheatre: Europe (Vol. 1)*. Taylor & Francis.

Sartre, Jean Paul (2010). *Varlık Ve Hiçlik, Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, (Çev. Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Eksen), İstanbul: İthaki Yayınları.

Schilcher, Suzanne (1993). "The dance theatre Of Kurt Joos: The West German dance the atrepaths from the twenti estopresent", *Choreography and dance*, Sayı 3, Ss. 22-44.

Şener, Sevda (2010). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Taner, H., Metin And, & Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*, Ankara:Ankara Üniversitesi Basımevi.

Tapmaz, Çiğdem (2012). *Halk Oyunları Çalışmalarının İlköğretim 5. Sınıf(10-11 Yaş Grubu) Öğrencilerinin Sosyal Uyum Düzeylerinin Etkisi Üzerine*

Bir İnceleme, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı. Türkiye.

Tercan, Ceren (2016). Topluma Katılım Aracı Olarak Dans, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dan. Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Balıkesir. Türkiye.

Tsintzilon, Steriani (2012). Modernising contemporary dance and greece İn Themid-1990s: Three Case studies from sinequanon, Oktana Dance the atreandedafos company, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Roehampton Üniversitesi Dans Bölümü, Yunanistan.

Turgut, İhsan (1993). Sanat Felsefesi, İzmir: Üniversite Kitabevi.

Tzartzanı, Ioanna (2007). Interplays Of Ethnicity, Nationalism and globalisation within the greek contemporary dance scene: Choreographic choices and constructions Of National identity, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. University Of Surrey.

Tziovas, Demetres (2014). Re-İmagining the past: Antiquity and Modern Greek culture, Classical presences.

Ünlü, Ö.Barbaros (2009). Dans Tiyatrosunun Oluşumda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları Ve Anadolu Danslarından Model Önerileri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Dan. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı, İzmir. Türkiye.

Veyis, Sedat (1971). Etnoloji Sözlüğü, Ankara: Ankara Üniversitesi Dil Ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Yayınları.

Yaşar, Esra (2017). Pinabausch Ve Dışavurumculuk, Yayınlanmamış Yüksel Lisan Tezi, Dan. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Ana Sanat Dalı Tiyatro Programı, İstanbul. Türkiye

## 8. ÖZGEÇMİŞ

Köksal Ünal 2002-2003 yıllarında katıldığı tiyatro ekibi ile amatör tiyatro çalışmalarına başladı. 2007-2009 yılları arasında Ankara Mamak Belediye Konservatuvarında ve 2009-2010 yılları arasında Ankara Sanat Tiyatrosu'nda oyunculuk eğitimi aldı. 2010 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarı Müzikal Tiyatro Bölümünde yarı zamanlı öğrenci olarak eğitimine devam etti. 2011 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Dans Anasanatdalı öğrencisi olarak lisans eğitimine başladı. Eğitim hayatını sürdürürken İstanbul Devlet Tiyatrosu, Zorlu Çocuk Tiyatrosu, İstanbul Şehir Tiyatroları ve pek çok özel tiyatrodaki oyuncu ve dansçı olarak sahne hayatına devam etti. Çeşitli tiyatro kuruluşlarında ve okul oyunlarında koreograf olarak görev aldı. Tiyatro İs' in 2017 sezonunda sahnelediği Hadesin Arka Bahçesi adlı oyunla Ekin Yazın Dostları Yılın Koreografisi ödülünü aldı. 2017 yılında yüksek lisans eğitimi için Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Bölümü'nde yüksek lisans eğitimine başladı. Yüksek lisans eğitimi devam ederken 2020 yılında İstanbul Devlet Konservatuvarı' nda öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladı. Sahne üzeri performans yapmaya ve eğitmen olarak çalışmaya devam etmektedir.