

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
Yüksel Lisans Tezi

**ALMAN VE AMERİKAN BAKIŞ AÇILARININ
DANS TİYATROSUNUN OLUŞUM SÜRECİNE(1920-1960) ETKİLERİ**

Hazırlayan
Jülide DERYA

Danışman
Dr. Öğretim Üyesi Sibel ERDENK

İZMİR / 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Alman Ve Amerikan Bakış Açılarının Dans Tiyatrosunun Oluşum Sürecine(1920-1960) Etkileri” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını, yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenden oluştuğunu ve bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

15/ 10/ 2019

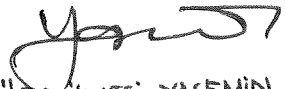
Jülide DERYA



TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 04./07./2019 tarih ve 16 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 9 maddesine göre Sahne Sanatları Anasanat Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Jülide DERYA'nın "Alman Ve Amerikan Bakış Açılarının Dans Tiyatrosunun Oluşum Sürecine(1920-1960) Etkileri" konulu tezini incelenmiş ve aday 23./10./2019 tarihinde, saat 10.30'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır. Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anasanat dallarından jüri üyeleri tarafından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin basarılı olduğuna oy birliği ile karar verilmiştir.


 DR.ÖZEL.ÜYESİ SİBEL ERDOĞRU
 BAŞKAN


 DR.ÖZEL.ÜYESİ YASEMİN SALMAN
 ÜYE


 DR.ÖZEL.ÜYESİ FÜSUNAŞKAR
 ÜYE

ÖZET

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 sonrasında 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 virtüözüteye 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, bulundukları 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.

ABSTRACT

This thesis covers the transformations in classical dance between 1920 and 1960 which would lay a foundation to the development of dance theatre, and together with modern dance, the journey towards it. To better understand the emergence of modern insights in dance; courtroom ballet has been inspected, which has tremendously influenced the free dance theatre form of 1960's, together with how the new dance came into the light, and the elements that have contributed to its development. The creative environments in Germany and America, which make up the essential lines in our graphic, have been comparatively evaluated, and the findings from this main area of study have been analysed. Due to societal dynamics and the effects they had on the art of dance between the two great wars, it is imperative that this social fabric should be inspected. Hence, the socio-political transformations of the two countries during the working periods of the dancers have been traced and analysed. The psychological devastation that came from the industrialisation that emerged between these two continents, have been observed to be pushing the artists towards seeking new platforms for creative output. The alternative ideas of the pioneers of the new dance have been included, who have pointed out to a new way of thinking and manner of movement in contrast with the idea of dance as recreation or in the case of classical dance, disposition towards corporal virtuosity. In this context, the influence which would lay the foundations for dance theatre, that the pioneers such as Isadora Duncan, Martha Graham, Laban and Wigman have had on the acceptance of the new dance as an art form have been compared correspondingly with their countries of residence. The performances of their times they have been a part of and the dance forms they have created have been examined. In conclusion, it has been observed that both the socio-political atmosphere in Germany and America, and the works of the pioneers of the new dance have contributed greatly to the emergence of the dance theatre.

ÖNSÖZ

Bu tez çalışması, dans tiyatrosunun oluşmasına kaynaklık eden modern dansın gelişim sürecinin irdelenmesini, Alman ve Amerikan bakış açılarıyla ortaya çıkan farklılıkların ve benzerliklerin analiz edilmesini amaçlamaktadır. Dansın tiyatral unsurlarla buluşarak özgün bir estetik hal almasını sağlayan en önemli isimlerden Pina Bausch'un dans tiyatrosu biçimi, 1920'lerin modern dans üslubundan izler taşımaktadır. Rudolf Laban, Mary Wigman, Isadora Duncan ve Martha Graham gibi isimlerle gelişen, dışavurumcu dans geleneği ile Pina Bausch'un dans-tiyatrosu biçimine doğru ilerleyen bu dönem, 1920 ve 1960 yılları arasındaki zaman diliminde inşa sürecinin yoğun dönemlerini geçirmiştir. Bu dönemin oluşumuna baktığımızda görüyoruz ki dans tiyatrosuna ışık tutan modern dans, bir dizi aşamadan geçmiş ve pek çok gelişmeyi de beraberinde getirmiştir. Modern dansın en belirgin çıkışı ise klasik dansdaki anıtsal ve kurallı yapının terk edilmesiyle olmuştur. Bu yüzden çalışmanın giriş bölümünde yolculuğun başlangıç kısmı olan klasik dansın incelenmesine yer verilmiştir.

Birinci bölümde ise modern dansın serüvenine klasik dansın gözünden bakılarak modern dansa mercek tutulmuştur. Bedenin özgürlüğünü kısıtlayan kostümlerin yerini özgürce hareket etmek isteyen dansçıların sade kıyafetlerinin aldığı modern dans, klasik dansdaki sadece hünere dayalı olan ve estetik ihtiyaçları karşılama çabası içindeki dans etme biçimine karşı çıkmıştır. Yeni dansın öncüleri kendi iç ritmlerine kulak vererek dans etmiş, doğaçlama hareketleri keşfetmiş ve ortaya koydukları özgün çalışmaları klasik dansın çeşitli kaygılarından sıyrılmış bir gösteri biçimine dönüştürmüşlerdir. Yeni dans biçimsel ve teknik anlamda bir dönüşüm geçirmiştir. Sahnedeki büyük prodüksiyonlar, solo ya da grup halinde dans eden dansçıların yalın sahne materyalleri kullanımlarıyla modern ve alternatifli bir yol izlemiştir. Dansçı, hareketin amacını ve anlamını seyirciye ulaştırmanın hedefi içerisinde, hem düşünsel hem de fiziksel olarak seyirciyle temas halinde kalmak istemiştir. Dolayısıyla gerçek olanla arasındaki mesafe oldukça açılmış olan klasik dans, 1920- 60 arasındaki süreçte sosyopolitik ortamın yaşam üzerindeki etkisiyle

topluma daha yakın bir mesafede durmuştur. Bu bağlamda tezin 2. ve 3. bölümleri modern dansın dönüşümünü, Almanya ve Amerikadaki toplumsal zemin değerlendirilerek incelenmeyi gerekli kılmıştır. Farklı bakış açılarının ortaya çıkmasını sağlayan bu inceleme yeni dansın iki ülkede aynı zaman dilimlerinde ortaya çıkmasına rağmen birbirinden bağımsız halde geliştiğini gösterecektir. Amerika'da modern dansta, hareketin biçimsel ifadesi odakta tutulup anlatılmak istenen konu geri planda bırakılırken, Almanya'daki çalışmalar bunun tam tersi bir yaklaşımı gösterecektir.

Modern dansın yükseliş sürecine kadar olan zaman diliminde erkek hakimiyetinde işleyen dans sanatının değişimi, toplumda kendine yeni bir yer edinme çabası içerisinde olan kadınların öncülüğünde başlamıştır. Sanatsal üretimini 20. yüzyılda sunmuş olan Isadora Duncan, Martha Graham ve Mary Wigman'ın modern dansa kattığı pek çok yenilik, Laban ve Dalcroze gibi öncülerden güç alarak sadece dansta anlamı ortaya çıkartmakla kalmamış aynı zamanda dans sanatının bir sanat olarak derinleşmesini sağlamıştır.

Çalışma süresince araştırdığım yıllar arasında sanatlarını icra etmiş olan yukarıdaki dört ismin mevcut kaynaklardaki çalışmalarını izlemek sadece yazınsal anlamda değil görsel anlamda da tez çalışması için yorum olanağı yarattı. Çalışmanın odak noktasında yer alan modern dansın oluşum süreci ile ilgili çalışırken, Pina Bausch'un gösterilerinde araştırdığım dönemin ve dansçılarının izlerine rastlamak heyecan verici oldu.

Çalışma sürecimde bana desteğini esirgemeyen ve bu tez konusuna yönelmemde büyük katkısı olan değerli tez danışmanı Dr. Öğretim Üyesi Sibel Erdenk'e çok teşekkür ederim. Tez yazım aşamasında bana yardımcı olan eşim İbrahim Güngör'e ve çeviri konusundaki desteklerinden dolayı Cankat Özden'e de teşekkür borcum var. Çalışmamın en sıkıntılı anlarında yanımda bulunan ailem, Ayşe Derya, Engin Derya ve Sare Akusta'ya sonsuz minnetlerimi sunuyorum.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK.....	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	viii
GİRİŞ.....	1

1.BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA MODERN DANSIN ETKİLERİ

.....	21
-------	----

2. BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA ALMAN BAKIŞ AÇISININ

ETKİLERİ

2.1. Sosyopolitik Zemin	35
2.2. Önemli Uygulamacıları.....	49
2.2.1. Rudolph von Laban.....	51
2.2.2. Mary Wigman	55

2.2.3. Pina Bausch	60
--------------------------	----

3. BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA AMERİKAN BAKIŞ AÇISININ ETKİLERİ

3.1. Sosyopolitik Zemin.....	66
3.2. Önemli Uygulamacıları	78
3.2.1. Isodora Duncan.....	78
3.2.2. Martha Graham.....	84
SONUÇ.....	92
KAYNAKÇA.....	97

ÖZGEÇMİŞ

GİRİŞ

Dans ve tiyatronun etkileşime girerek dans tiyatrosu formunu oluşturması tarihsel süreçte oldukça geniş bir zaman dilimine yayılmıştır. Dansın bir öğreti ya da bilindik bir dizgeye bağlı kalınması zorunlu olmayan dönemlerde farklı amaçlarla ortaya çıktığı görüşü yaygındır.

İletişim yolu anlamında en eski dil olarak gösterilen dans 15.yüzyıla kadar belgelenen yazılı kaynaklardan yoksundur. Dansın öncesine dair izlere ise resim, çizim ve heykel gibi belgelerde rastlanmaktadır. Bu tür göstergelerden yola çıkılarak çeşitli varsayımlar oluşturulsa da dansın kökenini açıkça tespit etmek pek olası değildir. Bu görüşe sahip olan dans araştırmacısı Andrée Grau'nun görüşü, antropolojik veri ve bulguları inceleyerek daha önceki dönemlere ait danslarla ilgili yorumlar yapılabileceği fakat somut bir bilgiye varılamayacağı yönündedir. Bu görüşü mercek altına aldığımızda onun antik çağ heykelleri ve resimlerine bakarak genellemeler yapılmaması gerektiği fikri karşımıza çıkmaktadır. Çünkü bu göstergelerin ve sanatsal ürünlerinin öncesinde de dans edilmiş olma ihtimali bulunmaktadır(Kurt, 2013:141-142).

Dans insanlar birbirleriyle doğrudan iletişime geçerken, dil var olmadan önce kullanılan bir ilişki biçimi olarak değerlendirilmektedir. Sözlü kültür öncesinde insanın yaşamın pek çok alanında kullandığı bedeni, anlatmak, büyülemek, öykünmek gibi işlevlere sahiptir. Ve dans “(...)sözlü kültürden de önce insanın ilkel tepkilerinin toplumsal bağlamda kendini ortaya koyduğu olgulardan biridir” şeklinde açıklanmıştır (Barın, 1999: 1). Din, büyü ve dansın iç içe olduğu avcılık yapılarak, kabile ve klanlar halinde yaşanan dönemlerde ritüelistik olarak var olan dans ile ilgili Özdemir Nutku'nun ifade ettiği görüş şöyledir:

“İlkel insanın bu av oyunlarında tiyatronun üç temel ilkesini buluruz: Taklit, eylem ve topluca katılma. Avcı avını avlamak için önce bir hayvan postuna bürünür ve hayvanın hareketlerini taklit ederek yakınına gider, öldürürdü. Sonra köyüne döner nasıl avlandığını

ötekilere anlatacak bir hareketler düzenine girerdi. Bu eylemdir. Avcı ya da avcılar, dans, ezgi ve hareketle oyunlarını sürdürürken ateşin çevresinde seyredenler bazen en çırparak bazen doğrudan doğruya ortadaki oyuna girerek avın uğurlu olmasını sağlamak için dans ederlerdi. Bu da topluca katılmadır. (Nutku, 2000: 1-2)

Uygarlıklar ilerledikçe hem kendini hem de doğayı dönüştüren insan hayatta kalabilmek ve kötülükleri uzaklaştırmak için ya da iyilikleri çağırmak için 'büyü'yü kullanıyordu. Tarihte ölüm, evlilik, doğum gibi olaylar toplu katılımıla beraber büyücülerin önderlik ettiği ritüelistik danslarla bir eyleme dönüşmekteydi. Dil, yazı ve tekerleğin keşfi, mağaralardan evlere doğru giden toplu yaşam hali devamında evlerin köylere köylerin ise kasaba ve kentlere doğru ilerlediği görülmüştür. Büyücülerin yerini rahipler, kabile reislerinin yerini krallar almaya başlarken "din" ve "iktidar" olgusu savaşlarla beraber yeni kurumları varetmiştir. Krallar için saraylar tanrılar için tapınaklar inşa edilirken bir yandan da şölenler ve şenlikler için açık hava tiyatroları yapılmış ve sahnenin varoluşu da dansın gelişimini sağlamıştır. Bir anlamda dans bu zamana kadar gelen biçiminden daha farklı bir gelişim sürecine girmiştir (Barın, 1999: 2-3).

Dansın kökeninde bir kavram olarak görülen "oyun" Huizinga'ya göre tüm kültürlerden önce gelmektedir. Bu görüşle ilgili Metin And, **Oyun ve Bögü** kitabında şöyle söylemiştir:

"Huizinga , ritüel ve oyun arasındaki ilişkiyi daha yakından inceliyor. Kutsal olan bir bayramda, bir yortuda, genel davranış ve hava, bir şenlik, toplu bir eğlence havasıdır; kutsama, kurban, kutsal danslar, yarışmalar, gösteriler bir şenliğin programındadır. Ritüelde kan görülebilir, bir erişirme töreni acımasız, giyilen maskeler korku verici olabilir, ancak her şey bir şenliği havasındadır, günlük yaşam askıya

alınmıştır. Bu bakımdan Antik Yunan şenlikleriyle, Afrika kabilelerindeki dinsel törenler arasında önemli hiçbir fark yoktur. İster büyücü olsun, ister büyü yapılan, her ikisi de aynı zamanda hem işin aslını bilen, hem de aldatılandır. İlkel insan, tıpkı oynayan çocuk gibi iyi bir sahne oyuncusu gibidir. Onun gibi oynadığı rolün içinde kendini unutturcasına, ya da kendinden geçercesinedir; ama gene çocuk gibi, iyi bir seyircidir, gördüğünün gerçek bir aslan olmadığını bilir de gene de yapma aslanın kükremesinden uyum kuralınca büyük bir korkuya kapılır. Eski ritüeller, kutsal oyunlardı, topluluğun iyiliğini, refahı için zorunluydu.” (And, 2012: 31)

Buradaki alıntı, Antik Yunan şenlikleri ve Afrika'daki ilkel kabilelerin ritüelistik törenlerine bakıldığında iki dönemde de benzer olgulara rastlandığı görüşünü işlemektedir. Sahne sanatlarının kökü olarak görülen Antik Yunan uygarlığına baktığımızda Dioynsos için yapılan şenliklerde söylenen şarkılar ve yapılan danslar giderek bir gösteriye dönüşmüştür. Topluluk olarak tanrılar ve insanların dans ettiği bir dünya olarak nitelendirilen Antik Yunan'da şiir, müzik, dans ve tiyatro el ele vermiştir.

Roma'da ise sanat değer görmemesi ve Antik Yunan'ın tekrarı olarak devam etmesi dolayısıyla gelişmemiştir. Militarist bir kültüre sahip olan Roma'da dans ve sanat geri planda kalmış hatta ciddiye alınmamıştır. Ortaçağ'da kilise dansa karşı hoşgörülle yaklaşmış hatta Aziz Basilius dansı meleklerin yaptığı en zarif eylem olarak nitelendirmiştir. İlk Hristiyanlar kilise avlusu ve mezarlarda kutsal sayılan danslar yapmışlardır. Fakat zaman ilerledikçe birkaç halk dansı hariç tiyatro, şiir ve dansa yasaklar gelmiştir. Çiftler halinde yapılan danslar pek çok gerekçeyle yasaklanmıştır. 1400'lü yıllara gelinceye ve Rönesans'ın ilk kıpırtıları hissedilmeye başlayınca kadar, kılıç dansları, Hasat dansları, Ölüm dansı ve Germenlerin yaptığı birkaç dans türü dışında dans açısından gelişmelerden söz etmek mümkün değildir (Barın, 1999: 8-13).

'Yeniden doğuş' diye nitelendirilen Rönesans, Batı sanatında ve kültüründeki aydınlık gelişmeleri ile 15 ve 16.yüzyıla ışık tutmuş önemli bir geçiş evresidir. Avrupa'da sanat anlamındaki bu keşif ve gelişim dönemi, Klasik Yunan metinlerinin

çevrilmesi ve Roma kalıntılarının araştırılıp incelenmesine duyulan meraktan ilham almıştır. Sanatsal anlamdaki yeni anlayış Ortaçağın bitimine, yeni bir dünya görüşüyle insanlığın mistik varsayımlardan kurtulup mantık yoluyla hareket edeceğine işaret ediyordu. İnsanlık din ve ruhban sınıfın denetiminden çıkarak akıl yoluyla ufkunu genişletmeye başlamıştı. Bu dönüşüm ise beraberinde bilinmezliğe karşı teknolojilerin geliştirilmesi ihtiyacını doğurmuştu. Güzel sanatlar, edebiyat, resim ve bilim gibi pek çok alandaki önemli gelişmeler de bu tarihi döneme rastlamaktadır(Krausse, 2005: 6-7).

Bu yüzyıllara bakıldığında İtalya'nın ticari anlamda büyük bir refah döneminde olduğu ve burada pek çok düşünsel ve sanatsal aktivitenin ortaya çıktığı görülmektedir. Bu aktivitelerden olan dans, soyluların eğlencelerinde rastlanan ve şölen havasında geçen bir eğlence türüdür. Önemli bir yol ayrımı Rönesans soylularının içlerinde yarattıkları dansı, halk danslarından ayrı bir kategoriye yerleştirerek ayrıştırmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu durum dansın köklerinden kopması anlamına geliyordu. Zerafet ve tavrı gösteren, eğlenceye odaklı ve sadece biçimin ön planda olduğu soylu dansları, halk danslarından ayrıldı. Böylelikle 'balo' ortaya çıktı. Bu gelişme dansın artık serbest bir halde değil belli sınırlarla oluşturulacağı ve sergileneceği anlamına geliyordu. Dans hocalığı meslek olarak var olmaya başlarken işin içine ölçüler ve dans terminolojisi gibi kavramlar da yavaş yavaş giriyordu. İtalyancada 'ballare' kelimesi dans etmek anlamına geldiği için, balolara 'balli' adı verilmekteydi. 'Bale' teriminin kökeni buradan gelmektedir(Barın, 1999: 17-19). Sanatın pek çok alanında olduğu gibi dans da köklü reformların oluşmaya başladığı bu dönemlerde İtalya'da kaynaklarda ilk koreograf olarak geçen Domenico Piacenza'dan bahsedilir. 1416 yılında '**De la arte d ballare e danzare**' adlı kitabı Avrupa'daki dans üzerine yazılmış ilk kaynaktır. Kendisi **De Arte Saltandi et Choreas Ducendi (Dans Etme Yönetme Sanatı)** adlı tezinde de ölçü, tarz, hafıza, sahne bölümü, yükselme olmak üzere devinimlere yer vermiş ve mistik temanın yaratılacak olan devinimlerdeki öneminden bahsetmiştir. İki bölümden oluşan eserde ilk bölüm bedensel devinim ikinci bölüm ise 12 adım dediği kısmı anlatmaktadır. Bahsedilen diğer önemli kaynak Piacenza'nın öğrencisi Guglielmo Embreo'nun '**Dans Sanatı Üzerine İnceleme**' başlıklı çalışmasıdır. Yazılışı 30 yıl sürmüş, 1463 yılında tamamlanmıştır. Bale sözcüğüne ilk kez bu yazılarda rastlanmış ve devrin danslı

gösterilerinden bahsedilmiştir(1999: 18-19; Deleon, 1993: 9-10).

Dönemin dans anlayışına bakıldığında toplumun soylu ve zengin kesiminin eğlence alışkanlıklarından etkilendiğini söylemek mümkündür. Rönesansın ihtişamlı şöenleri ve yaşayış biçimi, dansın gösterisel anlamda temellerinin atılmasını sağlamıştır. Sahne sanatı anlamında Batı'da Saray Balesi (Court Ballet) Fransa ve İtalya'da etkin bir süreç yaşamıştır. Bu anlamda bu iki ülkenin saray balesi biçimine olan katkıları da göz ardı edilemez niteliktedir. Tariflemek gerekirse sosyal anlamda yaşamın pek çok alanına yayılmış bu eğlence biçimi, aristokratların düğünlerinde, bir yemek ziyafeti esnasında ya da şehre gelen yüksek kesimden bir misafire sergilenen eğlence türü olarak açıklanabilmektedir. Dansın icrası hünerli dans eden kişiler tarafından değil de soylular tarafından yapılıyordu. Zerafet ön plandaydı(Dehmen, 2007). Bu dönemde danstan bir sanat olarak bahsedilirken (Deleon, 1993: 9-10) dans hocalığı olarak adlandırılan bir meslek grubunun da oluştuğu görülmektedir. Hatta gösterileri izlemesine müsaade edilen saray mensupları ve soylular haricindeki toplumun belli kesimlerinden insanlar, ileride profesyonel dansçıların, müzisyenlerin ortaya çıkacak olması anlamına gelmekteydi. Dans hocalığı, dönemin anlayışı gereğince soylu ve zengin kesimi belirlenen dans etme biçimine dahil etmek için yönlendiren bir meslek olarak sürdürülüyordu. Bu yönlendirici meslek dansta içten geldiği gibi değil daha kurallı ve ölçüleri olan bir devinimle hareket etmeyi öğreti olarak belirlediği için önem arzetmektedir. Çünkü kurallar devreye girdiğinde dans belirli bir "*çizgisel aktivite*" olarak aktarılmaya başlayacaktır. Dönemin dansları ile ilgili bilgi Domenichino Piacenza'nın yazılarında şöyle ifade edilmektedir. "*Hareketlerinizde ölçülü olun. Abartılı hareketlerden kaçının. Hareketleriniz tıpkı yumuşak dalgalar üzerinde hareket eden gondol kayıkları gibi sevecen olsun. Bütün dansların temel ilkesi ölçüdür.*" (Barın, 1999: 18-19).

Dans etmek dönemin birleştirici unsurlarındandı. Toplumun biraraya gelerek sosyalleşmesi ve eğlence ihtiyaçlarını karşılamasının yanısıra soylular için dans eğitimi,

aristokrat sınıfa ait olmanın bir göstergesi anlamına gelmekteydi. İtalya'da soyluların zerafet ve inceliğini ön planda tutan eğlence anlayışına sahip dansları, dönemin imkanları dolayısıyla görselinde büyük şaşa barındırmaktaydı.

Tarihsel süreçte ilk biçim olarak değerlendirilen Saray balelerine bakıldığında pek çok yazarın fikri, zerafet ve nezaketin temelini oluşturacak olan şeyin, şiir ve müziğin içerisinde uyumla yer aldığı bu saray dansı biçimi olduğu yönündeydi. 1500'li yıllara kadar dansla ilgili yazılan kaynaklardaki bilgiler ve danstaki gelişme, dönemin dans hocalarının ihtiyaçlarını karşılamıyordu. Bir süredir devam eden şey büyük incelikle saptanan dans adımlarının yaratıcılıkla belirlenip ölçü ölçü terminolojik olarak oluşturulmasıydı. Bu titizlikle yapılan çalışmalar dans yazısının oluşmasını sağlamıştır. Saraylarda dans ustalarının kendi belirledikleri tarzlarıyla uyguladıkları ve belli bir süredir kendini tekrar eden dans anlayışı, sonrasında daha ciddiyetle uygulanması gereken bir eğitim haline getirilmesi yönünde değerlendirildi. Bu düşünceye 1604 yılında Cesare Negri'nin yazdığı, **'Nuove Inventioni di Balli' (Danslarda Yeni Yönseler)** adlı eserinde rastlamak mümkündür(1999: 19).

Balenin 20.yüzyıldaki alışılmış formuyla bu dönemin saray baleleri arasında biçimsel farklılıklar vardır. Bunlardan en belirgin olanı oldukça ihtişamlı ve geniş çaplı tasarımlarıyla izleyenlere görkemli manzaralar sunan gösterilerde, dansın sadece yan unsur olarak yer almasıdır. Müzik, şiir ve dansın bir arada olduğu, heybetli dekorları, fantastik ve zengin kostümleriyle kral ve prenslerin eğlence anlayışına katkıda bulunmak için düzenlenen gösteriler, şaşalı geçit törenlerine benziyordu ve dönemin eğlence anlayışı ile biçimlenmişti. Bu gösterilerden 1622 yılında sahnelenen Le Grand Carousel (Büyük Atlı Karınca) adlı at balesi oldukça ihtişamlı bir seyir sunmaktaydı (1999: 12).

Saray balelerinde dans salınımları, çizgilerle belirlenmiş zeminde düzenli adımlarla yapılmıyordu. Figürlerin sembolik anlatımlarıyla dolu olan ve seyircilerin gösteriyi dans edilen alanın etrafından ya da üst katlardan izlediği bu gösterilerde geometrik şekillerin oluşturduğu bir sembolizm vardı ve temeli dönemin 'geocentrizm'

düşüncesine dayanmaktaydı(Dehmen, 2007). Bu düşünce şu anlama gelmektedir:

“(...)dünya evrenin merkezi, insan da dünyanın merkezidir. Güneş, yıldızlar ve diğer gezegenler dünyanın uydusudurlar. Bu modeldeki cosmos fikri ve ona içkin olan hiyerarşi (cosmosta hiyerarşik olarak konumlanan unsurların birbiriyle uyum ve düzen içinde hareket ettiği ve bu düzenin ebedi olduğu), saray balelerindeki zemin desenlerinin sembolizmi aracılığıyla hiyerarşinin en tepesinde kralın olduğu toplumsal alana uyarlanır.” (Dehmen, 2007)

Dönemin önemli koreograflarından Beaujoyeux, dönemin danslarıyla alakalı şöyle diyordu: “*Arşimed bile geometrik konuları bu prensesler ve soylu hanımlar kadar iyi anlayamazdı.*”(Barın, 1999: 32) Ölçüleri ve gösteri alanının sınırlanmış olduğunu gördüğümüz saray baleleri dini içerikten oluşmuyordu, tam anlamıyla dünyevi olan o dönemin keyif unsurlarıyla kurulmuştu. Konularını dönemin edebi kaynakları ve mitolojiden alıyordu ve genellikle seyircilere dağıtılan metinlerde açıklamalar yer alıyordu. İktidarı onaylamak ve varolan düzeni kutsamak amacıyla düzenlenen balelerde mekan olarak avlu ya da büyük bir salon kullanılırdı. Gösteriler gece geç saatlerde başlar ve saatlerce sürerdi. Kaynakta (1999: 34; Au, 2009) 'Le Chateau de Bicetre' adlı bale gösterisinin akşam 00:00 saatinde başlayıp, ertesi gün saat 08:00 a kadar devam ettiğinden bahsedilmektedir. “*Erkekler grotesk makyajlarla kadın kılığına girmiş, dansçı ve müzisyenler eşliğinde gösterinin başlamasına kadar yemekler yiyilip içilmiş, kral tam 13 saatlik gecikmeyle gelip kostümlerini giyerek gösteriyi başlatmıştı.*” Dansçı profilini soylu amatörlerin oluşturduğu saray balelerine teknik anlamda baktığımızda ayakların daha çok yere bastığı görülmektedir. Dans değil görünüş ve kostümler ön plandadır(Barın, 1999: 34 ; Deleon, 1993: 12-13; Au, 2009). 16.yüzyılın ikinci yarısı ve 17.yüzyıl boyunca dans, müzik, anlatı, şiir, dekor gibi pek çok unsurun bir araya geldiği pek çok bale vardı. Bunlardan bazıları kronolojik olarak şöyledir; Ballet Comique de la Reine Louis(1581- Kral Louis'nin Komik Balesi), balede yeni bir form olarak değerlendirebileceğimiz Ballet-Mascarades (1553-1610 Maskeli Baleler)

ve Ballet de la Deliverance de Renaud (1617- Renaud'un Kurtuluşu Balesi)

Bu dönemlerde dansın toplumsal hayatın içinde varolduğu konum, günümüzle kıyaslanabilir halde değildi. Örneğin evlilik merasimi gibi özel günlerde, aristokrat kesimin kapalı eğlence anlayışında varolan dans, savaş meydanında da bir yere sahipti. *"Savaş meydanında mareşal bassompiere askerlerine kaleye saldırmaları için komut verirken: 'dekor ve dansçılar hazır. Artık böyle başlayabilir. Hücum.' diye bağırıyordu."*(Barın, 1999: 33)

Dönemler ve iktidarlar bu gösterilerin biçimlerini ve dansın gelişim şekillerini etkilemekteydi. Örneğin 4.Henry ve 3.Louis dönemleri saray balelerinin gelişiminin rutin düzeninden çıktığını göstermektedir. Çünkü ekonomik nedenler bu dönemin sanatsal gelişimini etkilemiştir. Fakat 14.Louis döneminde saray balesi yine en üst imkanlara ulaşmıştı. Bu dönemle ilgili en büyük gelişme 1661 yılında Academie Royal de La Danse yani Kraliyet Akademisi'nin kurulması olmuştur. Saray dansı ile geleneksel dans incelenip belli kurallara bağlamak üzere araştırmalar yapılmıştır. Böylelikle bale dönemin ilgili kişileri tarafından akademik anlamda araştırılıp sistemli bir hale getirilecektir(Deleon, 1993: 12-13). Kraliyet Dans Akademisi'ne Pierre Besuchamps ve Jean Baptiste Lully atanmıştı. Besuchamps (1636-1705) devrin en ünlü ve önemli koreografi ayrıca dans teorisyenidir. Baledede 5 pozisyonu kurmuş ve düzenlemiştir. Dans yazımı teknik çalışmalarını geliştiren ve bale derslerinin teknik yönden derinlik kazanmasını sağlayan Besuchamps profesyonel bir meslek olma yolunda ilerleyen baleye katkı sunmuştur. Bu teknik çalışmalarıyla baledede eğitimin zorunluluğu ortaya çıkmış ve saraydaki amatör dansçıların yanında artık profesyonel icracılar da sahneye çıkmıştır(Barın, 1999: 35).

14. Louis döneminde kralın himayesinde imtiyazlı bir konumda yer alan dansçı, müzisyen ve besteci Giovanni Battista Lully, 1658 yılında saray müziklerinin bestelerini yapmaya başlamıştır. Operaların içinde ara bölüm olarak yer alan balelerin başlı başına yapılan gösteriler haline gelmesini sağlayan kişidir. Dansın yan unsur olmasına karşı

çıkan Lully, özgün Fransız balesinin temelini oluşturmuştur. Bale, tiyatro ve opera üçlüsünün biraraya geldiği eserlerde henüz tekil anlamda ayırım gözükmüyordu. İsmi bu dönemde Lully ve Beaucamps ile anacağımız Moliere de bu ikili ile işbirliği içinde pek çok çalışma yapmıştır. Beaucamps, Moliere'in oyunlarındaki dans bölümlerinin koreografilerini düzenlemiştir. Bu çalışmalardan hareketle dönemin Ballet de Cour gösterilerine farklı bir bakış açısıyla yaklaşarak Comedie Ballet tarzını da yaratmıştır. Moliere'in Hastalık Hastası oyununda hayatını kaybetmesi üzerine oyunlardaki dans unsuru Comedie Ballet ile beraber yok olmuştur(1999: 36-37).

Saray balesi gerileme dönemindeydi. Kral 14. Louis'in 30 yaşında dans etmeme kararı alması saray dansçılarının çalışmalarına burada devam edemeyecekleri anlamına geliyordu. Opera ve bale birleşik disiplinler olarak devam etmekteydi. Bu dönemde Kraliyet Dans Akademisi'nin başında olan Lully sadece profesyonel erkek dansçılarla (travesti dansçılar) çalışmaktaydı. Erkek dansçılar kadın rollerine çıkıyorlardı. 1681 yılında kadın dansçıların ilk kez sahneye çıktığı Triomphe l'Amour (Aşkın Zaferi) adlı dans gösterisine kadar bu böyle devam etti(Au, 2009).

Opera-bale, şarkı ve dansın bir eser içerisinde eşit olarak icra edilmesi anlamına geliyordu. Liberettolardaki karakterler sıradan karakterlerdi ve mitoloji ve güç temaları değil doğa ve nezaket temaları vardı. Gösterilere esneklikle divertissement ve entree bölümleri eklenebiliyordu. Gerçekçi dekorlar sahne ile tanışıyor ve düzlem yaşamsallaştırılmaya çalışılıyordu. Dansta teknik virtüözitenin önemi bu dönemde ön plana çıkıyordu. Kostümler dansçıya engel olmaması için kısalıyordu. Dönemin dansçılarından Camargo daha özgür hareket edebilmek için kostümünün boyunu kısaltmıştır. Böylelikle seyirci hareket eden bedeni görebilecektir(Barin, 1999: 38-39).

17.yüzyılda saray balesinde dansın kurallarının belirlenmeye başlaması, soylu amatörlerin yönetiminden çıkarak profesyonelleşmesi anlamına geliyordu. Bu durum gösterinin biçimini değiştirmiş ve seyircinin dansçı algısı da değişmişti. Dans bir sahne sanatı olarak ortaya çıktığı 16.yüzyıl saray balelerinden 18.yüzyılın ilk yarısına kadar

olan dönemde diğer disiplinlerden bağımsız, bir sanatsal form olamamıştı. André Levinson'un belirttiği önemli nokta, “(...)iki unsurun *dansta egemen olmak için birbirleriyle rekabet içinde olduğudur: hareket ve hikaye, soyut form ve saf ifade (pure expression), icra (execution) ve pandomim.*” Levinson’un dikkat çektiği nokta anlatımın işlevinin yazılı liberettolara ya da şiir veya şarkılara yüklenmiş olduğudur. Dansta genellikle gösterilerin grand bale kısmındaki sembolik göndermeler ile zemin üzerindeki çizgisel hareketleri kurmak amacı bulunmaktadır. Hareketsel açıdan ele alındığında varılan nokta ise pandomim kullanımı ve dansta tekniğin gelişmesi, tiyatrallığın azalıp geriye sadece biçimden ibaret olanın kalması olmuştur. Bütünüyle bir sistem olarak varolan bale, salt biçimsel olarak icra edildiğinde 'saf' bir beden olarak değil, kendi kodlarınca varoluyordu ve aristokrasinin bir parçası olarak vardı. Dansın bütünlüklü olarak teknik donanımına kavuşması ve profesyonelleşmesi ile Levinson’ın bahsettiği rekabet çatışmaya dönüşmüştü. 18.yüzyılda teknik virtüözitenin anlatım aracı olması balelerde dans anlamında yer kaplayan şeyin pandomim, estetik amaçlı anlatım ve jestler gibi tamamen dışsal olgulardan oluşması, dışardan bakıldığında dansın mekanik bir dönüşüme girmesi, sadece görüntü ve pozlardan oluşan bir formda nesneleşmesi anlamına gelmekteydi(Dehmen, 2007).

Ballet d'action üzerine daha önce yazılmış pek çok şeyden sonra bu dönemde değinilmesi gereken önemli bir teorik tartışma Gasparo Angiolini(1731-1803) ve Noverre arasında yaşanmıştır. Noverre, Yunan tragedyalarını model olarak almaktaydı. Dönemin bir eleştiri yazısı şöyle diyordu: “(...) *dansçılarımızın, duruşları, pozları ve jestleri basit hareketlerden oluşuyor ve sadece zerafete ilişkinler. Oysa Antik Yunan dansçısının tavırlarında belirli birşeyi ifade etmek, tanımlamak yatıyordu.*” Angiolini ise balelerin librettolarının basılı biçimde seyirciye önceden verilmemesi taraftarıydı. Öykünün dans aracılığıyla anlatılması gerektiğini söylüyordu ve zaman, mekân ve konu birliğine dikkat çekiyordu. Baleyi perdelere ayırmak, Antik Yunan tragedyasındaki koronun işlevini kordo baleye yüklemek, komik yada trajik temaları değişik karakterler yardımı ile anlatmak Angiolini'nin, sahneleme tekniği önerileri arasındaydı. Koreografilerinde yalnızca kolların ve yüzün değil, tüm bedenin anlatım olanaklarından

faydalanmayı amaçlamıştır(Barın, 1999: 46-47). 18.yüzyılda dramatik bale ile ilgili önemli gelişmeler yaşanmıştı fakat balelerde, danstan çok dansçıların teknik beden kullanımı ve pandomim gibi dışsal unsurların kullanıldığı görülüyordu. Baledede üzerine konuşulan şey sadece danstaki estetik unsurlardı. Gösterilerin biçimleri dansçılara ifade olanağı sunmuyordu. Koreograflar ve dansçılar dansın bir anlamı olması ve hareketin bir anlatım aracı olması konusunda hemfikirlerdi ve arayışları da bu yöndeydi.

Günümüzde bale gösterisi denince akla gelen çoğu şey 19.yüzyılda belirgin hale gelmişti. Beyaz tütü ve 'Sur la point' denilen point pabuçları üzerinde uçarcasına dans eden balerinler sahnede idi. Modern kimliğine 'kavuştuğu' bu dönemde bale, edebiyattaki romantizm akımının etkisindeydi. Pek çok gelişmenin olduğu bu dönemde koreograf, dansçı ve teorisyen Carlo Blasis (1803) koreografilerini daha önce kimsenin yararlanmadığı tema ve tiplerden oluşan Don Kişot, Faust, Tasso gibi eserlerden seçmiştir. Baledede 'pirovette' esnasında baş dönmemesi için 'nişan alma' denilen vücudun devamlı olarak kafanın ise kesikli döndüğü hareketsel dizgeyi yaratmıştır. Bununla beraber Giovanni Bologna'nın 'Uçan Merkür' adlı yapıtından esinlenerek 'Attitude' pozisyonunu yaratmıştır. Hem parmak ucunda dans hem de halk dansını biraraya getiren Blasis baledeki pek çok yeniliğe ağıttı. **'The Code of Terpsichore' (Dansın Perisinin Yasaları)** adlı kitabında yaptığı çözümlemelerle kendinden sonrakilere kaynak teşkil etmiştir. 1831 yılında Meyerbeer'in Robert der Tevfel (Şeytan Robert) adlı operasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. *"Geceyarısı ve dolunay, mavi ışıık, bir harabe manastır mezarlığından beyaz giysiler içinde rahibelerin hayaletleri çıkar ortaya ve dans ederler."* Bu görüntü yeni bir atmosferin oluşmasını sağlamıştır ve geçmiş dönemlerde aşağı yukarı hep aynı ivmede seyreden belli konuları ve tiplerini işleyen gösterilerin ruhuna yenilik getirdiği için önemli bir örnek olarak tarihe geçmiştir. Dönemin icadı gaz lambası ile ay ışığı efektinin ortaya çıkması ve ışıının kullanılış biçiminin değişmesi romantik balenin önemli unsurlarındandır. Romantik baledede sabit figürlerden Sylphid'ler romantik akımın özelliğinin baleye yansıdığını gösteren bir yapıdadır. Latince'de 'sylphe' köken olarak Ortaçağda büyücülükle çağırılan kadınların ruhları anlamına gelmektedir. Bu figürün varlığından anlaşılmaktadır ki günlük gerçeklik

dışında hayali bir atmosferin oluşması bir malzeme olarak sahnededir(1999: 59-61).

12 Mart 1832 yılında Theatre de l'Academie Royal Musique (Kraliyet Müzik Akademisi Tiyatrosu)'de koreografisini Flippo Taglioni'nin gerçekleştirdiği La Sylphide balesi Beyaz Bale” akımının oluşmasında öncü olmuştur. Marie Taglioni point tekniğini doğrudan bir anlatım aracı olarak kullanmıştır. O zamana kadar gösterilerde kısa sürelerde kullanılmış olan point ayakkabısı, mistik ve gerçekdışı temaların kullanıldığı “La Sylphide” adlı balede oyunun tamamında kullanılmıştır. Taglioni hafif ve akışkan hareketlerle sergilediği devinimleriyle doğaüstü bir karakteri canlandırmıştır. Bir diğer isim Fanny Elssler, 'Le Diable Boiteux' isimli gösterisinde İspanyol danslarını baleye uyarlayarak icra etmiştir. Böylelikle balenin içinde halk danslarının kullanımı söz konusu olmuştur. Bu gelişme Avrupa'da halk danslarının, bale koreografları ve dansçıları tarafından sentezlenerek kullanılmasına vesile olmuş ve 'karakter dansı' ortaya çıkmıştır. Bu iki dansçının balede oluşturdukları biçimler de öncü niteliği taşımıştır. Dönemin hakim dansçıları kadınlardır. Balanchine “*Kanımca kadın dansın tanrıçasıdır, erkek de onun hizmetkarıdır.*” demiştir(Au, 2009; Barın, 1999: 60) . 19.yüzyılda karşımıza çıkan dans dünyasının bir diğer önemli ismi Arthur Saint-Léon'dur. Fanny Elssler gibi o da akademik balenin hareketlerini, halk danslarının adım ve duruşlarını kullanarak birleştirmek için çalışmalar yapmış, yeni bir dans notasyon sistemi oluşturmuştur(Au, 2009).

Dönemin sonunda romantik akımın şiirselliği ve ifade gücü önemini yitirmiş teknik virtüözüte önem kazanmıştı. 19.yüzyılın 30'lu ve 40'lı yılları romantik balenin zirvedeki dönemleri olmuştur. Ayrıca teknolojik gelişmelerle birlikte sahne olanakları da artmıştır. Günlük hayattaki gerçeklikten uzak olarak nitelendirilen bale, naturalizm ve realizm'in varlığıyla Avrupa'da değerini kaybetmeye başlamıştır.

Görülen o ki bir sanat olarak dans her dönemde bünyesinde barındırdığı etkili iletişim unsurları dolayısıyla toplumsal yaşamın içindeki dinamikleri yansıtabilmiştir. Dans sanatının biçimlenişi, tarihsel süreç içerisinde ilişkili bulunduğu toplumun sosyo-

kültürel kompozisyonunu da yansıtmıştır(Koçkar, 1990: 327-328). İlkel dönemlerde tohumları atılan dans, dans tiyatrosu formuna ulaşuncaya kadar bir dizi gelişimden geçecek ve anlatım olanaklarıyla benzersiz bir dile dönüşecektir.

20. yüzyıl dans tarihi açısından bakıldığında pek çok gelişmenin yaşandığı bir dönem olmuştur. Yüzyılın başında alışlagelmişin dışındaki dans üsluplarıyla gördüğümüz öncüller Loie Fuller ve Isadora Duncan ilerde rastlayacağımız dans tiyatrosu formuna ulaşıluncaya kadar yaşanan sürecin ilk kıpırtılarına dair ipuçları verirler. Bu isimlerin yarattığı ivmenin sonunda oluşan gelişim süreci 20.yüzyılın başından, dans tiyatrosunun özgün bir form olarak geliştiği 1960'lı yıllara, Pina Bausch'a kadar devam edecektir. 1920-60 yılları arası, dans platformunun tüm unsurlarıyla genişleyip boyut kazandığı ve seyirciyle kurduğu farklı iletişim yolları açısından önemli adımların atıldığı bir aralık olmuştur.

1900'lerin başı klasik dansın modern dansa dönüştüğü bir süreci barındırır. Bu süreç ışığında dans tiyatrosu biçimine bakıldığında gelişmenin izleri görülebilmektedir. Dans ile tiyatro dallarının bileşiminden oluşan dans tiyatrosu, tiyatrodan aldığı özgün algılama biçimlerinin ve klasik dansın alışlagelmiş biçiminin alternatif hareketsetel formlarla birleşiminden oluşmaktadır. Söz ve jestleri hareket ile meç eden bu birleşim, dansın gelişimindeki önemli bir tür olarak tarihte yerini almıştır. Temelleri Ausdruckstanz adı verilen dışavurumcu dansa dayanan dans tiyatrosu, 1920'li yıllarda Almanya'da hakim olan dışavurumculuk akımının etkilerini taşımaktadır(Candan, 2013: 171). Klasik balenin geleneksel anlayışı karşısında bireyin duygularının önceliğini benimseyen dışavurumcu danstaki "yoksul tiyatro" anlayışı karşısında Pina Bausch'un gösterileri kuşkusuz ki görsel anlamda daha detaylı ve zengindir. Fakat gerçek olan şey yapıtlarını 1920'li yılların dansına özgü olan "*ifadeyi biçimin üzerinde tutma*" alışkanlığı ile beslemiş olduğudur(Manning, 2004: 234).

Almanya ve Amerika'da, yerleşik toplumsal değerlerin karşısında konumlanmak üzere ortaya çıkan bir hareket olarak modern dans iki ülkenin birbirinden bağımsız

olarak oluşturduğu alternatif dans şekli olmuştur. Dönemin koreografları dansın toplumsal sorumluluğunun biçimsel misyonundan daha önde olması gerektiğini düşünüyorlardı ve dans tiyatrosunun temellendiği modern dans da bu ekseninde gelişmeye başlamıştı(2004: 288).

Bu çalışmanın 1920 ve 1960 yıllarını kapsamı bir tesadüften öte bu yıllarda tarihinin büyük bir parçası yok olan Almanya ve Amerika'daki sosyokültürel zeminin büyük ölçüde şekillendirdiği modern dansın incelenmesi ve dans tiyatrosuna gidilen yoldaki izlerinin araştırılması amacını taşımaktadır. 20. yüzyılda yapılanmakta olan modern dans ve ileride bu yeni danstan faydalananacak olan dans tiyatrosu formu, merkez olarak Avrupa'da özellikle Almanya'da oluşturulan hareket araştırmalarından büyük ölçüde faydalanmıştır. Bu yüzyıl modern dansın şekillenmesi ve yeni formlar üretilmesi için uygulamaların ve kuramsal anlamda yoğun gelişmelerin olduğu bir dönemdir. Modern dansın Almanya eksenli işlenecek isimlerinin dansa sunduğu katkılar haricinde, Bauhaus'ta yapılan alternatif çalışmalar, sahneleme teknikleri, hareket-beden-mekan ilişkisi üzerine ortaya çıkartılan çeşitli öğretiler de teknik anlamda klasik biçime alternatif yollar oluşmasını sağlamıştır.

İki dünya savaşı arasında, zorlu hayat koşullarına rağmen sanatı sürdürmek üzerine mücadele edilmiş ve alternatif platformlar yaratılmaya çalışılmıştır. Örneğin tam teşekküllü devasa kumpanyalar kurmaktansa yapılan solo çalışmalar ve basit dekorlarla kurulan dans sahneleri bu yönelişlerden biri olmuştur.

Amerika'da ise dans platformundaki fiziki yapılanmalar kadar kadın hareketi topluluklarının, yaşadıkları dönemin sosyokültürel meseleleri ekseninde dans çalışmaları yapılması için verdikleri mücadeleler de dikkat çekicidir. 19. yüzyıldan gelen ticari tiyatro anlayışındaki erkek egemen alanlarda artık kadınların da varolması solo biçimlerin oluşmasında büyük katkılar sağlamıştır. Artık büyük kumpanyaların anıtsal, gösterişli ve erkek egemen dans alanlarının yerinde kendi üsluplarını yaratmaya hazırlanan kadın dansçılar vardır. ABD toplumundaki kadın ve erkek rolleri ve bununla ilgili yaşanan toplumsal olayların etkileri, ileride bir süre Amerika'da burslu eğitimine ve çalışmalarına devam etmiş olan Pina Bausch'un gösterilerinde rastlanılacak türden

izler taşımaktadır. Erkek ve kadın arasındaki ilişkiyi farklı açılardan ele alan Bausch, gösterilerinde 1930 ve 40'lı yıllara ait müzikleri kullanarak geçmiş neslin sıkıntılarını anlatırken sadece Alman faşizmini ve otorite karşısında ezilen insanı değil cinsler arası şiddeti de ele almıştır(Tomko, 2010: 98-99; Güngör, 2011). Bausch'tan önce modern dansın önemli isimleri Dennis Shawn ve Isadora Duncan'ın bu solo biçimlere yönelimlerini ve estetik öncülüklerini Amerikan toplumunda yine kadınların oluşturduğu cemiyetler desteklemiştir. Modern dans ve dans tiyatrosu formu tamamen solo dansçılardan oluşan gösterilerle karşımıza çıkmaşa da ekibe öncülük eden isimler çoğu zaman kadınlar olmuştur. Dans artık tüm cinsler için estetik biçimden oluşan bir sanat dalı olmaktan öte duyguların dışavurumunu ve dansçının bireysel ifadesini anlatmaktadır(Candan, 2013:171-172; Tomko, 2010: 98-99,105). İki ülkedeki modern dansın gelişimi için yapılan çalışmalara Almanya'da kültür-fizik odaklı çalışmalarıyla Laban önemli katkılar sunmuş ve dans tarihindeki gelişmelerin mimarlarından olmuştur. Birinci Dünya Savaşı esnasında 'hareketin temel prensiplerine doğru ileri araştırma' diye adlandırdığı sistemi geliştirmiştir. Bu doğrultuda dans, eğlence, eğitim ve tedavi alanlarında da kendini göstermiştir. Ayrıca 20. yüzyılın başında bilim ve tıp alanındaki gelişmelerle, insan bedeninin keşfi ve hareketin özünün ne olduğunun sorgulanmasıyla dans alanındaki çalışmalar derinleşmiştir. Dans sanatçısı ve teorisyeni Rudolf von Laban(1879-1958) ve müzik eğitimcisi Emilé Jaques Dalcroze'un (1865–1950) bu alana sundukları katkılar modern dans ve dans tiyatrosu için büyük önem taşımaktadır(Göldere, 2013: 60).

Almanya ve Amerika'da modern dansa öncülük eden isimlerin gerek üsluplarında gerekse anlatım olanaklarını kulanma şekillerinde birbirlerinden etkilendiklerini söylemek mümkündür. Bu durumu etkileyen önemli unsurlardan biri iki ülke arasındaki turneler olmuştur. Kültürlerarası alışverişin gelişime katkısı büyüktür. Yeni dans türünün oluşum sürecinde her iki ülkenin de modern dansa biçimsel ve anlamsal noktalarda dokunuşları olmuştur. 1920'li yıllarda modern dansta, klasik balenin sınırlayıcı, kurallı yapısına karşı duyguların önceliği ve anlamı benimsenmiştir. Dalcroze, Laban ve Mary Wigman gibi isimler sayesinde ortaya çıkan teknik öğretiler,

dans tiyatrosunu özgün bir biçime ulaştıracak olan öncüllere benzersiz bir temel hazırlamıştır. 1960'lı yılların sonrasında ise dans tiyatrosunun ulaştığı çizgide geçmişin izlerini okumak mümkün olacaktır(Candan,2013:171).

Tarihte modern dansa bir bakış açısı olarak, Alman ve Amerikan bakış açılarını yansıtan önemli diyaloglardan biri şöyle gelişmiştir;

Goethe House Newyork'ta düzenlenen Alman ve Amerikan modern dansı konulu bir sempozyumda The Newyork Times'ın dans eleştirmeni Anna Kisselgoff, Bremen Dans Tiyatrosu'nun yönetmeni Reinhild Hoffman'a hiddetle sordu:

"Neden dans diliyle daha çok ilgilenmiyorsunuz?" Hoffman cevaplamak yerine New York'lu koreograf Nina Wiener'a döndü ve sordu:

"Peki siz neden New York gibi bir şehrin toplumsal sorunlarıyla daha çok ilgilenmiyorsunuz?"(Manning, 2004: 287)

İki ülkenin modern dansa bakış açısını açıkça gösteren bu diyalog dansın gelişim dinamiklerinin bulunduğu tarihsel çizelgede teknik virtüözite, harekette anlam ve hareketin aslına nasıl ulaşılacağına dair pek çok tartışma konusunun değerlendirilmesine imkan sunmaktadır(2004: 287). Modern dansa olan yaklaşım Alman bakış açısında hareketin anlamını araştırmaktan yana ilerlemiştir. Biçimsel değerler arka planda kalmıştır. Amerikan yaklaşımı için ise "*dans dili*" ön planda yer almaktadır. 20. yüzyılın başlarında Alman ve Amerikalı koreograflarca dansın toplumsal misyonu biçimsel sorumluluğundan daha önemliydi. Fakat sonrasında bu durum değişti(2004: 287). Amerikan dansında devinimlerin duygudan soyut hali vardır. Alman koreograflar insanın toplumsal varlığı ile ilgili malzemelerden etkilenmişlerdir. Bu tip ayrımlar iki bakış açısının belirgin çizgilerle birbirinden farklılaştığını göstermektedir. Her iki ülkenin dans anlayışları hareketin toplumsal değerinin bilincinde olsa da Alman dansında bir öykü anlatım geleneği de vardır(Daly, 2004: 276). Bausch'un bakış açısını

yansıtan şu sözü bu geleneğin izlerini taşımaktadır: “*Ben insanların nasıl hareket ettiğinden ziyade onları neyin hareket geçirdiğiyle ilgilenirim.*”(Manning, 2014: 232) Gösterilerinde duyguların harekete dönüşmesi ve dansçıyı harekete geçirme hali görülmektedir.

20. yüzyılda tiyatro alanındaki gelişmeler fiziksel anlatım olanaklarına dayanan bir teatrallik anlayışının ön plana çıkmasını sağlamış ve oyuncunun bedeni ile fiziksel devinimini merkeze alan çalışmaların koşullarını hazırlamıştır. Modern dansçıların klasik balenin estetik ölçütlerini ve temsil anlayışını reddetmesiyle birlikte, fiziksel anlatım olanakları sorgulanarak sahnede özgür, yaratıcı bedenler ile yeni bir form inşa etme çabası öne çıkmıştır. Bütün bu unsurlar dans tiyatrosunun özgün formuna kavuşmasını sağlayan en önemli etkenler arasındadır.

Dans tiyatrosu formunun oluşum sürecine baktığımızda Folkwang Yüksekokulu'nun önemli bir noktada olduğu görülmektedir. Önemli bir isim olarak ise, 1924 yılında Münster’de bir tiyatrodaki hareket yönetmeni olarak görevde olan Kurt Jooss (1901-1979) öne çıkmaktadır. Kurt Jooss bir eğlence türü olarak görülen ve operanın içerisinde bir yan unsur olarak barınan dansın başlı başına bir tür olarak şekil değiştirmesi gerektiği düşüncesindedir. Fakat bu düşüncesini bir platformda yansıtmaya fikri İkinci Dünya Savaşı dolayısıyla ertelenmiştir. Jooss öncesinde, modern dansın gelişimine kattığı teknik ve özgün bakış açılarıyla önemli malzemeler sunmuş olan Laban ile çalışmış ve onun öğretilerinden yararlanmıştır. Klasik bale ile modern dansı birleştiren bir sistem hayal eden, 1930’ların barış görüşmelerinin geleceğinin anlatıldığı *Yeşil masa* ve *Büyükşehir* gibi pek çok önemli eserin koreografisine imza atan Jooss, savaş dönemindeki sürgün hayatından sonra Almanya’ya döndüğünde Reinhild Hoffmann, Susanne Lilke ve Pina Bausch gibi önemli dans mimarlarının geçit olarak kullandığı Folkwang okulunu kurmuştur. Sürgün döneminde Amerika’da yapıtlarını sergileme olanağı bulan Jooss’un dans üslubu aynı dönemde Amerika’da Martha Graham’ın öncülük ettiği modern dans ile aynı çizgide görünse de içerik olarak ondan çok farklıydı. Bulunduğu dönem ve bu dönemdeki insanların sorunları ile ilgilenen

Jooss, sanatı bunu yansıtmak için bir aracı olarak kullanmıştır. Aynı dönemlerdeki önemli isimlerden Martha Graham ise içinde bulunduğu dans sahnesinin teatralleştiğini göstermiştir. Performanslarındaki özgün içerik ve klasik dansa alternatif hareket üslubuyla eserlerinde bir hikayeyi anlatırken aynı zamanda görsel bir estetik sunmuştur. Kuşkusuz ki dans tiyatrosu Amerika kıtasındaki anlatım olanakları ve biçimlerinden daha farklı bir doğrultuda gelişim göstermiştir. Bu dönemde Almanya'da dans düşüncesi Amerika'daki "dans harekettir, duygu değil" (Dance is motion, not emotion) düşüncesine tamamen zıt bir kutuptadır(Candan, 2013:171-172).

Modern dansın oluşum sürecinde, bu sürece katkıda bulunan isimlerden aldığı malzemelerle dans tiyatrosunu en özgün noktaya taşıyan Bausch'un perspektifinden dans sahnesine yaklaşıldığında da görülmektedir ki, Folkwang Yüksekokulu'nda aldığı eğitim ve yaptığı çalışmalar dolayısıyla Bausch dışavurumcu dans geleneği ile iç içe olmuştur. Dolayısıyla Jooss'un "*toplumsal eleştiri içeren dans tiyatrosu*" görüşünün Bausch tarafından devam ettirildiği görülmektedir. Jooss'un eserlerindeki iktidar eleştirisi, Bausch'un gösterilerinde toplumsal cinsiyet meselelerinin sosyolojik boyutunun ele alınması olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar ve erkekler arasındaki ilişkiyi sonraki tüm eserlerinde de belirgin bir tema olarak işlemiştir(Manning, 2004: 234).

Genel anlamda ifade edecek olursak dans tiyatrosunun içsel ifadelerin ön planda olduğu, anlatım odaklı bir biçim olduğunu söyleyebiliriz. Virtüözitenin ve dışsal unsurların arka planda olduğu, öyküleme yoluyla bağ kuran bir gösterim türüdür. Batı'da sahne dansı tarihi içinde "Ballet d'Action", "Ballet Comique", "Dramatik Bale" gibi türlerde izlerine rastladığımız dans tiyatrosunun etkileri Martha Graham ve Mary Wigman gibi isimlerle devam etmiştir. Postmodern süreçte de dans tiyatrosunun kendine özgü anlatım özelliklerinden söz etmek mümkündür. Bunlardan en sıradışı olanı Pina Bausch'un yapıtlarında 'work in progress' diye adlandırılan, tamamlanmamış eser algısı oluşmasını sağlayan teknikle karşımıza çıkmaktadır. Bu teknik seyirciye gösteri esnasında kendi çıkarımlarını oluşturması adına imkan sağlamıştır(Candan, 2013: 174; Ünlü, 2009: 6).

20.yüzyılın ikinci yarısında dansın yeni bir formu olarak ortaya çıkan dans tiyatrosu tiyatro alanında yapılan hareket ve oyunculuk çalışmalarından beslenen ve modern dans teknikleriyle bağlantılı doğaçlama üzerine temellenen bir biçime sahiptir. Terim olarak dans tiyatrosu büyük olasılıkla 20. yüzyıl başlarında ilk defa Laban tarafından onun dansını tanımlamak için kullanılmıştır. Fakat Tanztheater'ı resmi olarak kullanan ilk isim Kurt Jooss olmuştur. Bu süreç 1920'li yıllarda Mary Wigman'ın Almanya Berlin'de dışavurumcu dans ile ilgili çalışmalarıyla, ABD'de ise modern dans üzerine yapılan çalışmalarla devam etmekteydi. Bu yıllarda tüm hatlarıyla belirginleşmemiş olan dans tiyatrosu Kurt Jooss ile bir biçim kazanmaya başlamıştır. Dans tiyatrosu nihayet Pina Bausch ile en özgün formuna ulaştığında onu tanımlayan özellikleri: genelde basit tek cümlelik temalardan oluşması, tekrara dayalı hareketlerden oluşan koreografik seçimlerde bulunulmuş olması, kadın-erkek ilişkileri, iç çatışmalar, duygusal patlamalar gibi temalardan oluşması şeklinde sıralanabilir. Bununla birlikte bale ve modern dansla kıyaslandığında tiyatral unsurların daha ön planda olduğu görülmektedir. Seyircinin izlediği şey tam olarak dans gösterisi değildir fakat tiyatro gösterisi de değildir. Gösterilerde yer alan dansçılar aynı zamanda oyuncu kimlikleriyle de sahnededir. Dolayısıyla oyuncu-dansçı, duygusu, sesi ve bedeni ile bir bütün halinde gösteriye dahil olur. Dans tiyatrosunu klasik dans ve modern dans ile kıyasladığımızda yapısal olarak en dikkat çekici ayrım dans tiyatrosunun koreografilerinde sabitlenmiş kısımların olmamasıdır. Gösterilerin içinde özgürce hareket eden oyuncular, dansçılar sadece hangi duyguyla devineceğinden haberdardır. Baledeki zerafet, yumuşak ve estetik yapı burada yerini kuvvetli geçişleri olan köşeli hareketlere bırakmıştır. Odak, hareketin estetiğinden duyguya sabitlenmiştir (Güngör, 2011). Dans tiyatrosu koreograflarının ortak noktası, modern dansa olduğu gibi balenin alışılmış estetik anlayışını reddetmeleridir. Tema farklı ve basit hikayelerden oluşabilir. Dans tiyatrosunda sadece danstan ziyade müzik, sözler ve pantomim unsurları da yer alır. Özgün bir estetiğe sahip olan bu gösteri biçimi gelenekselin fazlasıyla dışındadır. Dolayısıyla Pina Bausch'un yarattığı eserler önceleri olumsuz eleştirilere maruz kalmışsa da, sonrasında ciddi anlamda takdir toplamıştır (Yaşar, 2017: 38-40).

Basit ve doğrudan bir iletişim türü olarak ritüelistik köklerden doğan dans, dans tiyatrosu formuna geldiğinde bu özelliklere sahip özgün ve benzersiz bir biçim olarak nefes alıp vermektedir.

1.BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA MODERN DANSIN ETKİLERİ

1.BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA MODERN DANSIN ETKİLERİ

Modernizm, aydınlanmayla birlikte ortaya çıkan, hümanizm temeli üzerine kurulu bir düşünce sistemidir. Aydınlanma felsefesinin ilkelerinden ortaya çıkan düşüncelerden beslenir ve akıl, bilim, ilerleme, keşif, aydınlanma, teknoloji gibi kavramları içinde barındırır. 'Modern' kavramının kökeni oldukça eskiye dayanmaktadır: 'Modern' köken itibariyle Latince bir kelime olan 'modo' (son zamanlar, tam şimdi)'den türetilen modernus teriminden gelen bir sözcüktür. İlk defa Milattan sonra 5.yüzyılda 'antiqius'un karşıt anlamına gelecek şekilde Hristiyanlığı, pagan kültüründen ayırmak için kullanılmıştır. 15.yüzyılda Rönesans ile içine girilmiş modernizm süreci, Avrupa'da Fransız İhtilali, sanayileşme gibi olaylarla, kültürel olarak temelli bir dönüşüm yaşanmasına sebep olmuştur. 'Klasik Çağ'dan 'Modernizm'e geçiş önemli bir belirleyenin yön değiştirmesiyle mümkün olabilmektedir. Bu zamana kadar kabul gören olağan değerler yıkılmıştır. Klasik çağda din ve kilisenin egemenliği altında olan Batı düşünce dünyası, bu etkidten kurtularak 'modernizm' ile buluşabilmektedir. Bu, Modernizme geçişin en önemli belirleyicisi olarak görülmektedir. Çünkü modernizmle birlikte akıl ve aklın egemenliğinde ortaya çıkan felsefi ve bilimsel söylemler yaşamdaki işleyişi yeniden şekillendirilmiştir. Bu süreçte dinin kutsal sayılan, soyut açıklamalarının yerini, somut ve bilime dayalı değerlendirmeler almıştır. İnsanlık daha aydınlık bir dünya yaratma hayaliyle içinde bulunduğu bağnazlıktan, hurafelerden, geri kalmışlıktan kurtularak daha iyimser amaçlara doğru ilerleme umudundadır. Batı dünyası için bu düşüncelerin tamamı devrim niteliği taşıyan bir hareket olarak kabul edilmiştir(Yüksel, 2003). 20. yüzyıl başlarında kendini gösteren ve günümüzde etkileri hala devam eden modernizm, yeni bir dünya düzeni için gerekli görülen iyimserliğin ve umudun, mekanikleşmenin kaçınılmazlığı gerçeğinin, sanatta anlamın sorgulanmasına duyulan ihtiyacın ve kitlelere seslenme isteği ile dünya görüşü bilincinin gelişmesi

olarak değerlendirilmiştir. Fakat yaratılan bu tablo 2.Dünya Savaşı sonrası dönemde sorgulanarak bir dönüşüm sürecine girecektir(Göldere, 2013: 11-12).

19.yüzyılda balenin anıtsal unsurlarının sahnede gösterilme ihtiyacı sonrası dansçı, yüksek virtüözite, point ayakkabıları, estetik bir duruş ve şiirsel bir beden ile sahnede yerini almıştı. 19. yüzyılın burjuvazi kesimine hitap eden bu form edebiyattaki romantizm akımının etkisiyle tutkuları coşkulu şekilde anlatan duygusal bir yapıdadır. Dansçının, sahnede sembolik bulunuşu, balenin, günlük hayatla temazsız ve gerçeklik dışı varoluşu, Avrupa'da 'naturalizm' ve 'realizm' etkilerinin varolduğu toplumsal yaşamın içinde, balenin değer kaybetmesine sebep olmuştur. Bu durum Fokine tarafından "*19. yüzyılın ikinci yarısında balenin anlamla ilişkisini kesmesi*" olarak nitelendirilmiştir. Modernitenin dans ile bir araya gelmesi 20.yüzyılda Amerika Birleşik Devletleri'nin özgür koşulları içinde gerçekleşirken, Almanya'daki dansçılar geçmişten gelen gösterişli bale geleneğine karşı Ausdruckstanz ile yeni bir form başlatacaklardır (Manning, 2004: 215; Ünlü, 2009: 35).

20.yüzyılın sanat anlayışını oluşturan önemli milat tarihsel avangart akımlarının ortaya çıkmasıyla olmuştur. Gerçeküstücülük ve Bauhaus, tüm çıkış noktalarını bir önceki yüzyıldan almış olan akımlardır ve modernizmin geldiği en üst noktayı oluşturmaktadırlar(Candan, 2013: 53). Bu yüzyılın anlayışı akımların ortaya çıkışı olarak görülmektedir. Fütürizm, Dışavurumculuk ve Dada, 19.yüzyıldaki Empresyonizm (İzlenimcilik) ve Doğalcılık akımlarının yarattığı güzellik anlayışına karşı çıkar ve yeni bir dil yaratır. Bu modernist hareket sayesinde geleneksel olanla yeni olan arasında bir mesafe oluşur ve yaşamın içindeki asıl gerçeklerle örtüşmeyen tüm işleyişe bir son verilmesi düşüncesi ortaya çıkar. Bu sayede Ortaçağ'dan bu yana tartışılmayan, sanatın yaşam için işlediği ve doğaya bağlı olduğu gerçeği gündeme gelmiştir. Empresyonizm eşiğinin aşılması, bu zamana kadar oluşturulan tüm gerçeklik hayallerinin yıkılmasıyla sonuçlanmıştır. Kübizm, Konstrüktvizm, Fütürizm, Ekspresyonizm, Dadaizm ve Sürrealizm, Empresyonizmin karşısında yer almak konusunda ortak noktaya sahip akımlardır. 20.yüzyılda Empresyonizmin süslü, büyüleyici biçimleri geride kalmıştır. Resimde 'resimsel değerler' yıkılmış, müzikte

atonal unsurlar kullanılmış, şiirdeyse imgelerin yerini sadelik almıştır(Hauser, 2006: 381-382; Candan, 2013: 54-55). Danstaki karşı çıkış ise dansın temelini oluşturan hareketin ne ifade ettiği ile ilgilenerak seyirciyle doğrudan iletişim kurmaya yönelmiştir. Modern dans, akademik biçimin yıkılamaz kurallarına karşı çıkmış, yaşamla daha iç içe hareketsel formlar oluşturmuş ve kendi özgün dilini oluşturmak üzere bir yolculuğa çıkmıştır. Dans ve modernizm ilişkisi Connor'un ifadesiyle şöyledir: "(...) *dansta modernizm Isadora Duncan, Loie Fuller ve Marta Graham'ın çalışmalarında-akademik biçimciliğin reddi ve bireysel ifade değerlerinin benimsenmesi ile başladı.*"(Connor, 2015: 35)

Aynı şekilde tanımlanmasa da tarihte modern dansın etkilerinin görüldüğü pek çok yenilikçi fikir vardı. Örneğin 18.yüzyılın ikinci yarısında, balenin gelişme döneminde Jean George Noverre, gösteriyi oluşturan kostüm, dekor ve müzik gibi unsurların dansla bütünleşmesi gerektiği fikrindeydi. Noverre, dansçının tekniğinin, anlatılmak istenen temaya hizmet etmediği taktirde hiçbir sonuca ulaşamayacağını düşünüyordu. Çalışmaları, önerileri ve yaklaşımı balenin özgür bir sanat haline gelmesine katkıda bulunmuştu ve bu birikimin ortaya çıkardığı malzemeler ileride Fokine ve Grosky'nin dönemindeki çalışmalarda modern dansın gelişmesine katkıda bulunacaktı(Barın, 1999: 49).

Bir diğer isim 18.yüzyıl sonlarında Amerika'da yaşayan pandomim sanatçısı John Durang'dır. Öykü ve yerel ezgilerden yola çıkarak dans ve tiyatronun birarada olduğu bir form yaratan Durang'ın gösterileri, sonrasında Martha Graham ve Isadora Duncan'ın üslubunu oluşturan biçimin çıkış noktası olarak gösterilmektedir. The Country Frolic (Kır Eğlencesi,1796), The Whiskey Boy's Liberty Pole (Whiskey Çocuğunun Özgürlük Sütunu, 1797) tarihe geçmiş yapıtlarından bazılarıdır(Deleon, 1993:37).

Modern dans olgusu ise Almanya ve Amerika'da 1.Dünya Savaşı'nın öncesinde birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkmıştır. Modern Dans tanımlaması, 1930 yılında

drama eleştirirni John Mason tarafından yapılmıştır. Öncesinde, yorum dansı, serbest biçim dans, çıplak ayaklı dans, figüratif dans ve sanat dansı şeklinde adlandırılmıştır (Ünlü, 2009: 35).

Modern dansın ilk temsilcileri Alman ve Amerikan dansçı/koreograflar, balenin geleneksel kalıplarını sorgulayarak yeni bir dans zemini inşa etmeye başladılar, dönemin ve bedenın danssal ihtiyaçları doğrultusunda yeni formlara yöneldiler. Amerika'daki sanatsal dışavurum bireysel bir hareket olarak ortaya çıkmıştı. Modern dönemde sanat dallarının geneline yansıyan geçmişle bugün arasındaki düşünce farklılıkları, dans sanatında da kendini hissettiriyordu. İnsan bedeninin tüm olanakları, klasik danstaki belirli kalıpların sınırına bağlı kalmaksızın özgürce zorlanıyor, bu durum, bedenın anlatım olanaklarını genişletiyordu. Bu çalışmalar devam ederken, Almanya ve Amerika arasındaki gidip gelişleriyle Isadora Duncan, Loie Fuller, Mary Wigman, Rudolph Laban, Kurt Joss gibi icracı, koreograf ve kuramcılar, çeşitli aktarımlarıyla modern dansın geniş kitlelere ulaşmasını sağlıyorlardı. 1900'lü yılların başında Isadora Duncan ve St.Denis Ruth gibi dansçıların Almanya'da sahneye çıkmaları, 30'lu yıllarda Nazi döneminde birçok Alman dansçının Amerika'ya göç etmesi, aynı dönemde Mary Wigman'ın Amerika'da sahneye çıkması ve New York'ta bir okul açması gibi önemli olaylar Almanya ve Amerika'daki etkileşimi beslemiştir. İki ülke arasındaki bu alışveriş yeni dansın temelini oluşturacak sirkülasyonu sağlamış ve aynı zamanda Austruckstanz Almanya'da aktif olarak varlığını sürdürmeye devam etmiştir(Ünlü, 2009: 35; Manning, 2004: 215).

Dansta modernist yaklaşım, dansın özünün ne olduğu sorusunun ortaya atılması ile başlamış ve bu formun hareket temelinde ilerlemesi gereken bir iskelet yapı üzerine kurulması düşüncesiyle devam etmiştir. Modern dansın başlangıcı sayılan bu değişimler, dansçıların, klasik dansın topluma örnek teşkil edecek ideal bir beden yaratma algısına karşı gelmeleri sayesinde belirginleşmiştir. Kendi özgür bedenlerinin ifadelerini dışa vurma istekleri bir ihtiyaç haline gelmiş ve 20.yüzyılın başında insan bedeninde keşfe çıkmıştır. Hareketin etki alanları değerlendirilmiş ve klasik dans

anlayışı yıkılıp özgür bir dans alanı ortaya çıkmıştır(Ersöz, 2012: 134). Diğer yandan dans eden beden, hareketin doğrudan hayatın kendisi ile ilişkili olduğu gerçeğiyle ve dansın hayattan kopuk olamayacağı düşüncesiyle ele alınmıştır. Hareketin keşfi ve dans ile hareket arasındaki ortak kodlamanın yavaş yavaş yok olmaya başlaması modern dans sürecini olumlu anlamda etkilemiştir. Artık dans birincil öneme sahip olan hareket ile birlikte özgür bir yaratım alanına sahip olacaktır.

Klasik dansta '*Danse de cole*' ün grameri olan belirli bir dil varedilmiştir ve harekete geçip devinebilmesi için ancak bu dili konuşabilecek nitelikleri olan bedenler gerekmektedir. Bedenin hem belirli anatomik koşullara sahip olması hem de aldığı uzun eğitim sonunda tüm geçerli koşulları yerine getirmesi gereklidir. Sonuç olarak bale sadece bu koşulları sorunsuz şekilde yerine getirip dans edebilen kişiler dışındakilerin dahil olamadığı bir alanda sınırlı kalmıştır. Bale, fiziksel koşulları değişmez kurallarla belirlenmiş ve hareketlerin ideal olarak resmedilmiş hallerine ulaşmak üzere çabalanan zorlu bir eğitim dilimi anlamına gelmektedir. Çalışmalar ayna karşısında bedeni takip ederek sürmektedir. Dansçı sürekli yapılandırma halinde kullandığı bedeninin ulaştığı seviyeyi koruyabilmek için durmadan egzersiz yapmalıdır. Pozisyonlar ve hareketler, akrobasiyi andıran, tekrara dayalı ve mükemmelliği arayan çizgilere sahiptir. Dansçılar kendi bedenlerini ayna karşısında yaşamsal olandan uzak tutarak ideal olarak belirlenmiş figüre ulaşmak üzere çabalamaktadırlar. Bedenlerinin istekleriyle değil, eğitiminin kuralları, sınırları ve gereklilikleriyle dans etmelidirler. İzole olmuş bir şekilde, bedenlerini sürekli yapıp yeniden yıkmaktadırlar. Tüm bu yapılanmanın içinde dansçının kendine özgü yaratımının olduğu bir alanı yoktur. Klasik dans, dansçının kendisini ifade etmesine imkan vermeyen bir yapıya sahiptir ve bu yüzden dans eden beden sahnede sadece mekanik bir figür olarak yer almaktadır(Foster, 2012: 176-178).

20.yüzyıla gelindiğinde ise ruhun derinliklerinden beslenen duyguları dışa vurmak, dansçının bir ihtiyacı haline gelmiştir. Kendisi tarafından keşfedilen, bedensel hareketlerini araç olarak kullandığı dansın özgünlüğünü ancak bu şekilde ortaya çıkaracaktır. Klasik dansta kalıplaşmış dansçı bedenler ve halihazırda varolan bir dans

dili kullanılarak gerçekleştirilen koreografiler, modern dans söz konusu olduğunda kalıplara bağlanmaksızın oluşturulabiliyordu. Dansçılar yaşamsal olanın ekseninde hem kendi dans eden bedenini hem de özgün dans dillerini yaratmak ihtiyacı hissettiler ve yeni ifade biçimleri bulmak için pek çok denemenin yapıldığı bir döneme girdiler (Humphrey, 2012: 131-132).

20.yüzyılda toplumsal ortamın bütününi oluşturan koşullar içerisindeki dans eden bedenler, klasik danstaki, arzuların reddi üzerine kurulan sistemi ve dansın sınırlılığını sorgulamaya başladı. Bu bakış açısı ekseninde gerçekleşen çalışmaların özgün biçimlere ve yaratılara açılan yolu aydınlatacağına inanılıyordu. Çünkü ifade ve anlatımın sınırsızlığı keşfedildi ve yaşamın dinamiklerinin insan bedenini etkilediği ölçüde dans sanatını da etkileyip dönüştürdüğü düşünülmektedir. 20.yüzyılda tıp ve kültür-fiziğin hayatın içine dahil olduğu bir ortamda insan bedeninin koşulları da değişikliğe uğramıştı. "*Geleneksel bilincin talimatlarına kafa tutan*" bir bakış açısıyla, yaşama sürelerinin uzaması ve hastalıklara karşı oluşturulan direnç gibi gelişmelerle varlığını sürdüren insan bedeni, geçmişe göre daha gelişmiş bir noktadaydı. Kültür-fizik anlamında ise antrenman olgusu artık onaylanmış ve bir sistem haline getirilmişti. Üretime yönelik hareketin ve sportif hareketin verimliliği keşfedilmişti. Yeni dans da, bu süreçte popüler kültür fizik hareketleri ile benzerlik göstermiştir. Özellikle kadınlar fiziksel ve psikolojik sağlık için araştırmalar yapmışlardır. Pek çok dansçı ise, dansçı olmayan insanların katıldığı, kültür-fiziğin sanatsal potansiyelini vurgulayan okullar açmıştır. Bedenin fiziksel anlamda sınırlarının ve buna bağlantılı olarak modern dansın gelişimine katkı sağlayan önemli olgular arasında sportif hareketlerin sunduğu verimlilik, hastalıklar, bu hastalıkların belirtilerinin araştırılması gibi unsurlar da bulunmaktaydı. Ayrıca hareketin mekanik anlamda çözümlenmesine bağlantılı olarak sanatın gelişiminde Fütürizm, Konstruktivizm, Bauhaus ve (dansçı, akrobat, mekanik insan, saf ırk tiplmesi) gibi etkiler de beraberinde gelmiştir. Oscar Schlemmer'in Triadic Ballet adlı eseri böyle bir bütünlük içinde doğmuştur. 'Triad' kelimesi anlam olarak üçlülük ifade etmektedir. Üç bölümden oluşmakta, üç bölümlük senfonik bir müzik eşliğinde ve üç dansçı tarafından gerçekleştirilmektedir. "Dans konstruktivizmi"

olarak anılan Triadic Ballett, dans, müzik ve kostümler üzerine kurulu bir biçimdir (Michaud, 2006: 344).

Modern dansın koreografik ilkeleri, dansçı bedenler ile dansçı olmayan bedenler arasındaki engeli ortadan kaldırıyor ve insan bedenini olumsuzluklar yerine olumluluklarla değerlendiriyordu. Belli bir dans tekniğine bağlı kalmadan, duyguların gövdeyle serbestçe aktarımı, dansın ulaşılabilir olması anlamına da geliyordu. Çeşitli düşünürler ve dansçılar tarafından başlatılan bu düşünce sistemi, 20.yüzyılda, modern dance(modern dans), free dance(serbest dans), German dance(Alman dansı), Austrucktanz (anlatım dansı) gibi kavramların ve biçimlerin tekniği ile beraber günümüze kadar gelmesini sağlamıştır(Barın, 1999: 150).

19. yüzyılın anıtsal ve gösterişli balesinin fiziksel koşullarına bakıldığı zaman büyük pahalı topluluklar ve otoriter kumpanya yöneticileri gerektiği görülmektedir. Yeni dans anlayışında ise koşullar daha sadeleştirilmiş bir düzene işaret ediyordu. Örneğin bir dansçı ve ona eşlik eden bir enstrüman ve boş bir sahne neredeyse yeterliydi. Klasik dans biçiminde dansçılar sahnede sınırlı bir alanı kaplıyorlardı. Genellikle aynı rollerin içinde, zarif bir balerin, melek kadın ya da kabare kızı fahişe kadın olarak bulunuyorlardı. Koreografileri daha önceden belirlenmişti ve sahnede tek başına nadiren görünmekteydiler. 20.yüzyılda dansçılar bu kurumsal yapıya karşı çıktılar. Solo biçimlere yöneldiler. Dansçı aynı anda hem koreograf, hem icracı, hem de yönetici olabiliyordu. Yeni dans kadınlara ve erkeklere, daha geniş bir cinsel roller yelpazesi içinde denemeler yapma özgürlüğünü getirdi. Bu dönemde *"Kadın dansçılar rutin ve geleneksel rollerden sıyrılmalı ve kendi benliğinin ifadelerini özgürce yansıtmalıdır"* fikrini ortaya atan ve *"Solo Biçim: Cinsler için Yeni Roller"* eserini çıkaran Amerikalı dansçı Isadora Duncan, öne çıkan dansçılardan olmuştur(Manning, 2004: 218-219; Au, 2009). 20. yüzyılda balenin yeni bir yol ayrımına girişi tarihsel süreçte Isadora Duncan ile beraber, Laban, Dalcroze, Wigman ve Graham gibi isimlerin etkileriyle açığa çıkmıştır. Dansın, kuralsız olarak benimsenmesi, geleneksel ve vazgeçilmez unsurlardan arındırılmış olarak yoluna devam etmesi hareket alanını genişletmiştir. Dansçının

özgürlük alanını kuşatan korse, point ayakkabısı ve tütü gibi kostümlerinin bir kenara bırakılıp bedeninin kısıtlamalardan arındırılması dansın ve hareketin anlamının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Geçmişte sahne üzerinde anıtsal ve gösterişli dekorların arasında kaybolan dansçı artık saf bir halde sahnede varolacaktır.

"...Yaptığım sanat duygularımın derinliğini hareketlerle anlatmaktır... Her hareketin arkaik özelliğini, kökenini keşfetmekte hep amacım. Elde olmadan yaptığımız bir dizi refleks hareketlerinin kaynağı çok önemliydi benim için. Değişik konular içersinde bu hareketlerin çeşnisini gerçekleştirme olanağı bulmuştum. Örneğin korku duygusunun verdiği acıları dansta doğal bir tepki olarak yansıtmaktı çabam..." (Barın, 1999: 149)

Duncan bu sözleriyle dansın bir dizi ezberlenmiş hareketin seyirciyle buluşmasından daha fazlası olduğunu anlatmaktadır.

Modern Alman dansına baktığımızda ise ilk kuşağın en önemli isimlerine hocalık etmiş olan İsviçreli pedagog ve müzisyen Emile Jacques Dalcroze'ü görüyoruz. 1910'da Hellerau'da kurduğu Enstitüde, kültür-fiziğin ve sanatın etkilerini birleştiren eğitimci Dalcroze, müzikal kavramları hareket aracılığıyla öğreten bir yöntem geliştirmişti. Dalcroze'un bugün Eurhythmics olarak adlandırılan metodu, dönemin dans dünyasını ve sonrasında yaşanan gelişmeleri derinden etkilemiş ve modern dans üzerinde önemli etkiler doğurmuştur. Ayrıca, bu metot hareket ve müziğin daha yakın bir şekilde bütünleşmesine dayalı olan yeni bir gösteri biçimini de ortaya çıkartmıştır(1999: 154-155; Manning, 2004: 220). Dalcroze, hareket kabiliyetinin temelini *"psişik dalgalarla bunların duyusal sonuçları arasındaki daimi alışveriş"* olduğunu söylemiştir. Bu ifade, pratikte yaratıma dair anlaşılır bir yol sunmamıştır. Fakat dönemde bu alanda yapılan çalışma ve tartışmalar modern dans üzerine oluşturulmaya çalışılan dilin gelişmesini sağlamıştır. *"Hareketin yapısını ve duyumsanmasını sağlayan mekanizmalar nelerdir? ve içsel hareket işinin terkihi*

neydi?" gibi bu tip fiziksel temelli sorular ve "*bedensel hareket kaslarla yapılan bir işlemdir, bu işlem altıncı bir duyu olan kas hissi ile değerlendirilir.*" gibi varsayımlar modern dans üzerine yapılan çalışmaların derinleşmesine yol açmıştır(Alain, 2012: 327).

St.Petersburg'un Büyük Rus Balesi'nde dansçı olan ve daha sonra yeni bale üzerine çalışmaya başlayan Fokine ise balenin kendi içinde çeşitli değişimler geçirdiğinden ve artık sabit, dönüştürülemez ve kutsal sayılan kurallarının baleyi ilerlemekten yoksun bıraktığından bahsetmektedir. Yeni dans yoktan varolmamıştır. Dans tarihi boyunca klasik danstan çağdaş dansa uzanan ve sonrasında devam edecek bir süreç olmuştur. Fakat bu değişim süreci başta adapte olunması zor bir alan oluşturabilmektedir(Topaloglu, 2010: 261). Fokine, bazı eleştirmenlerin onu, gösterilerinde point kullanmayıp, sandalet ya da ayakkabı kullandığı için eleştirdiklerini söylemektedir. Akademik dans geleneğine kendini hapsetmiş bu görüş sahiplerinin, gösteride point kullanımının sadece bir araç olabileceğini, amaca hizmet edemeyeceğini anlayamadığından bahsetmiştir(Fokine, 2012: 90). Bu tip bir durum Isadora Duncan'ın sanat hayatında da karşısına çıkmıştır. Balanchine, Duncan'ı sahnede gördüğünde duygularını şöyle açıklamıştı: "*(...)Duncan'ı anlamak mümkün değil. Şişman ve sarhoş bir kadın 4 saat süreyle bir domuz gibi yuvarlanıp durdu sahnede. Dans adına gördüğüm en çirkin olaydı bu...*"(Barin, 1999: 150). Fokine, bir eserin zaman aşımına uğrayıp dönüşümler geçireceğinin, güncel kalamayacağını ve sanatın zamanla paralel işleyen bir dinamiğe sahip olduğunun bilincindeydi. Öyle ki **Memoirs (Anılar)** adlı kitabında "*Bir bale ne kadar uzun süre repertuarda kalırsa, özgün biçiminden o kadar uzaklaşır. Ben öldükten sonra balelerimi izleyenler 'Fokine'in sahnelediği şu saçmalığa bak' diye düşüneceklerdir.*" diye yazmıştı(1999: 135). O, içerisinde bulunduğu bale sanatının mekanikleşmiş ve asla değiştirilemez olan karakterinin seyirciye herhangi bir anlamı ulaştıramayacağı görüşündeydi.

"Geleneksel bale, insanın doğal güzelliğini unuttu. Sabit ya da bir dizi hareketle bir psikolojik duyguyu ifade etmeye çalıştım, fakat bu

hareketler ne bir şeyi tasvir edebilir ne de simgeleyebilirdi. Sanatçıların ifade etmeye çalıştıklarını ne izleyiciler anlayabildi ne de bir sanatçı diğerinin ona göstermek zorunda olduklarını kavradı."
(Fokine, 2012: 86)

Fokine, sanatın ve dansın özünün ne olduğu düşüncesi tartışılırken bir sahne sanatı olan "dansta anlam" ve "anlatım" ile alakalı görüşlerini, Diaghilev ile birlikte *The Times*'a yazdığı önemli bir mektupla açıklamıştır.

"1) Koreografi, salt dans adımlarını ard arda düzenleyen bir bileşim değildir. Konu, müzik, olayın yaşandığı tarihsel dönem ile sahne düzeni uyum içinde olmalıdır. Devinimler özgün ve öze ilişkin yaratılmalıdır.

2) Dans ve pandomim gösteri amacından çok, dramatik kurgu ve etkiyi güçlendirmek amacıyla kullanılmalıdır.

3) Dansçı tüm gövdesiyle anlam yüklü olmalı ve balenin biçimi elvermedikçe geleneksel jestler kullanılmamalıdır.

4) Kordo bale ve figüranlar salt görüntüyü zenginleştiren süsler değildir; anlatımı güçlendirmek amacıyla ve işlevsel olarak kullanılmalıdır.

5) Bale çeşitli sanatların bileşimi olduğundan besteci, dekor-kostüm ve ışık tasarımcısına yaratma özgürlüğü verilmelidir." (Barin, 1999: 109)

İfade şeklinin herhangi bir kurala göre sabitlenmesi anlamdan yoksun gösterilere sebep olmaktaydı, çünkü duygular ancak iç itki ve özgür hareket skalalarıyla oluşabilirdi tıpkı hayattaki gibi. Yaratıcıların ve dansın, gelişimden yoksun kalması klasik balenin katı kurallarına mahkum edilmiş olmasından kaynaklıydı. Fiziksel olarak kökten bir değişim olmasa da düşünsel olarak yeniden yapılanma sürecine giren dans sanatında, sadece içeriğindeki teknik kurallar değil, kostüm ve dekor gibi unsurlar da

anlama hizmet etmeliydi. Gösteride sergilenen adımlar sadece o gösterime özgü olmayıp farklı gösterimlerde tekrarlandığı takdirde, izleyenler tarafından eleştiri mekanizmasını da çelişkili bir noktada bırakacaktır. Örneğin farklı gösterilerde aynı adımların teknik olarak doğru sergilenmesi seyirciye ya da eleştirmenlere bir değerlendirme fırsatı sunamaz. Çünkü anlam sadece teknik icranın gerçekleşmesiyle seyirciye ulaşamaz. Koşulları halihazırda belirlenmiş sabit bir noktadan yaratılan eserlerde, dönemlerin de biçimlerin de birbiriyle aynı olma olasılığı oldukça yüksektir. Fokine bu görüşleriyle dans sanatının yaratıcı olması gerektiğine dikkat çekmektedir(Fokine, 2012: 88).

"Eski bale, dönemleri ve stilleri birbirine karıştırdı. Uzun rus pointleri ile Fransız ekolü dansını ; kısa bale eteği ile tarihsel olarak doğru olan Mısır kostümünü tek bir balede kullandı. Bu bir kargaşa değil mi? Bu tür bir dans tarzı, kostümler, tema ve dönemle her zaman uyumsuzdur. Dahası klasik danslara ve karakter danslarına has bir tarzı vardır ve bunların ikisi de aynı balede aynı anda var olmaktadır. İşte böyle bir gelenek. Buna karşın homojen ve uyumlu bir şey önermek günah işlemek gibi bir şeydir; çünkü bale estetiğine riayet etmek için ikili bir tarz türetmek zorunludur."(2012: 88)

20.yüzyılda Almanya'daki dans ortamından bahsedecek olursak klasik baleden pek söz edilmediğini söyleyebiliriz. Bunun yerine 'beden kültürü' denen bir alışkanlık hakimdir. Egzersiz programı diye de adlandırılabileceğiniz bu sistem sağlık kazanmak için açık havada, beden zihin bütünlüğünü kontrol altına almak amacıyla yapılan hareketleri içermekteydi. Almanya'da modern dans beden kültürü temeli ile varolmuştur(Dehmen, 2010:18). 20. yüzyılın başında Almanya'da gelişmiş bir sanat akımı olan alman dışavurumculuğu, sanat dallarının hemen hepsinde etkili olmuştur. Dışavurumculuk, sanatta ve toplumda kabul görmüş geleneklere ve yerleşik otoriteye baş kaldıran bir sanat akımıdır. Sanatçılar, toplumu tek boyutlu görüntüsüyle değil içsel

gerçekleriyle aktarmanın önemine işaret etmişlerdir. Dışavurumculuk, kuvvetli duyguların ifadesini aktarır ve içeriğinde anlamlı semboller bulunmaktadır. Dışavurumcu hareketin toplumsal düzende ve sanat alanındaki etkileri Austruckstanz'ı biçimlendirmiştir. Rudolph Laban bu geleneğin ortaya çıkmasını sağlayan önemli isimlerdendir. Laban, Almanya Dresden kenti civarında bulunan eurithmik okulunda hocası Dalcroze'un müzik Pedagojisi'ndeki çalışma sistemini kendi dans çalışmalarıyla örtüştürme fikrine ulaşmıştır. Austruckstanz'ın temelleri 1913 yılında kuzey İtalya'daki bir dağ kasabasında bir çok dansçının bir araya gelerek kurdukları okulda atılmıştır. Laban, Austruckstanz'ın insanın toplum karşısındaki sıkıntılı sürecini ifade edebileceğini düşünmüştür. Dans, insanın ve toplumun işleyişinde itici bir güç bir çark görevi görmektedir. **'Dans Dünyası'** adında yazdığı kitapta, dansı insan yaşantısı ve sanatın temel direği olarak niteler(Barın, 1999: 154-157). Yaşamın yenilenmesi ve şekillenmesi için dans önemli bir itki sağlamaktadır. Bu doğrultuda toplumda birlik duygusu bilincini oluşturacağı düşüncesiyle, profesyonel icracılar aramaksızın amatör gruplarla 'Hareket Koroları' oluşturdu(Manning, 2004, 219).

Dışavurumcu dans geleneğinden bahsederken adı Rudolf von Laban ile birlikte anılan diğer isim Mary Wigman'dır. Laban gibi Wigman da Dalcroze'un eski öğrencisidir. Hellerau'da müzikal bir hareket eğitimi olan euritmik konusunda çalışmalar yapmıştır. Sonrasında Laban ile çalışmış, onun Ascona'daki okulunda eğitimini sürdürmüştür. Mary Wigman'ın dansları, dışavurumculuk ruhunu yansıtmaktaydı. Üslubu alışılmışın dışında bir estetiğe sahipti. Dansını "(...)kendine ait özelliklerin şeytansı çevirisi diye adlandırdığı bir maske ile" kesikli, vahşi, kendine has bir üslupla yansıtıyordu(Göldere, 2013: 61). Wigman "*kendinden geçip kendini yitirmeden dans olmaz.*" derken kendini bedensel ve ruhsal olarak serbest bırakmaktan bahsetmekteydi(Barın, 1999: 161). Klasik balenin point pabucu ile insanın uçarcasına dans etme ilkesine "*dansçının ayağının toprağa değmesini ayağın toprağa sevmesini*" gerekli görerek karşı bir savunma geliştirmiş ve hep çıplak ayakla dans etmiştir. Ayrıca yaratılarında müzik kullanımı anlamında dönem için radikal bir duruş sergilemiş, genel olarak müzik kullanmamayı seçmiştir. Dansı sınırlayan şeylerden birinin de melodi

olduğunu düşünmüştür. Yaratıcılığı engellediği için hiç dekor kullanmıyor, siyah bir perde gösterileri için yeterli oluyordu. Makyaj, maske ve grotesk mimikler içinde vahşice ve kendinden geçerek dans ediyordu(1999: 161-162). Kullandığı maskeler ve tamamı kadınlardan oluşan grubu ile dansları, lider ve grup ilişkisi etrafında şekilleniyordu. Laban'ın dans üzerine yarattığı sistem ve Wigman'ın bu sıradışı üslubu da 20.yüzyılda modern dansa yön vermiştir(Manning, 2004: 219-220). Temelleri bu dönemde atılan Ausdrucktanz zamanla dönüşerek dans tiyatrosuna doğru bir yolculuğa çıkacaktır.

Klasik baledaki anlatım olanaklarının yetersizliğine getirdikleri eleştiri ve sonrasında izledikleri yol ile modern dansçılar sahnedeki varoluşlarını özgür bir form üzerinden yapılandırmışlardır. Anlatım olanaklarının alternatif kazanabilmesi için sarfedilen kuramsal ve fiziksel çabalar sayesinde dansçılar gösterilere daha geniş bir perspektiften yaklaşmışlardır. Modern dans öğretileri ve tekniklerinin gelişimi dans tiyatrosu formuna temel hazırlamıştır. Modern dönemde sanat dallarının genelinde tartışma konusu olan geçmiş ile bu zamanın arasındaki düşünsel farklılıklar meselesi klasik bale forunun geleneksel anlayışından kopuşun gerçekleştiğini göstermektedir.

Dansın geçirdiği dönüşüm sanat platformundaki pek çok olaydan ve anlayıştan etkilenmiştir. İki dünya savaşı arasında yaşanan dönemin sanat tartışmaları, avangard akımların ortaya attığı biçim algısının sanat alanında oluşturduğu bakış açısı ve Alman dışavurumcu hareket gibi pek çok gelişme bu dönüşümün etkilerini gözlemlemeyi sağlamaktadır. Temelinde 'yüksek sanat' eleştirisi bulunan ve sanatla hayat arasındaki mesafeyi kısaltma önerisi olan avangard yaklaşımın eleştirisi modern dans için de geçerli olmuştur. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında modern dansdaki hareket çalışmaları ve anlatım biçimlerindeki arayışlar, klasik kalıpların kırılması, teatral öğelerin önem kazanması ve yeni tekniklerin gelişmesini sağlamıştır(Yaşar, 2017: 12). Bunların tümü dans tiyatrosunun çok katmanlı yapısını anlamak için bize ip uçları sunmaktadır.

Emile-Jacques Dalcroze, Rudolf von Laban gibi hareket kuramcılarının

geliştirdiği euritmi ve euknetik kavramları ile Bauhaus araştırmacılarının mekan-beden-hareket ilişkisini ele alan deneysel çalışmaları modern dans alanında sahneleme anlayışlarını doğrudan etkilerken, dans tiyatrosunun da tüm bu malzemelerden faydalanması için olanak sunmuştur. Tasarımcılar, müzisyenler ve modern dans koreograflarının kompakt bir halde yaptığı çalışmalar ve bu öncüllerin klasik bakış açısına alternatif olarak sundukları fikirleriyle gösterilerin sahnelenmesine getirdikleri yenilikler modern dansın olanaklarını geliştirmiştir. Dansçı bu olanaklar içerisinde kendine özgü yaratımlarını da özgürce sunabilmiştir. Modern dönemin dans kuramcıları, müzisyenleri, tasarımcıları ve dansçıları ortak bir alan oluşturarak bu gelişimi izlememize olanak sağlamışlardır. Tüm bu gelişmeler Pina Bausch'un Wuppertal Dans Tiyatrosu'nda yarattığı çalışma biçimini destekleyecek araçlara ulaşmasında etkili olmuştur.

2.BÖLÜM
DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA ALMAN BAKIŞ AÇISININ
ETKİLERİ

2.BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA ALMAN BAKIŞ AÇISININ ETKİLERİ

2.1.Sosyopolitik Zemin

1920-1960 yılları arası dönemde Almanya'da dans tiyatrosuna etki eden sosyopolitik olayları anlayabilmek için Almanya'nın bu döneminin çalkantılı yapısına daha yakından bakmak gerekmektedir. Üç dönem halinde incelendiğinde süreç daha anlaşılır olacaktır. 1918 sonrası Birinci Dünya Savaşı'ndan yenik çıkmış olan Almanya, yeniden inşa süreci için girdiği çabada Nazizm'in yükselişine yani 1930'lu yılların başına kadar yeni Weimar Cumhuriyeti'ni inşa etmeye çalışmıştır. Kimileri için Nazizm'in doğuşuna bir zemin hazırlayan bu yapı Colin Storer'e göre pek çok olumlu gelişimi de içinde barındırmaktadır(Storer, 2015: 15-17). 1930'ların ortasından itibaren ise Hitler rejiminin yükselişi bambaşka bir sosyopolitik ortam doğuracaktır. Bu iki dönem sonrası ise bir yüzyıl içinde ikinci büyük savaştan da yenik ayrılan bir ülkenin kendini yeniden inşa çabaları gelir. Bu çabalar Nazizmden geriye kalanlardan çıkarılan dersler ve Weimar Cumhuriyeti'nden kalmış kimi ilkelerin yeniden toplum yapısına dönüşü ile mümkün olacaktır.

Sanat alanında ise 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan teknolojik gelişmeler, savaşların ortaya çıkardığı yıkımlar, sanat ve düşünce dünyasını Almanya'da da büyük ölçüde etkilemiş ve bir dönüşümün ortaya çıkmasına sebep olmuştur. İlk topyekün dünya savaşı olan Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım, dünya tarihinin en sarsıcı dönemlerinin yaşandığı Hitler rejiminin kısımları, sanat ve düşünce dünyasını büyük ölçüde etkilemiştir. Sürekli politik baskılara maruz kalan sanat, siyasetten uzak kalamamış ve özerkliğini yitirmişti. 1933 yılında Hitler'in iktidara gelmesiyle nasyonal sosyalist sistemin tahakkümü, toplumdaki bireylerin kendine ait olan alanlarını gasp etmiştir. III.Reich'in çökmesine kadar süren dönem boyunca yaklaşık yarım milyon insan Almanya'nın dışına göç etmişti. Bu göçün yaklaşık yüzde doksanı Yahudi

ırkından olan insanlar ve siyasi tutumu, ideolojik görüşü, cinsel tercihleri nasyonal sosyalist ideolojinin dayattığı normlara uyum sağlayamayan kesimden oluşmaktaydı. Hitler yönetiminin ortaya koyduğu şartlara uyum sağlayamayan veya sağlamayı reddeden sanatçı, eleştirmen, sanat yöneticisi ve sanat öğrencileri Almanya'yı terk etmeye başlamışlardı. Göç edenler ilk yıllarda genellikle Almanya'ya komşu ülkelere, Almanya'nın komşu ülkeleri işgal etmeye başlamasıyla ise Kıta Avrupası dışındaki ülkelere dağılmışlardı. Genellikle Amerika Birleşik Devletleri, İngiltere ve Güney Amerika ülkelerini tercih etmişlerdi. Nasyonal Sosyalist Partisi'nin siyasi anlayışına uymayan tüm edebi, sanatsal ve felsefi eserler yokedilmek istenmiştir.

Bu gelişimi değerlendirmek için Almanya'nın ulusallaşma sürecindeki kimi önemli noktalar gözönüne alınmalıdır. 19.yüzyılın ikinci yarısına kadar küçük devletlerden oluşan Almanya, ulusal birlik haline ancak 1871 yılında gelebilmişti. 1914 ve 1918 yılları arasında yaşanan Birinci Dünya Savaşı'nın oluşturduğu ağır etkiler toplumu sarsıntıya uğratmış ve imparatorluğun çökmesi sonucunda ülke pek parlak olmayan bir hale doğru sürüklenmişti. 4 Kasım 1918'de Spartakist hareket ismindeki devrimci Marksist bir grup Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg tarafından örgütlendiği esnada, bu devrimci grubu engellemek için 19 Kasım'da sosyal demokratlar iktidarı ele geçirmiş, Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg'un öldürülmesiyle bastırılan bu hareket sonrası Weimar Cumhuriyeti diye bilinen yönetim kurulmuştu.(Holocaust Encyclopedia Web)

Savaşın sonunda Almanya'da ekonomik gidişat kötüydü. Büyük bir oy potansiyeli barındıran işçilerin kötü çalışma koşulları bu dönemde siyasilerin kıyasıya bir mücadeleye girmesini sağlamıştı(Candan, 2013: 81-82). 1918-1923 arası tüm Avrupa'da olduğu gibi Almanya'da da yoğun bir iç çatışma, şiddet ve huzursuzluk ortamı vardı(Storer, 2015: 60). Hitler'in ilk darbe girişimini de barındıran 1923 yılı sonrası Cumhuriyet rejimi içindeki kargaşa biraz daha azalmıştı. Yabancı yatırımlarla ekonomi iyileşmeye, demokratik yönetim de nispeten istikrar kazanmaya başlamıştı.

1918-1933 yılları arası Weimar Cumhuriyeti'nin 15 yıllık ömründe 10'u 1924'e kadar olmak üzere toplam 20 farklı hükümet kurulmuştur(2015: 79). Bu durum siyasi ve toplumsal bir dengesizlik ve istikrarsızlığa işaret ettiği kadar toplumsal ortamda ciddi oranda bir siyasileşmenin, yönetime dahil olmanın ve çoksesliliğin de geliştiğini gösterir. Bu dönem Alman toplumunda olumlu ve olumsuz anlamda pek çok radikal düşüncenin de oluşmasını sağlamıştır. Olumsuz tarafı Nazizmi de besleyecek bir siyasal istikrarsızlık iken diğer yanı insanların günlük hayatına da yansıyan bir özgürlük atmosferidir. Storer, Weimar'ın önemli gelişimlerini şöyle özetler:

“Weimar” siyasi özgürlükler sağladı, yeni temsiliyet yolları açtı” ve 1918 öncesine kıyasla “pek çok insanın daha özgürce seçtiği, daha özgür yaşamlar sürmesini sağladı.” Sosyal mevzuat, kültürel deneysellik ve cinsel hoşgörü konusunda dünyaya öncülük etti ve pek çok toplumun daha sonra izleyeceği bir çığır açtı. Weimar Almanyası'nın belki de en büyük ve en kalıcı mirası, meydana çıkardığı sanat ve edebiyat, bilim ve öğrenme alanlarının serpilmesini sağlamasıdır. Cumhuriyet “sorgulayan, arayış içinde olan yepyeni bir sanatçılar ve entelektüeller kuşağı yarattı” diye yazar, “Neredeyse yüzyıl sonra bile hâlâ bizi entelektüel, estetik, duygusal ve erotik olarak akla gelen her düzeyde meşgul eden ve harekete geçiren”, Weimar döneminde üretilen “tüyler ürperten ve coşku uyandıran resimler, romanlar, şiirler, felsefi eserler, tiyatro oyunları ve filmler saymakla bitmez.” Weimar dönemindeki Alman bilim insanları kuramsal fiziğin temellerini attı; Alman besteciler müziği dönüştürdü ve Alman filozoflarla sosyologlar insanların kendileri ve çevrelerindeki dünya hakkındaki düşünme biçimini kökten değiştirdi.”(2015: 238-239)

Ayrıca Weimar Cumhuriyeti'nde seks ve cinsellik konusunda açık tartışmalar yer bulur ve homoseksüelliğe yönelik liberal bir tutum göze çarpar(2015: 239). Bu özellikler İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'nın yeniden yapılanmasında önemli bir zemin oluşturacaktır.

Ama 1930'ların başlarında, Dünya çapında etki gösteren ekonomik buhran Almanya'yı da etkilemiş ve milyonlarca insanın işsiz kalmasına sebep olmuştur. Almanya'nın I. Dünya Savaşı'ndaki yenilgisi sonrası oturmayan toplumsal düzen, demokratik ortamın da etkisi ile ırkçı yapıların gelişebilmesine fırsat yaratmıştır. Adolf Hitler ve partisi Nasyonal Sosyalist Alman İşçi Partisi'nin yükselişi de bu süreçte olmuştur.

Ülkedeki ekonomik krizden önce siyasi platformda pek de görünür olmayan Nazi partisi Temmuz 1932 yılında Alman parlamentosunun en büyük partisi hâline gelmişti ve Ocak 1933'te Hitler Alman hükümetinin başı olarak atanarak ülkede söz sahibi konumuna geldi. (Holocaust Encyclopedia Web)

Hitler, iktidara geldikten sonra askeri kuvvetleri kendi düşünce sistemi etrafında toplamayı başarmış ve tek güç olmak için bir dizi politika izlemiştir. Hindenburg'un ölümü ardından ordunun desteğini de alarak Almanya'da tek güç haline gelmiştir. Ari ırk düşüncesiyle yayılmacı bir politika izleyen Hitler, 1940 yılının Haziran ayına gelindiğinde, Avrupa'da daha önce eşi benzeri görülmemiş büyüklükte bir alanı ele geçirmişti. Başta Polonya, Slovakya, Çek Cumhuriyeti, Norveç, Danimarka, Benelüks devletleri (Belçika,Hollanda, Lüksemburg) ve Fransa direkt olarak Nazi yönetimi altındaydı. İtalya, Macaristan ve Romanya ise Nazi Almanyası'nın askeri müttefikleriydi. Almanya bu dönemde, her ne kadar üstün bir güç elde etmiş olsa da, sonraki beş sene zarfında “Üçüncü Reich'in” ve Alman askeri üstünlüğünün yıkılmasına karşı koyamayacaktır (Akin, 2017).

İkinci Dünya savaşı, 1939 ve 1945 yılları arasında gerçekleşen ve dünyadaki birçok milletin katıldığı küresel bir savaştır. Bu savaşı başlatan önemli etken başta "Büyük Buhran" ve yarattığı ekonomik kriz sonrasında ise Birinci Dünya savaşından sonra Avrupa'lı devletlere imzaltılan ağır antlaşmalar olmuştur. Hitler'in Rusya'ya saldırısı tarihin en kanlı hareketlerinden birisi olmuş ve milyonlarca asker yaşamını yitirmiştir. Sonrasında yapılan bir dizi savaştan başarısızlıkla çıkan Almanya'nın çarpınışları sonuç vermemiştir. Alman askerlerinin yenilgisinden sonra Nazi Almanya'sı kayıtsız şartsız teslim olmuş ve kuşatılmıştır. Kuşkusuz ki insana dair tüm benimsenmiş değerlerin sorgulandığı ve toplumsal olarak siyasi ve pek çok dönüşümü meydana getirmiş olan iki dünya savaşı çoğu platformda geniş çaplı bir tartışma ortamının oluşmasına zemin hazırlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın en güçlü taraflarından biri olan Nazi Almanya'sının yayılcı politikası ile beraber uyguladığı '*toplum mühendisliği*' fikri ise insanlık üzerinde bir dehşet duygusu yaratmıştır(Birkiye,2015: 25).

Weimar Cumhuriyeti'nin demokrasi ortamının yarattığı süreçler Nazi döneminde bastırılmış olsa dahi 1950'ler ve 1960'larda yeniden su yüzüne çıkan gerçek ve kalıcı başarıları da vardı.

Weimar Cumhuriyeti'nde 19. yüzyılın sonlarından itibaren beden üzerine yoğunlaşan ideoloji ve politik odak, toplumsal hijyen ve sağlık bağlamında da yaygınlaşmıştır. Sağlıklı yaşam için beden kültürü (korperkültür) uygulamaları, spor ve cimnastik gibi fiziksel aktiviteler ve beden kültür politikaları, "beden ve zihnin bütüncül gelişimini" sağlaması amacıyla etkin bir hale getirilmiştir(Ersöz, 2012: 128-129). Bu olumlu gelişimler Nasyonal Sosyalist düşüncede, beden terbiyesi, sağlıklı bir ırkın yetişmesi ve güçlü askerlerin devamlılığı düşüncesiyle başka bir yöne doğru evrilecektir. Weimar döneminde Almanya'da filizlenen "yeni dans" da bu popüler kültürfizik hareketleriyle benzerlik göstermiştir. İdeolojik olarak altında yatan pek çok sebep gereği Alman erkekler gibi güçlü bir fiziğe sahip olması gerektiği vurgulanan Alman kadınları, spor yapmaları konusunda yönlendirilmişlerdir(Çakı, 2018: 93). Bu bağlamda fiziksel ve psikolojik sağlık odağında çeşitli araştırmalar yapılmıştır. Ayrıca

bu dönemde bir çok dansçı da, dansçı olmayan insanların katılabildiği, kültür fiziğın sanatsal anlatımla birleştirilerek uygulandığı okullar açmıştır. 1910'da Emile Jacques-Dalcroze'un Hellerau'da kurduğu enstitü dönemin önemli gelişmelerine vesile olmuş, kültür fiziğın ve sanatın etkilerini birleştiren bir oluşumdur. Ardından Dalcroze'un Hellerau'yu kurduğu yıl, Münih'te Laban'ın açtığı okul, modern dansın gelişimine önemli katkılar sunmuş, makineleşmenin insan üzerindeki deformasyonunu tedavi amaçlı geliştirilen 'hareket korolarıyla' amatör ve profesyonel dansçıların birarada çalışmasını sağlamıştır. Bu oluşum topluluklar için yarattığı birlik ve beraberlik tablosu dolayısıyla nazi döneminde onaylanmamıştır. Dönemin önemli isimlerinden Wigman, savaş sonrası Almanya turnesine çıkmış, kısa sürede gösterileriyle büyük bir etki yaratmıştı. Yarattığı özgün dans biçimi, zamanın insan üzerinde yarattığı endişeleri barındırmaktadır. Laban'ın ideolojisi ve öğrencisi Wigman'ın yaptığı özgün çalışmalar 1900'ü yıllarda oluşturulan Alman dansını önemli bir noktaya taşımıştır. Onların estetik anlayışları süregelen ausdrucksstanz geleneğinin geldiğı son noktayı işaret etmektedir(Manning, 2004: 219-221).

Bu dönemdeki dansçılar 'dansın toplumsal işlevi' kavramını Dalcroze ve Laban'ın oluşturduğu düşünce sisteminden(ütöpik hümanizm) etkilenererek devam ettirdikleri için genel anlamda ülkedeki politik işleyiş karşısında izole haldeydiler. 1920'li yılların sonlarına doğru örgütlenmeye başlayan dansçılar 1930 yılında 1400 kişinin katıldığı üçüncü dansçılar kongresi düzenlemişlerdi. Bu kongrede üzerinde durulan konular, profesyonel ve amatör dans ilişkisi, dansın tiyatro ve opera sahnesindeki rolü ve dansçının toplumsal işleviydi. Fakat gerçekleştirilen tartışmalardaki oluşan fikir ayrılıkları bu birliktelik girişimini başarısızlığa uğrattı. Dansçılar kongresi politik belirsizlik yüzünden çözümsüz şekilde sonlandı(2004: 225-229). Fakat 1930'lara gelindiğinde Almanya'da artan Nazi yanlılığı tüm sanat ve düşün alanlarında ciddi bir tehdit haline gelmişti. Toplumsal sanat ya da sanatın toplumsal işlevi tartışmaları bu dönemde önemli bir gündem olmuştur. Ama Naziler sanatın toplumsallaşmasına başka bir açıdan yaklaşacaklardır.

Yüzyıl başlarında ortaya çıkan toplumsal değişikliklerin sanat ve düşünce alanlarını etkilemiş olması sonucu ortaya çıkan yeni estetik arayışlar devamında toplumsal sanatın işlevselliğinin sorgulanmasına neden olmuştur. 1920'lerde yeni oluşumların etkileri, sanat alanında geleneksel kalıpların kırılarak modern sanat anlayışının egemen olmasını sağlamıştır. Sanat eğitimini temel anlamda etkileyen bir kurum olarak 1919 yılında Weimar Cumhuriyeti'nde kurulan, tüm tasarım disiplinlerini bünyesinde barındırmayı amaçlamış bir tasarım okulu olan Bauhaus'a Naziler şüpheyile bakmışlardır. Tiyatro atölyesinde alman ressam, heykeltıraş, tasarımcı ve koreograf Oskar Schlemmer ile yapılan çalışmalarda iki farklı sahne anlayışına dayanan uygulamalar ortaya çıkmıştır. Bunların içinde Triadic Ballet ve Bauhaus dansları önemli örneklerdir. Tüm Avrupa'yı saran Nazi tehdidi Bauhaus bünyesindeki modernist ekibi de baskısı altına almış ve nihayetinde yüzyılın en önemli tasarım okulu olan Bauhaus açıldıktan 14 yıl sonra kapatılmıştır. Ekip Almanya dışına ve Amerika'ya göç etmiş ve Bauhaus ekolünün bu ülkelerde yayılmasını sağlamıştır(Candan, 2013:71-76).

Genel olarak bakıldığında Nazizmin amacı tüm kültürel değerlerin Ari olmayan niteliklerinden arındırılması, sanat kurumları ve sanatsal üretimin denetim altına alınmasıydı. Yani Nazi ideolojisi doğrultusunda oluşturulmayan her türlü üretim safdışı bırakılacağı için sanatçıların üretimlerinin belli bir bakış açısının dışına çıkmaması zorunlu tutulmuştu. Yaratıların yanı sıra ari ırktan olmayan sanatçıların işlerine bir gecede son veriliyordu. Dönemin anlayışı gereği uygulanan bu politikalar, devletin zararlı unsurlardan temizlenmesini sağlıyordu. Dışarıdan bakıldığında Nazi hareketi biçimsel anlamda toplum üzerinde etki bırakacak görsel unsurları barındırıyordu ve bu Hitler tarafından belirlenmiş Alman ırkının yüceliğini vurgulamak amacıyla ortaya çıkartılan bilinçli bir politikaydı. Geçit törenlerinde askerlerin fiziksel hareketlerinden giysilerine kadar her şeyde bir gösteri mantığı güdülmüş, hitap edilen kitlede bir topluluk bilinci ve bağlılık duygusu oluşturulması amaçlanmıştır. Dönemin önemli isimlerinden, Alman edebiyat eleştirmeni, Walter Benjamin'e göre; *"Faşizm estetize edilmiş bir politikadır."*(Gezer, 2017: 3095)

Modern sanat anlayışı Nazi egemenliğindeki Almanya’da kültürel Bolşevizm ve Yahudi Emperyalizmi’nden kaynaklandığı yargısıyla aşağılanmıştır. Modern sanatçıları kınanmış ve eserleriyle alay edilmiştir. Dışavurumculuk akımı, Hitler ve Alfred Rosenberg gibi kıdem sahibi Nazilerin açık saldırılarına maruz kalmış, Hitler iktidara geçtikten sonra modern sanatı benimseyen çoğu kişinin işine son verilmeye başlanmıştır. Modern sanatın toplumun ve insanın ihtiyaçlarını sorgulayan felsefesi ve güncel olan ile bağı nedeniyle nazizmi benimsemeyen kesim için bir tehlike arz ettiğine inanıldığından modern sanatın uygulayıcıları izole edilmesi gereken bir kitle olarak görüldü(Altun, 2010: 35). Hitler onaylamadığı sanat eserlerini ortadan kaldırıyor ve eğer bir sanat eserini beğeniyorsa ona sahip oluyordu. Naziler dönemin planlı toplu katliamları olmakla kalmamış aynı zamanda büyük hırsızlıklar da yapmışlardı. Bu dönemde varolan tüm sanat eserleri tehlikedeydi. Ortadan kaldırılan ya da el konulan eserler içinde tablolar, heykeller, mobilyalar, dini nesneler gibi pek çok şey vardı. Üstelik tarihi Avrupa mimarisi de savaş sebebiyle yok ediliyordu. 1937’deki bir konuşmasında Hitler *"şu andan itibaren sanatımızı lekeleyen yeni unsurlara karşı amansız bir temizleme ve amansız bir yok etme savaşı yürütüleceğiz"* demiştir. Müzeleri denetimi altına alarak, Vincent Van Gogh ve Picasso gibi modern ressamların 16.000’e yakın eserini koleksiyonlarından kaldırmaları emrini vermiştir. “Yozlaşmış Sanat” (Entartete Kunst) sergisinde 700’den fazla modern sanat eseri aşağılanmak için teşhir edilmiştir. Hitlerin dejenere bulduğu Yozlaşmış sanat /Dejenere sanat Adındaki sergide Alman müzelerinin en iyi sanat koleksiyonlarını oluşturan eserler açık arttırmalarda satıldı. Binlerce sanat eseri yakıldı(NetGeo Doc., 2009).

Bu serginin amaçlarından biri sanatçıları etnik kökenlerinden dolayı küçük düşürmektir. 1937 yılında Münih’te açılan bu sergi, 13 Alman ve Avusturya şehrini dolaşmış ve toplam 3 milyon kişi tarafından ziyaret edilmiş olup şimdiye kadar en fazla kişinin ziyaret ettiği sergi olarak tanımlanmıştır. Bu dönemde modernist çalışmaları olan yaklaşık yüz sanatçının el konulmuş eserleri, düzensiz ve genellikle çerçevelenmeden asılarak kenarlarına fiyat etiketleri yapıştırılmış ve modern eleştirmen ve sanatçıların resimler hakkındaki demeçleri de yanlarına eklenmiştir. Hitler resimler için yazdığı

küçümseyici altyazılarla, dışavurumcu sanatın müstehcen, saçma olduğu yorumuyla cevap vermiştir. Sanatta dışavurumculuk akımı ve bu döneme yansıyan çalışmalar, ortadan kaldırılması gerektiği düşünülen Yahudi halkına maledilmiş ve sanatçıların bu akımdan esinlenen eserler yapmaları imkansız hale getirilmiştir(Altun, 2010: 27, 35).

Hitler iktidarının kaosu içerisinde Almanya'da toplum üzerindeki baskıcı politika devam ederken, 1933 yılından bu yana Avrupa'nın işgal altındaki tüm bölgelerine yayılan toplama kampları, 1941 sonbaharından itibaren toplu öldürme kamplarına dönüşmüştür. Bu kamplarda Yahudi ırkı katledilmiş ve tüm Avrupa da bu katliamlara tanık olmuştur. Sonuç olarak Eylül 1939'a gelindiğinde, 1933'teki 525,000 kişilik Alman Yahudi nüfusunun dörtte birden fazlası Almanya dışına göçmüştür(2010: 24, 28).

İnsanlığı içinde bulunduğu bağnazlıktan ve geri kalmışlıktan kurtarmayı amaçlayan, sorgulayan ve yaşama daha umutla bakmayı hedefleyen, insanlığın gittikçe daha iyi ve üstün bir amaca doğru ilerlediğini kabul eden modernizmin mutlu bir dünya yaratma hayali 2. Dünya savaşı sonrasında sorgulanmaya ve değişime uğramaya başlamıştır.

Üçüncü Reich (Nazi Almanyası'na verilen isim)'ın bu politik yaklaşımları ışığında dansın durumuna daha yakından bakıldığında ise sanatın araçsallaştırılması düşüncesi ve pratiği göze çarpar. Weimar döneminde (1919-1933), 'Ausdruckstanz' (dışavurumcu dans) ismiyle anılan biçim, Laban ve Wigman gibi önemli isimlerin dokunuşlarıyla evrilerek Alman Dans Tiyatrosu düşüncesine zemin hazırlamıştır. 1920'lerin deneysel Alman modern dansı Ausdruckstanz gelişmeye devam eden sanatsal gücünü yitirmeye başlamıştır. Yaşanan toplumsal dönüşüm, baskı ve denetim etkisiyle oluşan bu karamsar tablo sonucunda 1930'larda bir çok Alman dansçı Amerika'ya göç etmiştir. Dönemin önemli isimlerinden Kurt Joos gelişmeler nedeniyle Almanya'dan ayrılmaya karar vermiş ve yapıtlarını Amerika'da sergilemiştir(Candan, 2013: 172). Bu göçlerle yaşanan etkileşim, Amerikan modern dansının oluşumuna

katkıda bulunmuştur. Sanatın bir siyaset ya da propaganda aracı olarak kullanılması, bir yandan sanatın özerk yapısını ve özgünlüğünü kaybetmesi anlamına gelirken sanatçının bağımsızlığını yitirmesi anlamında da değerlendirilebilir. Tüm danssal gelişmeler içerisinde Ausdrckstanz'ın özgürlük alanını kaybederek gerileme dönemine girmesinin nedeni ise, 1933'ten sonra Nazilerin kitle propagandasına alet edilmiş olmasıdır. Nasyonel Sosyalizm'in kendi çıkarları doğrultusunda bir propaganda aracı olarak kullandığı dışavurumcu dans, ta ki Pina Bausch canlandırıcaya kadar özgün ve yenilikçi yapısına geri dönemeyecekti(Manning, 2004: 232-234).

Nazi Almanyası'nda propaganda iktidar açısından önemli bir görevi üstleniyordu. 'Propaganda'yı yaratıcı 'sanat'la ilişkilendiren Joseph Goebbels, 1933 - 1945 yılları arasında Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı yapmış olan dönemin sanatsal gelişimi için merkez konumda olan bir isimdi. Goebbels aynı zamanda, Adolf Hitler'in en yakın dostuydu. Bu dönem iktidarı kitleleri ikna etme yöntemi olarak sanatı kullanıyordu. Sanat, Alman ırkının ahlaksal, düşünsel ve fiziksel üstünlüğünü ön plana çıkaran bir amaçla kullanılmalıydı. Propaganda insanların varolduğu her alanda yer almalıydı: *“Vatandaş sokakta posterlerle, hoparlörlerle, törenlerle, toplantılarla karşı karşıyadır. İş yerlerinde el ilanlarıyla ve endüstriyel seferberlikle; eğlenirken filmlerle ve teatral propagandayla; evde gazete ve radyo propagandasıyla”*(Altun, 2010: 31). Sanatın propoganda aracı olarak kullanıldığı bu dönemde modern dans, 1933 ve 1945 yılları arasında Almanya'da izole edilmiş haldeydi.

"Tarih metinlerinde, en fazla, Alman dansının ve onun dansçılarının siyasi rejim tarafından yasaklanmış ve susturulmuş olduğundan bahsediliyordu. Modern dansın ve modern dansçıları Nazizmin siyasi ve kültürel yapıları ile görülen bir bağı olmadığını savunuyordu.
(Kant, 2010: 129)

Dönemin pek çok dansçı ve koreografinin yanı sıra Laban, Almanya'yı terk etme konusunda farklı bir tercihte bulunmuştur. Diğer sanat dallarına mensup pek çok

sanatçının 1933 yılı öncesinde Almanya'dan ayrılmasına karşın Laban gibi, Wigman, Jean Weidt ve Valeska Gert gibi dansçılar Almanya'da Nasyonal Sosyalizm'in olumsuzlukları altında kalıp çalışmaya devam etmiştir(Dehmen, 2010: 12). Bu durum dansçıların rejimle kurdukları ilişki hakkında ne söylüyordu? , ülkeyi terk etmeye zorlanan sanatçı kesimi ya da dansçıların, ülkede kalmak isteyenlerle arasında ne fark vardı? sorularını akıllara getirmiştir.

Almanya'daki profesyonel ve amatör tüm dans faaliyetleri tıpkı diğer sanat alanlarında olduğu gibi merkezileştirilmek amacıyla denetlenebilir hale getirilmişti. Bakanlık buna ek olarak Berlin'de bale, halk dansları ve 'ausdruckstanz'dan oluşan müfredat programını dayatacak olan merkez dans enstitüsü kurdu. Tüm profesyonel dansçılar kayıt altına alınmıştı. Alman Nasyonal İşçi Partisi'nin önde gelen ideologlarından biri olan Alfred Rosenberg yönetimindeki Alman Kültürü Mücadele Birliği ülke geneline yayılan büyük ölçekli bir beden eğitimi programını yürütme sorumluluğu almıştı(2010: 10-13).

"Resmi devlet sertifikası tüm dansçılardan talep edilmektedir...18 yaşına gelmiş ari kökenli adaylar devlet sınavına girmeye hak kazanırlar. Ortaokul diplomasına ek olarak adayların, devlet doktorundan onaylı sağlık raporunu, emniyetten alınan iyi hal kağıdını, yazılı özgeçmişlerini ve Halk Aydınlanması ve Propagandası Bakanlığından onaylı bir dans okulunda en az bir yıl okuduklarını kanıtlayan belgeyi sunmaları zorunludur."
Halk Aydınlanması ve Propogandası Bakanlığı Yönergesi no: 26, 29 Temmuz 1934 ."(Manning, 2004: 229)

Almanya'da 1933'lü yılların devamında dansçıların dünyası Nasyonal Sosyalist politika tarafından gittikçe artan bir şiddetle devletin parçası haline getiriliyordu. Dansçıların yazıları, dansın ne olması gerektiğine dair fikirlerle kısıtlanıyordu. Bu dönemde Laban bir ideolog olarak nitelendiriliyordu. Alman dansıyla ilgili 1934'te

Alman Dans Festivali için yazdığı girizgahta şöyle bir ifadesi vardır: *"Sanatımızda bulunduğunu düşündüğümüz neşe ve coşkuyu Alman halkına göstermek istiyoruz. İfade biçimlerimizi, coşkumuzun ve irademizin dilini; Führerimizin tartışılmaz bir görüşle işaret edeceği ve milletimizin başaracağı büyük işlerin hizmetine sunmak istiyoruz."* Laban'ın yayınlanmış yazıları yeni statükoya boyun eğdiğini göstermektedir. Bu açıdan Laban bazı diğer sanatçı ve entellüktüellerle benzerlik göstermektedir, daha sonra Nazi Rejimi 1945'te yenildiğinde bile herhangi bir özür ya da kendini affettirme girişiminde bulunmaması da bu benzerliği perçinlemiştir(Huxley, 2015: 52-53).

Üçüncü Reich döneminde dansçılara ari kökenlerini ispatlanması gibi pek çok kural getirilmişti. Dans, kültür bakanlığının otoritesi altındaydı ve bundan önce ulusal anlamda böyle desteklenmemişti. Bakanlık 1934, 1935 ve 1936 yıllarında Berlin'de büyük ölçekli dans festivallerinin bütçesini de karşılamıştı(2004: 229). Nazi Almanyasında kalmayı seçen modern dansçıların bir kısmı, Alman siyasi hareketi kapsamında opera binalarında, kitle gösterilerinde, okulların ve gençlik organizasyonlarının beden eğitimi programlarında özgün sanat yaratımı dışında dönemin politik anlayışını yaymak için kadrolara dahil edilmişlerdir. *"Bunun anlamı, daha önce bağımsız stüdyo ve dans okullarında verdikleri derslerle finansman ihtiyacını karşılayan dansçı ve koreografların, doğrudan devlet ödeneğine bağ(ım)lı hale gelmesidir, ki dışavurumcu dansın Nazizm'le ittifakının maddî altyapısı burada aranmalıdır."* (Dehmen, 2010: 11)

1934 ve 1935'li yıllarda Kültür Bakanlığı'nın düzenlediği Alman Dans Festivallerine Mary Wigman ve dansı topluma yaklaştırma amacı ile stadyumlarda dev hareket koroları oluşturan Rudolph Laban gibi dönemin önemli dansçıları ve koreograflar katılmıştır. Belki bir politika kurbanı olarak ya da - tarihte tartışmaları da olan - iktidar yanlısı olarak Laban 1934 yılında tüm ülke genelindeki dans ve hareket programlarından sorumlu yönetici olarak atanmış fakat okulları ve kitapları Alman karşıtı ilan edildildiği için ülkeyi 1937 yılında terk etmiştir(2010: 11).

Aryan ırkın üstünlüğünün ve mükemmelliğinin bir simgesi olabilmesi için sportif etkinliklerin bireyleri yeterli bedensel güce ulaştırmaları amaçlanmıştır. Siyasetin birer aracı olarak, sanat ve spor, 'Faşist Estetiğin' sergilendiği, üstün ve güçlü bir toplum etkisini yaratmak için kullanılan tek tip çoğunluk düşüncesine dayalı ırkçı bir politika üzerinden ilerlemiştir. Öyle ki aslında ulusların yakınlaşması ve birlik olması düşüncesine hizmet etmesi amaçlanan olimpiyat oyunları, ilk defa bütüncül bir rejimin aracı olarak, spor ve siyaset tarihinde farklı bir noktada yer almıştır. Alman ırkının üstünlüğünü ortaya koyabileceği, Ari ırkın kendisine özgü olan bedensel güç ve estetiği tüm dünyaya gösterebileceği bir gösteri olarak tanıtılmış. Leni Riefenstahl tarafından çekilen 'Olympia' adlı belgesel filmi, siyaset-spor ilişkisinin propagandaya bulaştığını gösteren çalışmalardan biri olmuştur. Berlin Olimpiyat Stadı'nda gerçekleşen 1936 Yaz Olimpiyatları'nı işleyen film toplam iki bölümden oluşmaktadır. Olimpiyat oyunları üzerine yapılmış ilk belgesel olan eser teknik anlamda, ortaya çıkartıldığı dönemin standartlarının üzerindedir. Olympia'da, Cermen ırkının bedensel farklılığı, estetiği ve gücü sergilenirken, toplumsal güdülenme oluşturulmaya çalışılmaktadır. Film, ilk gösterimini Hitler'in doğum gününde yapmıştır. *Hitler "Riefenstahl bize Nasyonal Sosyalist bedenleri resmetmektedir. Tazi gibi, zayıf, hızlı ve çevik. Deri gibi sert. Krupp çeliği kadar dayanıklı bedenler."* şeklindeki sözleriyle filme olan beğenisini ifade etmiştir(Hekimler, 2015: 120).

Bu dönemin önemli dansçıları ve koreografları, 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları'nın açılış gecesinde, binlerce profesyonel ve amatör dansçıyla beraber, ari ırkı simgeleyen düzen ve intizam içindeki hareketlerle Hitler'i yüceltme görevlerini yerine getirmişlerdir. Olimpiyat oyunlarının açılış gecesinde koreograflığını, Mary Wigman, Gret Palucca, Harald Kreutzberg ve Dorothee Günther'in birlikte yaptığı, on bin kişilik bir ekipten oluşan "Olimpik Gençlik" isimli gösteri sahnelenmiştir. Dışavurumcu dansçı ve koreografların böyle bir oluşumun içinde yer alması tarihsel açıdan bakıldığında etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir(Dehmen, 2010: 10-11).

Sanatın toplumsal motivasyonu oluşturmak için kullanıldığı bu dönemde Alman

sanatçıların, heykellerde ve diğer görsel çalışmalarda, atletlerin çok gelişmiş kaslarını, güçlerini betimleyerek onları idealize ettiklerini görülmektedir. Diğer yandan Nasyonal Sosyalist düşünce biçiminde, beden terbiyesi, sağlıklı bir ırk ve güçlü askerlerin varlığı için önemlidir. Cermen ırkının güçlü bir nesli devam ettirerek vatan için asker yetiştirmek görevi de Ari ırkın kadınları için büyük bir sorumluluk niteliği taşımaktadır. Ancak sağlam bir bedene sahip olanlar güçlü bir nesli devam ettirebileceklerdir. Bu nedenle de Hitler Jugend (Hitler Gençliği) gibi, Deutschen Mädels (Alman Kızları Birliğinin) de bu amaçlar doğrultusunda önemli bir yeri vardı(Hekimler, 2015: 113).

İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan modern dansı dünya çapında yankılanırken, 1933'ten sonra Nazilerin kitle propagandasına alet edilmiş olan Nasyonal Sosyalizm'in kendi çıkarları doğrultusunda bir propaganda aracı olarak kullandığı ausdrückstanz ikiye bölünmüş olan Almanya'da yok olmaya yüz tutmuştu. Nazilerin profesyonel dansçılar için zorunlu eğitim, halk içinse hafif eğlence olarak gördükleri ve destekledikleri bale, savaş sonrası yeniden yapılandırma döneminde oldukça popüler olmuştu. Avrupa ve Kuzey Amerika'daki pek çok örneğin aksine, daha 1930'larda hem devlet opera hem de belediye tiyatroları sistemlerine entegre edilen modern dans ise gelişim sürecini tamamlayamayıp gerilemeye başlamıştı. Batı Almanya'da 1945'ten sonra Dışavurumcu danstan söz edilmiyordu. *"Belki de yıkıntılarında kendini yeniden inşa etmeye çalışan bir nesil için fazla ağır, fazla kasvetli, fazla yere yakın ve hatta anlatım ve olanakları bakımından fazla gerçekçi görünmüş olabilir."* Bu değerlendirme yirminci yüzyılın dans dönüşümü dinamikleri değerlendirildiğinde oldukça anlaşılabilir bir sonucu bereberinde getirmektedir. Modern dansın karşı çıktığı danse d'école geri gelmesinin sebebi balenin hafifliği ve ona özgü bir anlatımın izlenebilirliğinin daha kolay olması olarak değerlendirilebilir. Balenin ikinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da hakimiyet sağlaması Nazilerin tarafından hafif eğlence olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Toplumsal anlamda yorgun ve özgün dans biçiminin gelişimi durmuş, hatta gerilemiş bir Almanya için Schmidt'in açıklamasında da belirttiği gibi 1950'lerdeki bale patlamasının ardında dışavurumcu dansın faşizmle olan anlaşması dışında, baleye özgü dinamiklerin varolduğu gerçeği önemli bir yer

tutmaktadır(Dehmen, 2010: 12-13).

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Batı Almanya klasikleri yeniden canlandırmaya başlamıştı. Belediyeye bağlı repertuvar tiyatrolarının ağı yeniden kurulmaya başlanıyordu(Manning, 2004: 232) ve yıkılan opera binaları, savaştan sonra hızla restore edilen ilk kamu binaları arasında yer aldılar. *"Sunduğu düzen, uyum ve aşkınlık imgeleri aracılığıyla izleyicileri rahatlatan bale, savaş sonrası Almanya'da kana ve soykırıma bulanmış tarihle (sanat aracılığıyla) yüzleşmekten kaçmak için uygun bir savunma mekanizması işlevi üstlenmiş görünür."* (Dehmen, 2010: 13)

Modern dansçıları gitgide daha az rağbet görmeye başladığı bu zamanlarda Wigman Batı Berlin'de bir stüdyo açmış, Kurt Jooss ise Essen'deki Folkwang Okulu'ndaki eğitmenliğine devam etmeye başlamıştı. Balenin gelenekselliğine karşı farklı çalışmalar sürdürmek isteyen dönemin dansçıları için devamlı bir eğitim olanağı sunan Folkwang yüksek okulunda 1955 yılında eğitim almaya başlayan isim 15 yaşındaki Pina Bausch idi. 1960'lı yılların ikinci yarısına gelindiğinde Almanya'da varolan modern dans "dans tiyatrosu" adıyla yeniden ortaya çıkmıştı. Ausdrucksstanz geleneğinden beslenen dans tiyatrosu koreografları ifadeyi biçimin üzerinde tutarak dansı toplumsal sorunları ifade edebilecek bir güç olarak değerlendirmişlerdir. Batı Almanya'daki dönemin dansçıları 60'lı yıllardaki öğrenci hareketinin ortaya çıkarttığı etkisiyle Ortodoks bale tekniğinden ve bale kumpanyalarındaki hiyerarşik düzenden memnun kalmayıp Amerikan modern dans ve baleden aldıkları teknikler ışığında çalışmalar yaptılar. dolayısıyla çalışmalarını Opernballet'den ayırıp kendi üsluplarına 'tanztheater' adını verdiler(Manning, 2004: 232).

2.2.Önemli Uygulamacıları

Dans Tiyatrosu'nun oluşum sürecine kaynaklık edecek unsurları anlayabilmek

için klasik dans ve modern dans sürecini değerlendirirken 1960 ve 1920'li yıllarda yaratılarını sunmuş olan bazı Alman ve Amerikan modern dansçılara da değinmek faydalı olacaktır. Bunun yanında bu öncüllerin bu yıllar arasındaki yaratıların ortaya koyuş biçimlerini ve üsluplarını değerlendirmek gerekmektedir. Bu değerlendirme zaman zaman Alman modern dansçılarında zincirleme bir etki ile zaman zaman da ülkeler arası etkileşimlerle sonuca doğru giderken dans tiyatrosunun oluşum sürecinde izler bırakmıştır. İki ülkenin dansçıları bağımsız dans geleneklerinden geliyor olsa da zamanla aralarında oluşan etkileşimler, dansçıların üsluplarını kendilerinden sonraki kuşağa aktarış biçimlerinde görülebilmektedir. Bu da bir gelişim çizgisinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Öncüller üzerinden yapılan bu araştırma birer biyografi çalışması olmaktan ziyade sanatçıların üsluplarının değerlendirilip modern dansa katkılarını algılayabilmek adına yapılan bir çalışma olmuştur. Bu, etkileşimlerin dans tiyatrosuna birer kaynak olduğunu anlayabilmek için bir sağlama niteliğindedir. Alman ve Amerikan modern dansının önemli isimleri yaptıkları analiz çalışmalarıyla dans sahnesinin alanını genişleterek dansçının özgürleşmesini sağlamışlardır. Modernist dans araştırmalarında 20.yüzyılda yapılan çalışmaların nedenselliği ve dansa öncül olmanın önemi büyüktür. Bale ve modern dans gibi türleri biçimlendiren dönüşümün köklenlerini ve öncüllerini tespit etmek için zincirleme reaksiyonun dans üzerindeki etkisini anlamak faydalıdır(Tomko, 2010: 96). Bu da Almanya ve Amerika'daki önemli isimlere yakından bakmayı ve aralarında oluşan kesişimleri daha yakından okumayı gerektirmektedir.

Dans alanındaki yenilikleri anlamak maksatlı Amerika'da değinilen isimlerden Isadora Duncan klasik dansa ilk karşı çıkışın önemli isimlerinden olmuştur. Dolayısıyla bu sürecin anlaşılması için yapılan okumalarda göze çarpan ilk etkiler bu dalgayla ilerlemiştir. Dansta teknik dönüşümleri aktaran dansçı aynı zamanda kadınların toplumsal rollerinin araştırılması için yapılan çalışmalara da farklı bir bakış açısıyla katkıda bulunan isimlerden olmuştur. Kadın reformu, solo biçimler gibi pek çok konuyu anlayabilmek adına, çıkış yapan bu önemli isimler hem toplumsal anlamda hem de

teknik alanda katkılarıyla dansın 1920 ve 60 yılları arasındaki sürecini şekillendirmişlerdir. Bu kuramsal ve teknik anlamda yapılan çalışmalara hareketin ne olduğuna dair fikirleriyle katkıda bulunan Laban dans tarihinin en önemli isimlerindendir. Dışavurumcu dans ile alakalı çalışmalar yürüten ve dansa akademik anlamda derinlik oluşturan Laban, dansı hayata yaklaştırmış ve sınırlarını genişletmesini sağlamıştır. Sosyal dans ve sahne dansı arasında oluşturulan bir biçim olan hareket koroları buna örnektir. Öğrencisi olan Kurt Jooss'un okulunda yetişen Bausch bu çalışmalardan etkilenecek kendi biçimini oluşturmuştur. Laban'ın öğrencilerinden olan Mary Wigman yarattığı özgün üslupla Amerikan modern dansını da etkilemiştir. Bu etkileri kullanan önemli isimlerden biri de Martha Graham olmuştur. Dansın bağımsız bir sanat olması anlamında derin çalışmalar yapan Graham, modern dansa yeni bir disiplin oluşturmuş olması ve ikinci kuşak modern dansçılar arasında etkisi en belirgin isimlerden olmuştur.

1960'lara gelinen zaman diliminde ise Almanya'da yetişmiş ve Amerika'da eğitim görmüş olması dolayısıyla tüm bu etkileri birleştiren isim Pina Bausch dans tiyatrosunun ulaşacağı özgün noktayı belirleyecek isim haline gelir.

2.2.1. Rudolf von Laban

15 Aralık 1879 Macaristan doğumlu dansçı, bale kuramcısı ve koreograf Rudolf von Laban, soylu bir ailede dünyaya gelmiştir. Dans ile ilgilenmeye Paris'te başlamıştır. Resim, mimari proje üretimi gibi pek çok şeyle ilgilenen Laban, bir dönem orduda subaylık görevi yapmış olmasının yanında sirklerde çalışmış, gazetecilik yapmış ve mizah dergilerine karikatürler çizmiştir. Dans etmiş ve dans sanatı ile alakalı konferanslar vermiştir. Hayatında çok yönlü bir çizgi izleyen Laban'ın kuşkusuz ki dans tarihine en önemli katkısı sunduğu teoriler olmuştur. Sonrasında ardından gelecek olan Mary Wigman, Kurt Jooss ve Pina Bausch gibi isimlere ilham veren Laban, Alman modern dansının öncüsü olarak kabul görmüştür (Barın, 1999: 155).

Laban öğrencisi olduğu Dalcroze'un okulunda aldığı eğitim esnasında dans teorisine olan ilgisini keşfetmiş ve çalışmalarına bu alanda devam etmiştir. Dalcroze'un 'müzik pedagojisi' için geliştirdiği teknik çalışmalarını dans sanatına uyarlayarak bir sistematik yaratma fikrini oluşturan(1999: 155-156) Laban dışavurumcu dans ile ilgili çalışmalar yaparken aslında farklı türlerdeki dansları meç etmeyi düşünüyordu. Asya ve Afrika sanatlarından etkilendiği görüşünde olduğu dışavurumcu dans Laban'a göre, tarihsel danslar açısından bakıldığında özellikle etnolojik ve egzotik çeşitlilik olarak varlığı bilinen bir türdü. Fakat dışavurumcu dansın ayrıştığı nokta batılı olmayan bir kökten gelmesiydi. Halk danslarının, şenlik geleneğinden esinlenmiş, coşkuyu ve derinliği hissettiren 'sosyal içeriklerinden' ayrıştırılarak oluşturulan yeni bir biçimdi(Yılmaz, 2011: 71). Laban, 1913 yılında, içinde dansçıların da bulunduğu bir çok sanatçı ile birlikte İtalya'nın Ascona kenti yakınlarında kurdukları okulda dışavurumcu dansın temel çalışmaları yapılmıştı. Yapılan bu çalışmalarla ilgili, 31 Ekim 1928 tarihinde 'Neun Wiener Journal' adlı gazetede Laban'ın değerlendirmeleri şöyleydi:

"...Herkes düşlerini gerçekleştirme olanağı bulmuştu. Bunun da bizim için önemli bir anlamı olmuştu; çünkü "sanatsal anlatım biçimi olarak dans" gündemi belirlemişti. Pusulasını şaşırmış, şaşkın ve ruhsal anlamda zavallı bir dönemden gövdesel ve ulusal bir uyum birliğine gelebilmemiz ve bunun için bir hayat tarzı, yaratıcı gücü ortaya koymamız kolay olmamıştır. İşte o dönemde insanlar daha önceden kendilerine yasaklanmış olan "gövdelerini" yeniden keşfetmişlerdir. Kitlelerin spor ve cimnastik yoluyla gövdelerini büyük hareketlerle ortaya koymalarını biliyoruz. Bu bile bir ilerlemedir. Ancak sanata doğru atılacak ilk adım ruhsal anlamda bir genişleme ile olacaktır. Yalnız spor ile yeni bir hayat tarzı ve gerçek uyuma ulaşmak mümkün değildir. Aynı şekilde ritmik cimnastik de tek başına tek yanlı bir gövde kültürüdür. Ne zaman gövde kültürü sanatsal dansa ulaşırsa, işte o

zaman gövde, ruh ve evrenin uyumuna ulaşacaktır..."(Barın, 1999: 155-156)

Burada yaptığı çalışmalarda Laban dışavurumcu dansa bir tanımlama oluşturmuştur. Modern endüstri çağının olumsuz etkilerinin insanı evrenle olan eski uyumundan koparttığını, dansın ise tüm bu olumsuzlukları yok edip birleştirici bir etkiye sahip olduğunu düşünmektedir. Topluluk dansı geliştiren ilk kişi olarak görülen Laban, geliştirdiği hareket korolarının bu süreç için bir tedavi niteliği taşıdığını düşünmektedir. Fakat bu formülasyonu kurgulamaya başladığı dönemde devam eden çalışmalar esnasında, Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı ortaya çıkmış ve sanat dünyası derinden etkilenmiştir.

1928 yılında *kinetographie* yani insan hareketlerinin çözümlenmesi (Laban notasyonu olarak da biliniyor) yayınlanmıştır. Bu dans notasyon sistemi dans analiz disiplininin oluşmasını sağlamıştır. Danstaki mekansal matematiği anlatmak için *choreotics* teorisini uygulamaya koymuştur. Mekan ve zaman, ağırlık ve akış gibi ilkelere yola çıkarak efor kavramını literatürüne dahil etmiştir. Aynı zamanda dans bilimi kreoloji (*choreologische*) kavramını ortaya çıkartır ve nihayetinde dans bilimi ve dans yazısı bir araya gelir. Laban ortaya çıkarttığı koreografik çalışma sistemini "*evrensel bir dans geleneği içinde*" görmektedir(Ersöz, 2012: 138-139).

Laban görüşlerini: "... Yeni dans sanatı ahlaki değerler üretebilmemiz için bir bilinç yaratır. Bu bilinç eski sahne danslarının salt dış görünüşe önem veren estetik etkisini hiç mi hiç önemsemez..." şeklinde ifade ederken yeni dansın kültürel, politik ve dinsel hayatın yeniden biçimlendirilmesi için bir itki oluşturduğu görüşünü öne sürmektedir. Çağın olumsuz etkilerini yaşayan insanların yaşama gücünü hissetmeleri için, tüm biçimlenmiş, geleneksel unsurlardan arındırılmış, "*mutlu bir hayatın özgür dansı*"nı benimsemeleri gerektiğini düşünmektedir. Bu kavram Laban tarafından oluşturulmuştur. Bu zamana kadar gelen ve üç kategoriye ayırdığı "*ayakları yere basmayan dans sanatını*" güç, zaman ve uzam olarak incelemiştir. Bu kategorilere

hareket, ritmik ve doğrultu eşlik etmiştir. Hareket, uzam ile "uzam uyumu" ilişkisindedir ve bunu "uzam doldurma" olarak açıklamaktadır. "uzam akordu" ve "benliğin ve gövdenin uzamsal çevre" ile olan birlikteliği gerekliliğinin altını çizmektedir (Barın, 1999: 157-158). Laban, Romantik bale, pandomim ve doğaçlamaya dayanan dansı desteklememiştir:

"... Bir grupla özdeşleşen dansçının aksine kendi kendine dans eden dansçı özünde sanata yabancıdır. Doğal olan, 'insanın' iyi ve kötü yanlarını halk danslarında gördüğümüz tutkuyla gözler önüne sermektir. Sanat mutlak 'yaratı' üretmelidir. Bir yapıt önce kendi içindeki bütünlüğü ile ortaya çıkmalı ki 'sanat eseri' olsun." (1999: 158)

Dans, geçmişte klasik dans ile geçirdiği süreçten sonra teknik anlamda derinleştirilip analiz edilmekteydi. Dalcroze ve Laban gibi önemli isimler tarafından dans ve hareket üzerine oluşturulan teorik ve pratik çalışmalar, dans tiyatrosunun anlatım olanaklarının geliştirilmesini ve derinleşmesini sağlamıştır. Laban'ın, "KOREUTİK" ve "EUKINETİK" adını verdiği kavramlar üzerine kurduğu bir hareket sistemi vardır ve koreutik: insan gövdesinin yaptığı her türlü hareketin bilimsel anlamda sistematize edilmesi anlamına gelirken, (sıçramak, kaymak, bakmak, vurmak, titremek gibi) Eukinetik ise, hareketlerdeki enerjiyi, adalelerdeki gerilim-boşalım (spannung-Entspannung) halinin dansçı ve koreograf tarafından anlatımsal hareketlerin denetimi anlamında kullanılması anlamına gelmektedir (1999: 157-159).

Bedenin noktalarını ve yönlerini kaydetmek için çeşitli semboller kullanılan Laban notasyonu sistemi, dansdaki hareketlerin dökümünü sunmaya yaramaktadır. Hareket eden bedenin devinimlerinin her yönünü kaydederek, şablon oluşturarak analiz edilmesi sağlanmaktadır. İnsan bedeninin hareket kombinasyonlarının çeşitliliğini ortaya çıkartan bu sistem, hareket oluşturma ve tanımlamada ve mekan kullanım çalışmalarına da olanak sunmuştur. (Dansa çok çeşitli alternatif bakış açıları sunan bu

Çalışma sistemi dans tiyatrosunun anlatım araçlarını zenginleştirmek için faydalandığı unsurlar arasında olmuştur)(Kırkan, 2015: 28).

Çeşitli dans biçimlerinin kaydedilerek arşivlenmesini sağlayan bu sistem Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere'de dans yazım merkezlerinin kurulmasını sağlamış ve böylelikle bu sistem tarafından onaylanan çalışmalar telif hakları kapsamında değerlendirilmeye alınmıştır. Laban, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra önce Stuttgart ve Mannheim'de çalışmalar yürütmüştür. 1922 yılında kurduğu grubunu önce Hamburg'a sonra Berlin'e taşımış ve burada 'Koreografi Enstitüsü' kurmuştur. Grubunda alışmalar yürüten kişiler arasında ileride dans tiyatrosuna katkılar sağlayacak ve Pina Bausch'u sanatsal anlamda etkileyecek olan Kurt Jooss'da vardır. 1936 yılında Nazizmin gölgesinde geçen yıllarda, Berlin Olimpiyat Oyunları'nda sergilenmek üzere gösteriler hazırlamıştır. Daha sonra ise diğer pek çok dansçı gibi Almanya'dan ayrılmıştır. alışmalarını ise K. Jooss ile Leeder'in İngiltere'deki okulunda sürdürmeye devam ettirmiştir. İkinci Dünya Savaşı sırasında sanayideki verimi artırma konusunda fabrikalarda çalışan işçiler için egzersiz programı hazırlamış ve 'Effort' (aba) kitabını 1947 yılında çıkartmıştır. Eserlerinden bazıları: **'Gymnastik und Tanz' (Jimnastik ve Dans)**, **'Choreographie' (Koreografi 1926)**, **'Schrifttanz: Methodik Orthographie, Erlaeuterungen'**(Dans Yazısı: Yöntem, İmla, Açıklamalar 1928), **Ein Leben Für den Tanz' (Dans için bir Yaşam 1935)**, **'Principles of Dance and Movement Notation' (Hareketi ve Dansı Kağıda Dkmenin İlkeleri 1956)**. Laban'ın kuramsal çalışmaları dans ve koreografi alanında yaptığı çalışmalardan daha nde yer almıştır. Üstelik analiz edip oluşturduğu çalışmalar sadece bale ve dans alanında değil eğitim ve sanayi ile ilgili dallara da katkı sağlamıştır. Hareket notasyonu ile ilgili yarattığı evrensel yazım dili dansa yeni bir biçim getirmiştir(Barın, 1999: 159-161).

2.2.2. Mary Wigman

Dalcroze ile kurulan 'Eurhythmics' alışmaları ve Rudolf Laban ile oluşturulan

dans notasyonundan sonra yirminci yüzyılda ortaya çıkan en özgün hareketlenme Mary Wigman'ın 'mutlak dans' olarak adlandırdığı yeni biçim olmuştur. 1886 yılında burjuva bir ailenin üyesi olarak dünyaya gelen Mary Wigman, profesyonel anlamda ilk solosu 'Witch Dance'ı yirmili yaşlarının ortasında yaratmıştır. Oldukça radikal bir biçimi olan bu solo dans 'hexentanz' (Cadı Dansı)'ı yerde başlayan ve özel bir maskeyle, sert bir beden dili, zıplamalar ve seri, vahşi hareketler içeren kaotik bir içeriğe sahiptir. Isadora Duncan'da karşımıza çıkan 'uyum anlayışı' 'Wigman'da kendini duyguların iç aksiyonu yüksek bir halde dışavurumu şeklinde göstermiştir. Bu çalışmada, Wigman özgün dans biçimini oluşturacak olan unsurları keşfetmiştir(Mackrell , 2013).

Eleştirmen Margaret Lloyd tarafından ” *Çoğunlukla şeytansı, korkunç olanın üstünde durarak, insanın doğasındaki gizli şeytanları hareket aracılığıyla ortaya çıkartmak adına kasvetle kendinden geçme hali*”(Aksan, 2011: 104) şeklinde anlatılan Wigman'ın dansı, kendine özgü duyguların bedensel hareketler aracılığıyla dışa vurumunu yansıtmaktaydı. Koreograflerinde oldukça cömert bir şekilde kendilerinden geçen dansçılar vardı ve gösterişsiz ve dekorsuz bir sahnede, sadece siyah bir perde tercih edilmekteydi.

Dansın bedenle buluşmasını ”*Kalp atışlarımızı, kendi kanımızın fısıltısını, mırıltısını dinleyelim.*” diye ifade ederken Wigman, bu sinyalin içeriden başlayarak dışarıyla buluşması gerektiğinden bahsetmiştir. Dansın sade haliyle müziksiz olmadan icra edilebileceği fikri de bu farklılıklardan bir diğerydi. Bu estetikte, modern dansın ana unsurlarından olan bedenin kendi ritmini dinleme hali mevcuttu. Modern dans hareketinde dansçılar klasik, geleneksel ve kurallı olana eleştirel yaklaşmışlardır. Bu yaklaşımın getirilerinden biri ise bedensel duruşların parçalar halinde önden belirlenmiş figürlerle gerçekleşmeyip, bedenin bütüncül algılanarak devinilmesi şeklinde kendini göstermiştir(Suquet, 2006: 329).

Wigman yarattığı üslubun içerisinde sınırsız bir yolculuğa çıkarak dansı sabit bir zaman ve olgu sınırlamalarından kurtarmıştır. Yaratılarında içsel yolculukla özgün bir

olgu yaratmaya çalışmaktadır. Kendine dışarıdan izleyici gözüyle bakarak oluşturduğu performansı anlamlandırmaya çalışmaktadır. Bütün bu unsurlar kendi dansını 'anlatımcı dans' olarak tanımlamasını sağlar. Anlatımcı dans döneminin 20'li yıllarda sunduğu alternatifli repertuvar (sadece yerel repertuvar tiyatrosu izleyicisinin talepleriyle sınırlandırılmayan) sistemine baktığımızda Bausch'un dans tiyatrosu ile benzerlik gösterdiği görülmektedir(Manning, 2004: 234; Yılmaz, 2011: 73). Anlatımcı dansı 'sanatsal pratiğin temellerini keşfetmek' adına deneyim yeri olarak kullanmıştır. Dönemin toplumsal eleştirilerini belirgin şekilde eserlerinde gösteren Wigman, eski dünya düzenine karşı yeni bir dünya düzeni beklentisinin mirasçısı gibidir(2011: 74).

Mary Wigman'ın gösterilerinde sahne üzerinde varetği devinimin etkisi Birinci Dünya Savaşı sonrasının izlerini taşımaktaydı. Alman dışavurumcu (ekspresyonist) sanatının kaotik atmosferi karanlık bir dünyayı anlatıyordu. Ekspresyonizmin ortaya çıkış sebeplerinden olan insanın ruh halini dışa vurma ihtiyacı, sanatçının yeryüzündeki yalnızlığını, korkularını, dünyaya haykırarak anlatma ihtiyacını karşılamaktaydı. Wigman ise bu noktada gösterilerinde yarattığı şeytanlar, periler ve hayaletler gibi karakterlerle eserlerinde acı çeken bireyi anlatmak istemiştir(Barın, 1999: 161). Dönemin sanat algısına dair bakış açısını dans bağlamında şu şekilde ifade etmiştir.

"Bale öyle bir mükemmellik seviyesine erişti ki daha fazla geliştirilemez. Bedenler o kadar zarif ve ideal saflığa erişecek kadar arıtılmış ki, sanatsal içerik çoğu zaman kaybedilmiş ya da bulanıklaşmış durumda. Mükemmel bale dansçısı artık büyük içsel duyguların temsilcisi değil, müzisyen ya da şair gibi harika bir virtüöz olarak tanımlanmaya başlandı. Balerin bir çeviklik ve hafiflik ideali yarattı. O, yerçekiminin gücünü ele geçirip imha etmeye uğraşıp durdu. O, karanlığı, ağır olanı, dünyevi olanı; yalnızca kendi esnek, içerik ve zarif tekniği ile çelişiyor diye değil, kendisinin cici estetik prensipleri ile de çeliştiği için yasakladı. Oysaki zaman kötüye gitti. Savaş hayatı değiştirdi. Devrim ve keder tüm güzellik ideallerini allak

bullak edip yok etmeye meyilliydi. Yıllanmış ve sevgiyle anılan gelenekler arkada bırakıldı. Bu eski ve çığneden gelenekler nasıl olurda bu berbat imha döneminde sağlam kalabilirdi". (Wigman, 2011: 107)

Klasik dansın varlığına karşı duruş, yaşamın getirdiği doğal bir dönüşüm gibi görünmektedir. İnsanın hayatın içinde bulunduğu koşullar, gündelik yaşamın yansımaları, dansı geçmişteki anıtsal noktadan alıp şimdiki anlaşılabilirlik noktasına, yani toplumla paralel, iletişime daha yakın bir noktaya taşımıştır.

The Language of Dance (1963) "**Dansın Dili**" adlı kitabında Wigman, eserlerinde insanlığın karanlık yüzü, savaşın yıkıcı etkileri ve ölüm gerçekliğinin değiştirilemeyişi ile ilgili temalara karşı bir alakasının olduğundan bahsetmiştir. Eserlerinden bazıları: *Swinging Landscape* (1929) 'Çok Hareketli Manzara', *Face of Night* 'Gecenin Yüzü', *Songs of Fate* (1935) 'Kaderin Şarkısı', *Ceremonial Figure* (1925), 'Seramonik Figür', 'Space Shape' (1928), 'Mekansal Biçim' olmuştur. Ayrıca 1953 yılında '**Deutsche Tanzkunts**' (**Alman Dans Sanatı**) ve 1963 yılında '**Die Sprache des Tanzes**' (**Dansın Dili**) adlı kitapları yayınlanmış, '**M.W.Book**' (**M.W. Kitabı**) adlı kitabı ise 1973 yılında ölümünden sonra yayınlanmıştır. Wigman, bir süre sonra Almanya'nın en önemli dans merkezi haline gelecek olan kendi okulunu 1920 yılında kurmuştur. 1923 yılında öğrencileri ile bir dans grubu kurmuş ve 1928 yılına kadar olan süreçte Almanya'da turneler gerçekleştirmiştir. Fakat bu okul daha sonra Naziler tarafından kapatılmıştır. Bunun üzerine 1930-1933 yılları arasında Amerika turnesine çıkmıştır. İki ülke arasındaki danssal alışveriş Amerikalı ve Alman dansçıların gittiği yerlere izlerini bırakmalarıyla bir etkileşime girmiştir. Amerikalı modern dansçılar onun eserlerinden etkilenmiş olsalar bile -başta Martha Graham olmak üzere- iki ülke biçimleri konusunda birbirlerinden oldukça farklıdır. 1945 yılında Leipzig ve sonrasında Doğu Almanya'da okullar kuran Wigman'ın 1920'de Dresden'deki okulunda eğitim gören Hanya Holm 1931'de Newyork'ta Wigman okulu açarak Alman modern dansının etkisini Amerika'ya götürmüştür (Göldere, 1013: 61; Barın, 1999: 161-164).

ABD'ye turne yapmak üzere hazırlıklar yapan Wigman öğrencisi Holm'ün vesilesi ile bu isteğin gerçekleştirmiş ve buradaki pek çok şehirde gösterimler yapmıştır. Bu ona hem maddi anlamda bir getiri hem de başarı sağlamıştır ve 6 yıl boyunca Almanya ve Amerika arasındaki bu gel-gitler sürmüştür. Sonucunda 1936 yılında New York'ta kendi adına açtığı okulun başına Holm'ü yerleştirmiştir(Barın, 1999: 161). Batı Almanya'da klasikler tekrar hayata döndürülmeye başlanırken modern dans gitgide silikleşmeye başlamıştır. Bu sanatsal ortam içerisinde Wigman Berlin'de bir stüdyo açmıştır ve dönemin önemli isimlerinden Kurt Jooss ise Essen Folkwang okulundaki öğretmenliğine geri dönüş yapmıştır. Bu okul eğitimde süreklilik sağlayan ve dansçılara alternatif bakış açısı sunan tek alandır. Sonrasına bir köprü olması kaydıyla burada değinilmesi gereken önemli bir nokta, Pina Bausch'un da bu okula 1955'te katılarak, dans tiyatrosunu özgün bir noktaya taşıyacak olmasıdır(Manning, 2004: 232).

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra siyasi dengelerin çöküşü ile Mary Wigman 1949 yılında Batı Berlin'de kalmıştır. Burada, Mannheim'da Orrf'un 'Carmina Burana' ve Glück'un 'Orfeo et Euridice' eserlerinin koreografilerini inşa etmiş, ardından 1957 yılında Berlin'de Igor Stravinski'nin 'Bahar Ayini' adlı balesini tekrar yapılandırarak takdir kazanmıştır. Wigman'ın tarzı gerçekleştirdiği turnelerle ve Hanya Holm gibi öğrencileri sayesinde Amerika'ya yayılmıştır ve oluşturduğu özgün üslubun yansıması geniş bir alanı tesiri altına almıştır. Solo dansları, yarattığı koreografileri ve yazdığı kitaplarla dans dünyasının önemli ve özgün bir kişiliği olan Mary Wigman aynı zamanda çağdaşları ve ondan sonra gelecek önemli dansçılara etki alanı yaratmıştır. Bu isimlerden biri onu ilk kez 1931 yılında izleme şansı bulan, tekniği ve temalarından önemli ölçüde etkilenen Martha Graham olmuştur. Martha Graham'ın ilk dönem yaratılarıyla Wigman'ın üslubu arasında gözle görülebilir benzerlik kendini Graham'ın 1930'daki 'Lamentation' solosundaki beden kullanımında göstermektedir. Özellikle torso bölgesindeki ifadeler Wigman'ın izlerini taşımaktadır(Barın, 1999: 163-164).

Wigman, dans üslubunda özgür ve soyut unsurları kullanarak yaratılarının özgün bir noktaya ulaşmasını sağlamış, Eserlerinde bireyi ilgilendiren temaları kullanarak

toplumsal noktaları gözardı etmeden bulunduğu zamanın güncelliğini yakalamıştır. Wigman'ın dansına dair tüm bu özellikler dans tiyatrosunun Pina Bausch ile başlayıp devam eden dans tiyatrosu biçiminde görebileceğimiz türden izleri barındırmaktadır.

2.2.3.Pina Bausch

20. yüzyıldaki sanatsal dinamiklerin yinelenen gelişmelerin izlerini taşıdığını söylemek mümkündür. Bir önceki dönemin yeniliklerine rastladığımız bu dönem dans alanındaki gelişmelerin başlangıcı olarak görülmektedir. 1.Dünya Savaşı öncesinde Isadora Duncan ve L. Fuller gibi dansçıların yenilikçi hareketleriyle renklenmiş dönem şimdi 'dans tiyatrosu' diye anılan bir alternatif biçime kavuşmuştur. Dans tiyatrosu, hareketleri jest ve söz ile bir araya getirerek, tiyatroya özgü farklı algı yollarının oluşmasını sağlamıştır. Bu çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği gibi bu gelişimin tarihsel kökleri anlatım dansının izlerini taşımaktadır. Amacı ise klasik balenin kurallı yapısı karşısındaki duyguların önceliği olgusuna yaklaşmaktır(Candan, 213: 171).

Dans, öncesinde yaşanan hareket, müzik, teori ve kostüm gibi tüm handikaplı noktaları modern dansın kararlılığı ile geride bırakmış haldedir. 20. yüzyıldaki değişen toplumun etkileri eşliğindeki bütün bu yenilik unsurlarına karşın Pina Bausch, dans ve tiyatroyu bir araya getiren bir dans biçimi inşa etmiştir(Göldere, 2013: 133).

"(...)Bausch ise bütün bu yeniliklerin üzerine inadına klasik bale kökenli dansçılarıyla ve çerçeve sahnelerde hareketin dramaturjisi kurumunun yardımıyla dans ile tiyatroyu bilindik anlamda birleştirerek 'dans tiyatrosu' oluşturma fikrinden oldukça uzakta bir yerde sıradan kadınlar ve erkekler imajıyla yeni yüzyılın yepyeni danslarını kuruyor. Başta Bausch olmak üzere yeni yüzyılın Bausch'u görmüş iflah olmaz koreografları bir yüzyıl boyunca etkili olacağı benziyorlar.(...)" (2013: 133)

toplumsal noktaları gözardı etmeden bulunduğu zamanın güncelliğini yakalamıştır. Wigman'ın dansına dair tüm bu özellikler dans tiyatrosunun Pina Bausch ile başlayıp devam eden dans tiyatrosu biçiminde görebileceğimiz türden izleri barındırmaktadır.

2.2.3.Pina Bausch

20. yüzyıldaki sanatsal dinamiklerin yinelenen gelişmelerin izlerini taşıdığını söylemek mümkündür. Bir önceki dönemin yeniliklerine rastladığımız bu dönem dans alanındaki gelişmelerin başlangıcı olarak görülmektedir. 1.Dünya Savaşı öncesinde Isadora Duncan ve L. Fuller gibi dansçıların yenilikçi hareketleriyle renklenen dönem şimdi 'dans tiyatrosu' diye anılan bir alternatif biçime kavuşmuştur. Dans tiyatrosu, hareketleri jest ve söz ile bir araya getirerek, tiyatroya özgü farklı algı yollarının oluşmasını sağlamıştır. Bu çalışmanın giriş kısmında da belirtildiği gibi bu gelişimin tarihsel kökleri anlatım dansının izlerini taşımaktadır. Amacı ise klasik balenin kurallı yapısı karşısındaki duyguların önceliği olgusuna yaklaşmaktır(Candan, 213: 171).

Dans, öncesinde yaşanan hareket, müzik, teori ve kostüm gibi tüm handikaplı noktaları modern dansın kararlılığı ile geride bırakmış haldedir. 20. yüzyıldaki değişen toplumun etkileri eşliğindeki bütün bu yenilik unsurlarına karşın Pina Bausch, dans ve tiyatroyu bir araya getiren bir dans biçimi inşa etmiştir(Göldere, 2013: 133).

"(...)Bausch ise bütün bu yeniliklerin üzerine inadına klasik bale kökenli dansçılarıyla ve çerçeve sahnelerde hareketin dramaturjisi kurumunun yardımıyla dans ile tiyatroyu bilindik anlamda birleştirerek 'dans tiyatrosu' oluşturma fikrinden oldukça uzakta bir yerde sıradan kadınlar ve erkekler imajıyla yeni yüzyılın yepyeni danslarını kuruyor. Başta Bausch olmak üzere yeni yüzyılın Bausch'u görmüş iflah olmaz koreografları bir yüzyıl boyunca etkili olacağı benziyorlar..." (2013: 133)

Dans tiyatrosunu özgün bir forma kavuşturmuş olan Pina Bausch, 27 Temmuz 1940 yılında Almanya, Solingen' de doğmuştur. “Çocukluğumda yaşadıklarımın hemen hepsi çok sonraları sahnede varlığını göstermeye başladı” diyen Bausch, ailesinin işlettiği restoranın arkasındaki bahçede vakit geçirmekte aynı zamanda da ailesinin işlettiği lokantadaki işlere yardım etmektedir. Küçük yaşta dans etmeye başlamış ve klasik bale eğitimi almıştır. On dört yaşında Solingen’de çocuk balesinde dans eden Bausch, 15 yaşında Essen’de Folkwang Yüksekokulu’nda dans eğitimi görmek üzere evden ayrılmıştır. Asıl adı Philippine olan dansçı, 1955 yılında Folkwang Yüksekokulu'na girmişti. Hocası Kurt Joos ile bu okulda öğretmenlik yaparken tanışmıştı. Fakat sonrasında burs imkanına sahip olup eğitimine Amerika’da devam edecekti. Bausch Modern dans ile değişen dans algısını bambaşka açılardan değerlendirmiştir(Manning, 2004: 232; Güngör, 2011). İki disiplinin birarada bulunduğu bu biçim şimdi gerçek anlamda bir şeyler anlatacaktır. Dansın estetik anlamda sahnedeki biçimlenişi ve duyguların gösteriye kattığı heyecan dans ile seyircinin birlikteliğini yeniden canlandırmıştır. Yeni dansın serüveninde dans ile tiyatronun malzemelerinin harmanlanarak işlendiği dans tiyatrosu daha özgür bir forma kavuşmuştur.

Folkwang Sanat Okulu (Folkwang Academy) dönemin dansçıları için alternatif bir dans eğitimi veren ve sadece dansın değil hemen her sanat dalının eğitiminin verildiği bir kurumdu. Klasik bale tekniğiyle modern dansın serbest taraflarının birleşimi olan bu okulun eğitim tarzı, geleneksel yöntemler ve yeni dansın özgürlükçü araştırmalarını bünyesinde barındırmaktaydı. Okula Amerika’dan gelen önemli dans hocaları ve koreograflar çok çeşitli bir dans sistemi oluşturma konusunda Bausch'a faydalı olmuştu. Güçlü bir teknik eğitimden geçen Bausch, bulunduğu okuldaki fotoğraf, müzik, opera, tiyatro, alanlarındaki çok yönlü eğitimden de faydalanmıştı. Bu donanım ona dans tiyatrosunun inşa sürecinde kaynaklık edecekti. Eğitim aldığı dönemin faydacı malzemeleri bütünlüklü gösteri üslubunu oluşturma için bir etken olmuştu(Güngör, 2011; Manning, 2004: 232).

Bausch 1960 yılında okuldan mezun olduktan sonra, 18 yaşında İngilizce bilmemesine rağmen bir değişim programı ile Amerika'ya gitti. Burs kazanarak New York'taki Julliard School'a kabul edildi ve burada Martha Graham Dans Topluluğu'nda eğitim alan ve bu toplulukta çalışmış olan dansçılardan eğitim aldı. Dansçıların arasında Alfredo Corvino, Jose Limon, Antony Tudor, Paul Taylor, ve Margret Craske gibi isimler bulunmaktaydı. Bu süre zarfında Paul Sanasardo Donya Feuner Dans Company ve New American Ballet topluluklarında dans etme fırsatı bulan Bausch, New York'da bulunan Metropolitan Opera'sında işe alınmış ve burada iki yıl boyunca çalışmıştı. Fakat Hocası Kurt Jooss, Folkwang okulunda bir bale bölümü açmak istediğini söylediğinde Pina, Essen'e geri dönme kararı aldı ve burada kendi koreografilerini yaparak, çalışmalarını sürdürdü(Climenhaga, 2009, 5-6).

1960'lı yıllarda dans sahnesi gösteriyordu ki dansçılar deneysel tiyatro, Amerikan modern dansı ve bale teknikleriyle yeni bir yol ayrımına girmektedirler. *Tanztheater* diye adlandırdıkları bu biçim bir geriye dönüşün izlerini taşımaktaydı. Anlamın biçimden daha önde olduğu bu biçim, Alman dışavurumcu danstan etkileniyordu fakat dışavurumcu dansa karşı *Tanztheater* görsel olarak daha gösterişliydi. 1920'li yılların dansı ile dans tiyatrosu arasında kurulacak olan bağ bu yeni ve özgün biçimin karakterini belirleyecekti(Manning, 2004: 233-234).

Pina Bausch'un ilk bağımsız koreografisi 1969'da Köln'de düzenlenen yarışmada Uluslararası Dans Akademisi birincilik ödülünü alan *Im Wind der Zeit* (*Zamanın Rüzgarında*) olmuştur. Bausch'un modern dansın anlatım olanakları karşısında radikal bir duruş sergilediği, bir anlamda deneme olarak nitelendirilen eseri ise *Nachnull* (*Sıfırdan Sonra*) olmuştur. 1971 yılında gösterilen bu eserde iskelete benzeyen kostümlerle dansçılar savaş sonrasını anlatıyorlardı. Kesikli ve bozulmuş bir hareket biçimi kullanarak bedenlerindeki deformasyonu açığa çıkartıyorlardı. Devamındaki gösterisi *Dansçılar İçin Aksiyonlar* yine bu biçime yakın inşa edilmişti. Sakat doğan çarpık bedenler ve sendeleyerek hareket eden insanların resmedildiği gösteride teatral unsurlardan biri, üzerinde kefen bulunan ve bu kefenin içinde hasta

yatağında hareketsiz bir şekilde yatan bir kız idi. Amerikan modern dansından farklı olarak bu eserlerde biçim arka planda içerik ise ön plandadır. Bausch özgün yaklaşımı sayesinde bedenin baskılanmış biçimini, iletişimsizliği, saplantıları ve sevginin kolayca şiddete dönüşme durumunu, bilinçaltı ile kişinin varoluş problemlerini, baskılanmış duyguların dışavurumunu ve kadın-erkek ilişkileri gibi temaları işler ve seyirciyle yakın bir temas kurarak onlara bir sorgulama ortamı yaratır. Tarif edilen bu biçim, Alman bakış açısının bir yansıması ve Amerikan bakış açısının Bausch'un tarzından ayrımını anlatan en kuvvetli özelliklerden biridir. Çünkü Bausch'un belirlediği çalışma yöntemi eserlerinde anlamın önceliği üzerine kurulmuştur. Pina Bausch'un tiyatrosunda konular insanın özünden ortaya çıkmaktadır. İnsan yaşamı, öyküleri, korkuları, istekleri ile paraleldir(Candan, 2013: 176; Manning, 2004: 210-214, 232).

Bausch'un Wuppertal'de modern dansın sınırlarının genişletilerek oluşturduğu ilk eserleri onun kendi varlığını duyurmasını sağlamıştır. İki Gluck operası olan (*Iphigenia Tauris'te* ile *Orpheus ve Euridike*) eserini dansa aktaran Bausch, bu çalışmalarında eski mitleri kendi temalarıyla başarılı bir şekilde meç ederek yeniden yorumlamış ve eleştirmenler tarafından yılın dans gösterisi seçilmiştir. *Fritz*'te çocukluk döneminin endişelerini kendi estetik anlayışı ve dışavurumcu – gerçeküstü sahneler ile aktarmaya çalışan Bausch, eleştirmenler tarafından olumsuz değerlendirmelerle karşılaştırılmış ve eseri 'hatalı bir adım' olarak nitelendirilmiştir. Yaratılan bu olumsuz etki Bausch'un estetiğine ait belirleyici unsurları da beraberinde getirmiştir. Bausch, 1974'te sahnelediği, *Seni Köşeye Sıkıştıracağım* adlı eserini yarım saatlik bir pop-müzik balesi şeklinde hazırlamıştı. Bu eserde Bausch, sıradanlaşan davranış biçimlerini eleştirel bir bilinçle irdelemeye çalışmıştı. Onun üslubunun temel taşlarını oluşturacak etkilere rastladığımız eserde cinsler arası ilişkiler ve onların toplumsal rolleri deşifre edilmeye çalışılıyordu(Manning, 2004: 212).

En bilinen eserlerinden *Bahar Ayini* 1975'te Igor Stravinski'nin eseriyle aynı ada sahipti. Kariyeri için önemli bir dönüm noktası olarak değerlendirilen bu eser güçlü dramatik enerjisi ve aracsız fiziksel dili ile yarattığı kuvvetli bir etkiyi beraberinde

getirmişti(Climenhaga, 2009: 10).

Bu zamana kadar getirdiği biçim araştırmaları ile Pina Bausch'un yeni bir gösteri şekline de geçiş yapmış olduğu görülen Brecht çalışması, *Yedi Ölümcül Günah*'ta Bausch olgunluk kazanmaya başlamıştı. Duygusal ve fiziksel karşıtlıkları harmanlayarak ve birbirine zıt biçimleri, yan yana getirerek, seyirciye gerilim ve rahatlama, karanlık ve aydınlık ve kırılan ilüzyonların yansıtıldığı bir biçim sunmuştur. Brecht' in yabancılaşma tekniğinden yararlanmaya çalışan Bausch, riskli bir dans zemini hazırlayarak iz bırakan bir çalışmaya imza atmıştır(Manning, 2004: 213).

Kendi özgün tarzını bulduğu eseri olarak nitelendirilen, *Kadının Elinden Tutar ve Onu Saraya Götürür Diğerleri Takip Ederler* adlı eseri Shakespeare'in Macbeth'inin yeniden yorumlanmış halidir. Bu çalışmasında dansçılara sorular yönelterek hareket noktası yaratmıştır(Climenhaga, 2009: 21).

Komm, tanz mit mir (Gel Dans Et Benimle) ve *Keuschheitslegende (İffet Söylenceleri)* adlı eserlerinde Bausch, dansın anlatım olanaklarına farklı bir bakış açısı getirmiştir. Dans sahnesinde uzunca diyaloglar solo danslar ile yer değiştirmiş, dans tiyatrosu formuna dilin işlevi eklenmiştir. Bütün bu yenilik ve gelişmelerden sonra 1980'de yarattığı eserlerde birlikte çalıştığı eşi, dekor ve kostüm tasarımcısı Rolf Borzik' in lösemiden erken ölümü ile sonraki süreç eserlerinde daha karanlık ve umutsuzluğun hakim olmasına sebep olmuştur. Bausch, Folkwang Yüksekolkulundaki görevinden sonra, 33 yaşında 1973 yılında geldiği Wuppertal Balesi'nin yöneticisi olarak 23 yıl boyunca Wuppertal'de kalmıştır(Manning, 2004: 210, 213-214).

Başlıca koreografileri şöyledir; Fragment (Fragman, 1967), Im Wind der Zeit (Zamanın Rüzgarında, 1970), Nachull (Sıfırdan Sonra, 1970), Aktionen für Tanzer (Dansçılar İçin Aksiyonlar, 1971), "Tannhauser" Bacchanal ("Tannhauser" Bacchanal, 1972), Weigenlied (Ninni, 1972), Fritz (Fritz, 1974), Iphigenie auf Tauris (Iphigenia Tauris'te, 1974), Zwei Krawatten(İki Kravat, 1974), Ich bring dich um die Ecke (Seni

Köşeye Sıkıştıracağım, 1974), Adagio. Fünf Lieder von Gustav (Adaigo. Gustav Mahler'den, 1974), Orpheus and Eurydike (Orpheus ve Eurydike, 1975), Frühlingsopfer Wind von West (Bahar Ayini(Batı Rüzgarı, 1975), (Der zweite Frühling/ Le Sacre (İkinci Bahar/Bahar Ayini), Die sieben Todsülen (Yedi Ölümçül Günah, 1976), Komm, tanz mit mir (Gel, Dans Et Benimle, 1977), Renate wandert aus (Renate Göç Ediyor, 1977),Err nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schlob, die anderen(Kadının Elinden Tutar ve Onu Saraya Götürür, 1978), Cafe Müller (Cafe Müller,1978), Kontakthof (Buluşma Yeri,1978),Arien (Aryalar, 1978), Keuschheitslegende (İffet Söylenceleri,1979), 1980-ein Stück von Pina Bausch (1980 Bir Pina Bausch Gösterisi, 1980), Bandeneon (Bandeneon,1980), Walzer (Valsler, 1982), Nelken (Karanfiller,1982), Auf dem Gebirge hat man ein Gescheri gehört (Dağlarda Bir Çığlık Duyuldu, 1984), Two Cigarettes in the Dark (Karanlıkta İki Sigara,1985),Viktor (Viktor,1986), Ahnen (Atalar,1987), Palermo, Palermo(Palermo, Palermo,1989), Tanzabend II (Madrid) (Dans Gecesi II (Madrid),1991)Das Stück mit dem Schiff (Gemili Gösteri, 1993), Ein Trauerspiel (Trajik Bir Gösteri,1994), Danzon (Danzon,1995), Nur Du(Sadece Sen, 1996), Der Fensterputzer (Cam Temizleyicisi,1997), Masurco Fogo(Masurco Fogo,1998), O Dido (O Dido,1999), Wiesenland-Ein Stück von Pina Bausch (Çayırılık-Bir Pina Bausch Gösterisi,2000), Agua-Ein Stück von Pina Bausch (Su-Bir Pina Bausch Gösterisi, 2001), Breath Nefes,2002).

3.BÖLÜM
DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA AMERİKAN BAKIŞ AÇISININ
ETKİSİ

3.BÖLÜM

DANS TİYATROSUNUN OLUŞUMUNDA AMERİKAN BAKIŞ AÇISININ ETKİSİ

3.1.Sosyopolitik Zemin

1915 ile 1945 yılları arasındaki dönemde modern zamanların en sarsıcı iki savaşı yaşanmıştı. 19.yüzyılda başlayan uluslaşma hareketlerinin getirdiği ve kapitalistleşen dünyada bölgesel pazarlarda rekabet edebilmek için ulusların kurduğu gizli ittifakların sonucu başlayan Birinci Dünya Savaşı tüm bir çağın yönelimini değiştirmişti(Brocket, 2000: 533). İkinci Dünya Savaşı ise öldürülen insan sayısı, yıkımlar ve pek çok ülkenin savaşa dahil olması açısından bakıldığında dünyanın en geniş çaplı savaşı olarak nitelendiriliyordu. Tıpkı Birinci Dünya Savaşı gibi İkinci Dünya Savaşı da insanlık üzerinde benzer bir etki yaratmıştı. Bu savaş dönemi, Nazi soykırım kampları ve 1945 yılında Amerikan uçakları ile Hiroşima'ya atılan atom bombası gibi yıkıcı olaylarla doluydu. Savaşın yarattığı korku tüm dünyada etkisini göstermişti ve bu etki savaştan sonraki ilk on yıl böyle devam etti. Amerika Birleşik Devletleri ile Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği dünyayı ikiye bölen ve gücü elinde tutan cepheler olarak değerlendiriliyordu. Soğuk savaş yaşıyordu. Geline bu nokta hem modernitenin getirdiği sonucu gözler önüne sermiş hem de atom bombası gibi öldürücü silahların oluşturulmasıyla ilgili kuşkuların uyanmasına neden olmuştu.Bu sorgulamalar da, sanat alanında yeni denemelere doğru bir yönelişe sebep olmuştu(2000: 569). İkinci Dünya Savaşı sonrası, 1950'li yıllardan itibaren, bir kesime göre 1960'ların sonuna diğer bir kesime göre ise 1970'lerin ortalarına kadar hiç yapılmamış olanı yapmak/ yapabilmek fikri tüm sanat alanlarında yavaş yavaş ortaya çıkıyordu. Bu dönem, çağın ilerisini görme fikri ile birlikte deneyseiliğin sınırlarının zorlandığı ve sanatçılar tarafından keşfe çıkılan bir dönem olmuştur. Fransızcada “avangart” anlamına gelen teriminin kökeni ilerleyen, yol belirleyen, öncü birlik anlamına gelmekteydi ve 1800'lerin ortalarından itibaren savaş stratejilerinde kullanılan bir terimdi. Sanat alanındaki ilk kullanımının ardından 1950'li yılların sanatıyla örtüştürülen bu terim somut bir akımı tanımlayan bir

kavram olarak literatürde yerini almıştı.1950 ve 60'lı yılların çağdaş müzik dünyasında öncü bestecilerden biri olarak tanımlanan isim John Cage avangart radikal örnekler kazandırmıştır(Göldere, 2013: 122).

Modern dansçıların açısından bakacak olursak yeni dans öğretileri teknikleri ve teorileri konusundaki çabalar dansın biçimi konusunda ilerici girişimlere sebep olurken bir yandan da daha önce klasik bale tarafından kurulan yerleşmiş biçimsel değerlerin yeniden tekrarlanması örnekleri olmuştur. Özellikle 1950'li yıllarda Merce Cunningham ve ardından Alvin Nikolais gibi isimler dansa gerçekleşecek bu devrimin öncüleri olarak anılmaktadırlar. 60'lı yıllarda bazı koreografların dansın olağan karakteri ile alakalı soruları modern dans dünyasında yeni bir kapının açılmasını sağlamıştı. Bu zamana kadar koreografi işinin koreografin ustalığının ölçülmesini sağlayan İyi düzenlenmiş ilkeler olduğu fikri vardı. Buna bağlantılı olarak müzik seçimi ve sahne tasarımı koreografin amaçlarını gerçekleştirmesi için destekleyici güç olarak görülüyordu. Sonuçta adına sanat denilen şey tüm unsurların eserin kendisinde nasıl bütünleştiği üzerinden yani bir zanaatkarlık merkezinden yorumlanıyordu. 1950-60'lı yılların sanatçıları bilinçli olarak bu yerleşik yapıya/düşünceye karşı çıkmışlardır(2013: 103-104).

Soğuk savaşın etkisinin devam ettiği 1950'li yıllarda Avrupa birçok kez savaş tehdidi ile karşılaşmıştı. Bu huzursuzluk ve kaos ortamı sanat alanında da yansımıştı. Nasyonal Sosyalizmin yıkıcı etkileri sanat ve sanatçı üzerinde derin izler bırakmıştı. Sanata öncülük etmiş Marc Chagall, Joseph Albers, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Marcel Duchamp, George Grosz, Marx Ernst ya da Salvador Dali gibi önemli sanatçılar faşizmin tehdidinden kaçarak "savaşın en zor ulaşabildiği yer" olarak Amerika Birleşik Devletleri'ne göç etmişlerdi. Amerika da İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda yeniden yapılanma dönemine girme çabasındaydı. Avrupa'nın sanatsal gelişimine seyirci kalınan Amerika'da, kültür sanat alanındaki boşluğu doldurmak amacıyla New York Okulu'nu oluşturmak için bir girişimde bulunulmuştur. Sanatçılar

teşvik edilmiş ve daha iyi şartların oluşturulması için çalışmalar yapılmıştır. Özel mali imkânlarla finanse edilen Modern Sanatlar Müzesi'nin kuruluşu sanat hayatının hareketlenmesi için bir başlangıç olmuştur. Görünen o ki İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat merkezi dünyanın tartışmasız sanat merkezi olarak görülen Paris'ten New York'a taşınmıştı ve Amerikan Sanatı, bu girişimler ve savaş sırasında ABD'ye göç eden Avrupalı sanatçıların etkisiyle dünyada çapında yetkin bir duruma gelmiştir(Dolmacı, 2009).

1950'li yıllarda dünya yeryüzündeki hayatı sona erdirmeye kapasitesinde olan bir atom savaşının tehdidi altında kaygı ve gerginlik dönemi yaşıyordu. Güç anlamında milletler Birliği'nin konumunda artık birleşmiş milletler vardı. 1960'larla birlikte savaş sonrası yılların yarattığı kaygı, eylem taleplerine yol açıyordu. Verilen yurttaşlık hakları mücadelesi Amerika Birleşik Devletleri'nin bir dönüşümden geçmesine sebep oluyordu.

“Martin Luther King ve onun edilgen direniş doktrininin önderlik ettiği, oturma eylemi benzeri şiddet içermeyen protesto biçimlerinden oluşan gösterilerle bir mücadele geliştirmekteydi. 1960'ların bir protesto dönemi olmasının getirdiği daha çok toplumsal eşitliğe yönelik istekler Avrupa'da da hissedilmekteydi.” (Brockert, 2000: 573)

Yaşanan tüm bu toplumsal gelişmelerin Amerikan toplumunun üzerinde bıraktığı etkiler dans sanatını dönüştürmüştür. Güçlenmeye ve yeniden yapılanmaya başlayan Amerika'da dans, geçirilen sarsıntılar, inanılan gerçeklerin yıkılması ve görünenin ardındaki gizli siyasi işleyişin yarattığı tedirginliklerden dolayı içerikten uzaklaştı. Dans, coşku, deneysellik ve özgürlük içeren bir yönelişti ve içsel etkilerden uzaktı. Amerika'da dans öykü anlatma geleneğinden koparak dışsal etkilerin odağında geliyordu. Bu dönem "dans bir hikaye anlatır, ya da dans yoluyla duygular ifade edilir" gerçekleri ile zıt bir pozisyonda kalmıştır. 20. yüzyılda ABD'de klasik baleye damgasını vuran koreograf George Balanchin'in eserlerinde konu anlatımıyla ilgilenmeyen bir

biçim kullanmasının bu düşünceye bir örnek teşkil ettiği düşünülmektedir. Bu durum diğer koreograflara konu anlatımından ziyade biçimsel denemeler yapmak için cesaret vermiştir(Göldere, 2013: 104).

“Bugün dans geçmişte bale ve modern dans karşısında yaşadığı hareket, teknik, müzik, dansçı, dramaturgi, teori, sahne, kostüm ve sahne tasarımı gibi konularda engelleyici sınırları artık aşmış görünüyor. Eski yüzyıl dansa yeni bir hareket getirmiş iken yeni yüzyıl dansa yeni bir yaşamı da feda ediyor. ‘Homo Sapiens’in her insan bilir, Homo Ludens’in her insan oynar, ‘Homo Faber’in Her insan alet yapar düşüncesi günümüzde ünlü Alman dansçı-koreograf-rejisör Pina Bausch’un dans anlayışı ile kendi deneyimimle ama ‘Homo Dancer’ her insan dans eder kavramına ulaşmıyor değil sanki...”(2013: 133)

20.yüzyılın şüphesiz en önemli olaylarından biri olan ve 1914 yılında Avrupa’da yaşanan Birinci Dünya Savaşı, tüm dünyayı etkilemiş ve Amerikan toplumunda da derin izler bırakmıştır. Yaşanan kayıplar, salgın hastalıklarda hayatını yitiren ve esir alınan insanlar, göçler ve psikolojik sarsıntılar bir dönemin insanlar üzerinde yarattığı yıkımı açıklamaktadır. İnsanlığı sarsıntıya uğratan bu olaylar, Amerika’nın sanatsal gelişimini de büyük ölçüde dönüştürmüştür. Avrupa’daki sanatçılar, savaş ortamında ürettikleri eserlerde geleneksel estetik değerlere başkaldırarak bu küresel savaşın kendilerinde uyandırdığı duyguları yansıtmışlardır. Avrupa’da Kübizm, Fütürizm, Dadaizm gibi 20.yüzyılın öncü sanat hareketleri de bu savaşın etkisiyle ortaya çıkmış, yeni bir biçim kazanmıştır. Amerika’da ise savaş, önceleri uzaktaymış gibi görünüyorsa da, ekonomik ve siyasal etkileri kısa zamanda ve derinden hissedilmiştir. Savaşın barış ortamına doğru geçiş Amerika’daki olağan düzeni sekteye uğratmıştı. 1917 yılında Avrupa’da büyük bir hızla yayılan grip salgını, 1918 ilkbaharında Amerika Birleşik Devletleri’nde de etkisini göstermişti. Yarım milyondan fazla Amerikalı’nın öldüğü salgın bir yıl sonra

sona ermişti. Savaş sonrası oluşan ekonomik gelişmenin yarattığı beklentiler, ekonomi olağan seyrine geri döndüğünde ortadan kalkmıştı. Hayat pahalılığının artması, uzun çalışma saatleri gibi nedenler huzursuzluk ortamı yaratmıştı(Şahin, 2016: 183; ABD Ankara Büyükelçiliği Web).

Amerika'daki sosyopolitik durum Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişime uğramış ve eski haline dönememiştir. Sosyal ve kültürel yaşam da bu durumla bağlantılı olarak değişmiştir. 1920'lerin başında Avrupa'da artan enflasyon, orta sınıfın yok olması üretimin azalması gibi pek çok anlamda büyük zararlar yaratmıştı. Ayrıca Amerika Birleşik Devletleri ile Almanya arasındaki anlaşmazlıklar da giderek tehlikeli bir duruma gelmişti. Pek çok Amerikalı'nın olumsuz şartlarla mücadele ettiği bu günlerde, büyük şirketler ve büyük medya kuruluşları yapılanmaya başlıyordu ve eğlence sektörü büyük talep görmekteydi. 'Modern çağ' ın başladığı kentlerden biri olan New York bir eğlence merkeziydi ve sanat artık yaşamın bu dönemdeki yeni dinamiklerine ayak uyduruyordu. Hayatın getirdiği zorlukları aşmak için bir deşarj yolu olarak görülen jazz müzik ve çarliston dansı, toplumu etkisi altına almıştı. Temellerini Amerika'dan alan jazz müzik, önceleri büyük bir kesimin ciddiye almadığı bir türdü. Fakat başlangıçta hafife alınan bu tür gitgide daha yaygın bir hale gelerek 1920'lerde büyük yankı uyandırmıştı. Toplumda ırk eşitsizliğinin hakim olduğu bu dönemde, ciddi mücadeleler veren siyahilere ait bu protest müzik türü, beyazlar tarafından da ilgi görmüş ve benimsenmişti. Diğer taraftan 1920'lerin önemli çarliston dansçılarından Josephine Baker enteresan danslarıyla büyük ilgi görüyordu. Bir diğer isim ise Bee Jackson'dı. Birinci Dünya Savaşı döneminde yaşanan psikolojik buhrandan sonra insanlar özgür yaşam koşulları içinde hayatını sürdürebilmek için kendilerine alanlar yaratmaya çalışıyorlardı. Bu durum toplumda otoriteye karşı bir yönelişin oluşmasını sağlamıştı ve dışarıdan bakıldığında bu süreç bir geçiş dönemi olarak görülmekteydi. İki büyük savaş ortasındaki Amerika'da modern dönemin getirdiği düşünsel ortamda, çeşitli kültürel dönüşümler meydana geliyordu ve bu durum giderek gelişen kentsel ve seküler toplum ile eski kırsal geleneklerin çatışmasına sebep olmuştu. Amerikalıların bir kısmını rahatsız etmeye başlayan değişimler yaşandığı bu dönem 'Caz Çağı, aşırılıklar

dönemi, Kükreyen 1920'ler' gibi çeşitli isimlerle anılıyordu. Jazz Çağı, yaşamın içten geldiği gibi kuralsız yaşandığı ve ahlaki yargıların saf dışı bırakıldığı bir dönemi anlatıyordu(Himam, 2010). Bu kültürel dönüşümlerin karşısında ise bir direnç vardı. Çağdaş yaşamın getirdiği hayat biçiminin karşısına aile ve din kavramlarının odağa alındığı bir fikir çıkıyordu. İncilin öğretisi ile biyolojik evrim konusundaki Darwin'ci bilim çatıştığı için 1920'li yıllarda evrim kuramının öğretilmesini yasaklayan yasa taslakları sunulmaya başlanmıştı. 18. Anayasa değişikliği ile alkollü içkilerin üretim, satış ve kullanımı 1933 yılında tekrar serbest bırakılana kadar yasaklanmıştı. Bu yasaklamalar başlamış olmasına rağmen yasadışı barlar, eğlence kulüpleri açılmaya devam etmiş, buralarda caz müziği çalınmış, dansa özgür ifadeler ortaya koyulmuş ve cesur biçimler oluşturulmuştu. Dans, sinema gibi sanatsal etkinlikler faal bir hale gelmişti(ABD Ankara Büyükelçiliği Web).

Bu dönemde altın çağını yaşayan Amerika'da, ekonomiden toplumsal yaşama kadar her alanda gelişmeler gözleniyordu. Ancak Birinci Dünya Savaşı'nın etkileri hala insanlar üzerinde psikolojik olarak devam ediyordu. Aidiyet duygusunu kaybetmiş, kaygılı ve kendilerini ne geçmişe ne geleceğe ait hisseden bu topluluk, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki tekinsiz ortamda yaşayan, yazarlar ve düşünürler hareketi olan 'Kayıp Kuşak'ın üyeleriydiler. Aralarında Ernest Hemingway gibi pek çok ünlü ismi barındıran bu ekipteki çoğu kişi sonrasında Avrupa'da Paris'te göçmen olarak hayatlarını sürdürdüler. Benzer bir düşünsel algı içerisinde olan diğer topluluk üyeleri I. Dünya Savaşı sonrası Harlem'de zengin bir kültürel altyapıya sahiptiler ve ilk ismi 'Yeni Siyahi Hareket' olan sonrasında 'Harlem Rönesansı' adı verilen Afrikalı-Amerikalı edebiyat ve sanat hareketinin üyeleriydiler. 1920 ve 1930'larda New York, Harlem'de başlayarak gelişen Afroamerikan sanatı ve edebiyatını yansıtan harlem rönesansı dalgası, bu dönemde yeni bir bilinç ve bakış açısı yaratmış ve edebiyat, müzik ve bir çok sanat alanında kendini hissettiren parlak bir dönem olarak görülmüştür. Afrikalı Amerikalıların pek çoğu, 1910-1930 yılları arasında Güney'den Kuzey'e oluşan büyük göç dalgasıyla daha geniş çalışma olanakları ve özgürlükler sağlayan Detroit ve Chicago gibi bölgelere yerleşmişlerdi. Siyahi Amerikalılar'ın isteklerini anlaşılır bir

biçimde sunmalarını amaçlayan, NAACP -National Association for the Advancement of Colored People (Renkli Halkın İlerlemesi Ulusal Derneği) 1910 yılında onların isteklerini ulusal anlamda daha anlaşılır ifade edebilecekleri bir platforma taşımıştır. Bu platformun önemli mimarlarından, The Souls of Black Folk (1903) isimli eserin sahibi Afroamerikan tarihçi ve sosyolog W. E. B. DuBois'tir. Onun katkılarıyla yeni bir siyahi kültürel bilinç oluşmuş, genç yazar ve sanatçılar buradan ilhamla eserlerini alternatif bir bakış açısıyla yaratmışlardır. Dönemin dinamiğinden etkilenen yazarlar, Amerikan yaşamının gerçeklerini dile getirirlerken, 'Kayıp Kuşak'ın yaptığı gibi, orta sınıf değerlerine ve geleneksel yazın türlerine de karşı çıkmışlardır. Müzikle edebiyatın iç içe olduğu bu dönemde özellikle şiir alanında çok sayıda eser verilmiştir. Bu iki alanda önemli isimler birbirlerine esin kaynağı olarak yeni yaratımlarda bulunmuşlardır. Ayrıca Palmer Hayden, Lois Mailou Jones ve William H. Johnson gibi önemli siyahi ressamlar Harlem Rönesansı döneminde ortaya çıkmıştır(ABD Ankara Büyükelçiliği Web ; Academilist Editöryal, 2018).

Amerikalılara özgü bir durum olarak kabul edilen topluluk halinde hareket etme alışkanlığının bu tür birlikteliklerin oluşmasında etkili olduğu ifade edilmektedir.

"(...)farklı koşullara ve eğilimlere sahip farklı yaşlardan Amerikalılar, daima cemiyetler kurarlar. Yalnızca hepsinin katıldığı ticari dernekler ve imalat birlikleri değildir bunlar. Dini, ahlaki, ciddi, faydasız, genel ya da gizli, kocaman ya da küçücük...Binlerce çeşittir. Yeni bir girişimin başında Fransa Hükümeti'nin veya İngiltere'den, Amerika Birleşik Devletleri'nden yüksek zeki deli bir adamı gördüğünüzde, mutlaka bir cemiyet de bulursunuz."(Tomko, 2010: 99-100)

Alexis de Tocqueville'in, *Demonarcy in America* (Amerika'da Demokrasi) eserinde belirttiği gibi tüm bu dernekler ve topluluklar Amerika'nın toplumsal yapısının bir özelliği olarak görülmekteydi ve bu grupların arasında gönüllü kadın toplulukları olarak örgütlenen birlikler de vardı(2010: 99). 19.yüzyılın sonlarında ve 20.yüzyılın

başlarında kadınların sanat faaliyetlerini yürütmek konusunda kılavuzluk yapıyor olmaları alışılmışın dışında bir durumdu. Dönemin sanat girişimlerini tasarlayan ve kültürel, sanatsal faaliyetlerin tasarlanması için maddi kaynak sağlayan kişilerin erkeklerden oluştuğu bu dönemde, gönüllü kadın grupları, kültür kulüplerinde, elişleri topluluklarında varlıklarını sürdürerek kendilerine alan yaratmaya çalışıyorlardı. Bu çalışmalarla ilişkili olarak modern dans faaliyetlerine de katkı sağlamışlardı. Amerikalı Ruth St. Denis'e sanatçılık kariyerinin belli bir bölümünde oluşturdukları dans platformu, sanatçının solo dans kariyerinde önemli bir alanı kaplamaktadır. Kadın öncülerin, bu girişimleri dönemin toplumsal cinsiyet rollerinin yeniden adlandırılması konusunda da bir yenilik yaratmıştır. Benzer şekilde Isadora Duncan'da destek görmüştür. Bostonlu Ellen Mason'un Newport'taki evinin bahçesinde düzenlediği tüm üyeleri kadınlardan oluşan piyano resitalinde Duncan, *Rubaiyat of Omar Khayyam'ı* (Rübaiyat-ı Ömer Hayyam) danslaştırarak yorumlamıştır. Sonrasında, Duncan ve ona gösteride eşlik eden kızkardeşi ve annesinin eşyalarının Windsor otelinde çıkan yangında yok olması üzerine derneğin üyeleri bir kez daha destek vererek yardım mağdurları için düzenlenen bir gösteriye de sponsorluk yapmışlardır. Bir gelenek olarak temelleri 19.yüzyılda atılan bu dayanışma ağı Amerika'da 20. yüzyıla kadar süregelmiştir. Bu gruplaşma algısıyla kadınlar ev ve ailenin özel alanından çıkarak yeni bir alanda varlıklarını sürdürmeye başlamıştır(2010: 105- 106). 20. yüzyılda Amerika'da kadınların oy kullanma hakkına sahip olmaları, kendilerini özgürlüklerine kavuşmuş hissetmeleri ve fikirlerini özgürce ifade edip toplumda bir syere/statüye sahip olmaları ve aile kurmak dışında farklı bir toplumsal rol ile kamusal ortama çıkmaları moderniteye damgasını vuran örneklerden bazılarıydı. Fakat dans tarihi açısından en belirgin olan modern dans sahnesindeki kadın koreografların tartışmasız egemenliğe sahip olmasıydı. 19.yüzyıldaki anıtsal bale olgusunun yok oluyor olması, pahalı dekorların ortadan kalkması, büyük sahnelerin yerini minimal alanlara bırakması gibi unsurlar, sahnede tek başına özgürce sergilenen kadın bedeninin ifadesine yer açmıştır. Modern dans Amerika Birleşik Devletleri'nde orta sınıfa mensup kadınların başlattığı özgün bir etkinlikti. Klasik dansın teferruatlı gereklilikleri karşısında, modern dansı yaratan ve varolmasını sağlayan bu kadın toplulukları bağımsız ve bireysel

girişimleriyle danslarını gerçekleştirmiş ve herhangi bir finansal otoriteden beslenmemişlerdi. Mevcut koşulları kullanarak daha yaşamsal bir iletişim yolu bulmuş ve eski sahne geleneklerini yıkmışlardır. Amerika'da oluşan bu tip yapılanmalar dansçıların dans üsluplarına yansımıştır. Bedensel hareketleri ile dans arasındaki mesafeyi kısaltarak ifadeyi ön plana çıkartmışlardır. Modern dönemin getirdiği bu tip girişim ve yenilikler dansa solo biçimlerin ortaya çıkmasında önemli bir etken olmuştur(Ersöz,2012:125).

Birinci Dünya Savaşı ve sonrasında yaşanan olumsuz etkilerin ekonomi ve uygarlık açısından geçici bir dönem olduğu düşünülüyordu. Avrupa'da savaş yıkıntıları ve yaraları sarıldıktan sonra tekrar eski ivmesine dönmesi beklenen yaşam koşulları tam tersi İkinci Dünya Savaşı'nın alt yapısını oluşturmuştu. Oluşan ekonomik krizler bir kez daha Amerika'nın sosyopolitik yapısına belirleyici etkilerde bulunacaklardı. Özellikle 1929 Buhranı 20.yüzyıla yön verecek toplumsal gelişmeleri de bünyesinde barındırıyordu. Ekim 1929'da yaşanan ekonomik çöküntü pek çok Amerikalı'nın işsiz kalmasına sebep olmuştu ve 1933 yılına kadar işsizlik devam ederken halk büyük bir yokluk içerisindeydi. İnsanlar maddi krizden büyük ölçüde etkilenmiş, işsizliğe karşı çeşitli önlemler alınmış biraz rahatlama sağlanmış olsa da kriz 1939 yılına kadar devam etmişti. Krizle mücadele anlamında yaratılan uygulamalardan, İstihdam Geliştirme Yönetimi (Work Progress Administration –WPA) bir yardım kuruluşu olarak, aktörler, müzisyenler, ressamalar ve yazarlara iş bulunmasını sağlamıştı. Ayrıca Afrika kökenli Amerikalı sanatçıların iş bulabilmelerini sağlamış ve üç milyon işsize iş sağlamıştı (ABD Ankara Büyükelçiliği Web).

Amerika'da yaşanan bu büyük ekonomik buhran Avrupa'da da etkisini gösteriyordu. Bu dönemi lehine dönüştüren Nazi Partisi Almanya'da iktidara gelmiş ve dönemin entelektüel kesiminin, bilim insanlarının, yazarların, mimarların, sanatçıların, tasarımcıların Almanya dışına, özellikle Amerika'ya göç etmesine neden olmuştu. İlk yıllarda göç etmiş Josef Albers gibi sanatçılar olsa da ABD'ye sanatçı göçü daha çok İkinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla gerçekleşmişti. III.Reich döneminde yurtdışına

göç eden Alman sanatçıların oluşturduğu bu göçlerin en önemli etkilerinden biri, gittikleri ülkelerin sanat ortamlarına önemli katkılarda bulunmaları olmuştur(Erden, 2018). Ausdruckstanzın Almanya'da sanatsal gücünü kaybettiği dönemde pek çok Alman dansçı da Amerika'ya göç ederek sanatlarını burada sürdürmüşlerdi. Bu isimlerden Denishawn School müzik yönetmeni olan Louis Horst, bu dönemde Ausdruckstanz ile ilgili çalışmalar yapmış ve 1921- 1948 yılları arasında ABD'nin önemli dansçılarından Martha Graham ile ortak çalışmalar yürütmüştü. Horst, Alman modern dansının önemli ismi Mary Wigman'ın müzikten bağımsız dans yaratımı çalışmalarından etkilenmiştir(Ersöz, 2012: 153). Bu etkileşim ikinci dünya savaşından sonra Amerikan modern dansının dünya çapında itibar kazanmasına katkı sağlamıştır. Bir diğer isim Alman asıllı Amerikalı Soyut Ekspresyonist Ressam Josef Albers'in ABD'nin North Carolina eyaletinde 1933 yılında açılan Black Mountain College'de sürdürdüğü öğretmenliği göçmen Alman sanatçıların yerleştikleri ülkeye yaptıkları katkılar anlamında bir geri dönüş niteliği taşımaktadır. Ayrıca John Cage, Merce Cunningham gibi sanatçı-öğretmenleriyle savaş sonrası ortaya çıkan yeni Amerikan sanatının en önemli kurumlarından olan okul, günümüz çağdaş sanatının öncülüğünü yapan sanat kurumları arasında önemli bir yere sahiptir. 1949'a kadar okulda öğretmenlik yapan Albers'in öğrencileri arasında Robert Rauschenberg, Cy Twombly gibi sanatçılar bulunmaktaydı. 1950 yılında Yale Üniversitesi'nin Tasarım Bölümü'nün başkanlığına geçen Albers, burada da Eva Hesse, Özer Kabaş gibi sanatçıların da hocası olmuştur(Erden, 2018). 20.yüzyılda göçün oluşturduğu bu gelişmeler sanatsal açıdan önemli bir dönemin panoramasını çizmektedir ve bu gelişim sürecine bakıldığında ortaya çıkan fikirlerin etkisi günümüze de ışık tutmuştur.

Modernitenin, ekonomik krizlerin ve kapitalizmin yıkımlara yol açması Amerika'da bir karşı duruş etkisi yaratmıştı. Bu da sanatçılarda dünyada yaşanan olaylara karşı tepkisel bir dışavurumu beraberinde getirmişti. Avrupa faşist diktatörlüklere ve savaşa boyun eğmişken, Amerika'da dans politik bir tavırla yükselmekteydi. Koreograflar "*dans, devrimci sınıf mücadelesinin silahıdır*" sloganıyla Amerika Birleşik Devletleri'nde savaşın izlerini politik dansları vasıtasıyla seyirciye

yansıtıyordu(Ersöz, 2012: 107). İki ülke arasındaki etkileşim sayesinde Amerika dans platformuna önemli katkılar sunmuş olan Mary Wigman'ın dansının etkisi, Almanya'daki olumsuz şartlar tarafından gölgelenmiş olsa da Amerika'da Hanya Holm ve ondan eğitim almış dansçılar tarafından, hareket biçimlemelerinde ciddi değişiklikler yapılarak da olsa devam etmişti. Avrupa'da yaşanan toplumsal kargaşa Amerikalı dansçıların koreografilerinde tepkilerini yansıtmalarına neden olmuştu ve bu şekilde sanatsal hedeflerine meydan okuyarak dramatik derinlik kazanmışlardı. Bu esnada Avrupa'da faşizmin idolojik kısıtlamaları, dans sanatını oldukça yüzeysel bir seviyeye çekmişti ve yavaş yavaş Alman modern dansından kalanları yoketmekteydi. Amerika'da ise koreograflar 1936-1939 yılları arasında yaşanan ve 600.000 insanın hayatını kaybetmesiyle sonuçlanan İspanya iç savaşının izlerini gösterilerinde yansıtıyorlardı. Bennington dans festivalinde 1937 yazında Martha Graham, İspanyol sivil savaşına tepki olarak, İspanyol kadınlarının korkusuz ruhunu yansıtmak adına *Immediate Tragedy Dance of Dedication* dansını yarattı. Henry Cowell'in müzikleri, sarabandı andıran, obua ve klarnet enstrümanlarının eşliğinde, Graham'ın aralıklı ve mağrur dansıyla bütünleşerek uyumlanmıştı. Bu dans herhangi bir olaya atıfta bulunmasa da Graham'ın İspanya'daki olaylara olan tepkisini duygusal olarak soyut ve evrensel bir dilde izleyicilere aktarmasını sağlamıştı. Bennington dans festivali İspanyol sivil savaşına odaklanmıştı. Jose Limon'un ölüleri onurlandırmak için, *Danza de la Morte (Dance of Death)* adlı bir dans süiti ritüeliyle açılan festival programında, genç bir koreograf olan Anna Sokolow, Limon ve Esther Junger ile beraber yer almışlardı ve Avrupa'daki faşist iktidar ile alakalı eleştirel bir söylemde bulunmuşlardı. Ama Alman faşizmine gelen en büyük yanıt Hanya Holm'un *Tragic Exodus*'u olmuştu. Vivan Fine'ın Hanya Holm'ün önerilerinden yola çıkarak bestelediği Yahudi müzikleriyle bezenmiş bu eser hassas ama romantik olmayan bir tavırla yahudilerin faşizmle mücadelesine anlatmaktaydı. Holm'ün övgüler aldığı *Tragic Exodus*'u New York Times'da inceleyen John Martin gösteri için şunları yazmıştı.

*"Kısa fakat oldukça etkileyici bir koreografi, görmüşe göre
Almanyadaki yahudilerin mücadelesine yazılmış. Eğer teknik olarak*

sosyal mesaj kategorisine sokulursa bile, yönlendirici bir yaklaşımdan tamamiyle uzak, daha çok derin duygu, yarı onursuzlaştırma, yarı şefkatten geliyor. Kuvvetli bir dramatik dans kesiti ve vivan fine'in müziği soluksuz ve zarif bir arkaplan sağlıyor"(Bergsohn, 2011: 246)

Amerika'daki gidişat ve savaşın sanat üzerinde yarattığı belirleyici etkiler ile toplumun yaşayış biçimi dansın gelişiminde temel olarak görülebilecek belirgin izler bırakmıştı. Hitler 1939 baharında Çekoslovakya'yı fethedip 3 Eylül'de Polonya'ya ilerleyerek İkinci Dünya Savaşı'nı başlattığında yaşanan kargaşa, Avrupa ile sınırlıymış gibi görünse de savaşın gerçekliği Avrupalı ailelere ordudan gelen ölüm mektuplarıyla taşınıyordu ve savaş uzak bir kıtada devam ediyordu. Kültürel yaşam çok fazla etkilenmemiş gibiydi fakat nihayetinde Amerika'da savaşa sürüklenmişti(2011: 244). Savaşın sonunda Almanya yenilmiş ve ABD ise Batının hakim gücü haline gelmişti. Bu durum modern dansın Almanya ve ABD'deki "proleterya kolu"nun yok olmasına sebep olmuştu(Ersöz, 2012: 158).

Almanya ve Amerika'da, varolan toplumsal değerleri dönüştürme hedefiyle oluşan modern dans birbirinden farklı gelenekleriyle, yeni bir ifade aracı olarak bireyin içindeki fikri topluma aktarabilecek bir araç olarak ortaya çıkmıştı. Dönemin ünlü koreografları İsadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham farklı üslupları ve danssal yaratılarının yanısıra dansın toplumsal değerleri ile biçimsel değerlerini birbirinden ayırmamışlardı. Dans, yaşamın içinde ters giden noktalara dikkat çekiyordu. Fakat İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerikan modern dansı biçimsel unsurları ön planda tuttu. Teknik virtüözüte ve biçimsel deneme önem kazanmaya başladı. Bale koreografları George Balanchin'in modern dansçılar Merce Cunningham'ın doğrultusunda hareket ettiler(Manning, 2004: 289).

3.2. Önemli Uygulamacıları

3.1.1. Isadora Duncan

Avrupa ve Amerika’da yüzyıllardır gelenekleşmiş klasik ve modern bale anlayışını kökten değiştirmek adına atılan ilk adımlardan birinin Isadora Duncan'a ait olduğu görülmektedir. Dansta modernleşme hareketi Loie Fuller ile başlayıp Duncan ile belirginleşmiştir. Yeni dansın odaktaki ismi olarak görülen Duncan ile birlikte, dansta özgürleşme hareketi olarak da ifade edilebilecek bir biçim, Amerika’da Ruth St. Dennis, Ted Shawn, Almanya’da ise Kurt Jooss, Mary Wigman, Rudolf von Laban gibi koreograflarla ilerlemiştir(Göldere, 2013: 43). Bahsedilen bu ilerleme yeni dans biçiminde, 'Modern Bale' ve 'Modern Dans' olarak adlandırılan bir dans hareketinin oluşmasını sağlamıştır. Bu hareket Isadora Duncan ve ondan sonraki öncü koreografların ve dansçıların katkılarıyla dans tiyatrosu biçimine ulaşılacak olan yolu aydınlatmıştır.

26 Mayıs 1877 yılında Amerika Birleşik Devletleri’nin San Francisco kentinde dünyaya gelen dansçının asıl adı Angela Duncan’dır. Annesi müzik öğretmeni olan Duncan, dört kardeşli bir ailede tiyatro ile iç içe büyümüştür. Bale öğrenimine küçük yaşta başlamış ve klasik balenin katı ve değiştirilemeyen kuralları içinde yetişmekten pek memnun olmamıştır. Dansını özgürce hiçbir kurala bağlı kalmaksızın gerçekleştirme fikrinin dansçıda daha bu dönemlerden oluşmaya başladığı düşünülmektedir. 'The Black Crook' müzikali'nin dans sahnelerinin yönetmenliğini üstlenmiş olan önemli isim Maria Bofantini'nin öğrencisi olan Duncan, Newyork'ta 1896 yılında Augustin Daly'nin tiyatrosunda sahneye çıkmıştır. İlk gösterilerini onsekizli yaşlarında Chicago ve Newyork'ta gerçekleştirmiş ve Beethoven, Wagner ve Brahms gibi klasik bestecilerin parçalarını kendi "özgür koreografisiyle" yorumlayarak oluşturmuştur. Başlarda anlaşılamayan bu özgür dans etme biçimini pes etmeden devam ettiren Duncan, birikim yaparak Avrupa’ya doğru yola çıkmış ve 21 yaşında İngiltere'ye gitmiştir. British Museum'da Antik Yunan sanatı konusunda araştırmalar yapan ve kendisinin o zamana dek yarattığı dans biçiminin benzer izlerine rastlayan dansçı

sonrasında Antik Yunan kültürünü, yaşadığı döneme de taşıyarak yeniden canlandırmış ve kendi dans biçimini oluşturmuştur. Yaptığı gösteriler anıtsal ve gösterişli klasik balenin geleneklerine bağlı sanatseverleri etkilemeyi başarmıştır(Barın, 1999: 148). Rodin ve Bourdelle gibi sanatçılar Duncan'ın dansını "*Antik dünyanın beden bulması*" şeklinde yorumlamışlardır. Gösterilerinde 'tütü' ve 'point shoes' gibi balenin olmazsa olmaz materyallerinden uzak durmuştur. Dans esnasındaki bedensel formu da klasik baledeki duruşlara göre son derece farklıdır ve daha yaşamsaldır. Dışa açık şekilde kasık kontrolüyle hareket eden beden formları yerine yere paralel basan ayaklarla dans etmiştir. Korseli elbiseleri doğal olmadığı ve bedensel ifadeyi engellediği düşüncesiyle kullanmamıştır. Bunun yerine Antik Yunan tuniklerini andıran rahat kostümler kullanmış, çıplak ayaklarla dans etmiştir(Göldere, 2013:43-45). Duncan'a göre korse "*muazzam güzellikteki insan iskeletini bozuyor, iç organlarda kaymaya ve kadın bedenindeki kasların büyük bir bölümünün yozlaşmasına*", sebep oluyordu. Duncan'ın vücudun iç işlevlerinin dansçı bedene etkisiyle olan ilişkisi ve bunun doğurduğu duygusal sonuçların dansa yansması ile alakalı düşünceleri, aynı dönemde yürütülen, fizyolojistlerin otonom sinir sistemi, özellikle refleksler ve birbiriyle bağlantılı olarak çalışan "sinir düğümleri" hakkındaki çalışmaları ve buluşlarıyla bağlantılı olarak gelişmekteydi. Isadora Duncan'ın bu belirgin reddedişi, modern ve çağdaş dans tarihinde yüzyılın başında ortaya çıkmış, hatta modern dansa ilk tartışma konuları arasında yer alan ve farklı isimler tarafından da sürekli gündeme gelen "istemsiz hareket" diye ifade edilen bir olgudan beslenmiştir. Hipnozlu gösterilerin çok rağbet gördüğü bir dönemde, Avrupa'da hipnotik uyku ile ilgili deneyler yapılmaktaydı. Aynı zamanda psikanalizle ilgili ilk önemli araştırmalar da devam ediyordu ve "ököltüst-bilimsel" gösteriler de popülerleşmişti. Modern dans ilk dönemlerinde, duygusal ve bedensel hareket kabiliyetinin faydalanabileceği düşünülen bu alanda meraklı adımlarla ilerlemiştir. Isadora Duncan da bu etkiyi kendi dönemi içerisinde danslarına yansıtmıştır. Özyaşam öyküsünde kendi dans biçiminin oluşumunu şöyle ifade eder:

"İrademi işin içine katmadan başka hareketleri tetikleyecek bir asli hareket keşfetmek (...) hayalimdi. Sonraki hareketler bu asli harekete

karşı bilinçsiz tepkilerden ibaret olacaktı” birkaç sayfa öncesinde ise: "ellerimi göğüslerimin arasında, plexus solaris hizasında (...) kavuşturup saatlerce ayakta bekliyordum. Nihayet dansın hazır halde içinden fışkırdığı, bütün hareketlerin kaynağı olan merkezi, hareket gücünün yuvasını keşfettim." (Alain, 2006: 328)

Isadora Duncan ile birlikte Amerika’da onun dans üslubunu takip eden ilk kuşak modern dansçılar, gövdede hareketin oluşmasını sağlayan fizyolojik ve duygusal bir odak nokta olduğu görüşündeydiler ve hareketlerin buradan yeşerdiğini düşünmekteydiler. Soluk alıp verme ve tepki verme reflekslerinin doğduğu nokta olan "Solar Plexus", daha sonrasında Martha Graham ile karşımıza çıkacak olan 'gerilme ve rahatlama" tekniği de bu dönemlerde filizlenmeye başlayan düşünce ve tekniklerin bir yansımasını oluşturmaktadır. Klasik danstaki salt biçimsel hareketlilik yerine yeni dansta, gerçek ifadelerin yansıtılması gerektiği düşüncesi ve anlam ön plana çıkmıştı. Bu bağın ulaşacağı nokta, dans tiyatrosunda ifade ve anlatım olanaklarının alternatifleştirilebilmesi ve yeterliliğinin artırılması ile paralellik göstermektedir. Dansçıların hareketin çıkış noktasının ne olduğuna dair düşünüyor olması ve buna göre hareket etmeleri bedendeki gerçek ifadeleri dans yoluyla iletmek istedikleri anlamına gelmekteydi. Bu çalışma sistemi dans tiyatrosundaki bedenin anlatım olanaklarından faydalanarak anlamı ortaya çıkartma düşüncesine giden yolda ilk kıpırtılardı(2006: 331).

Duncan'ın yarattığı bu farklılık karşısında seyirci tüm Avrupa'daki tiyatro ve konser salonlarını tıklım tıklım doldurmuştur. 1902 yılında Berlin'de seyirci tarafından büyük coşkuyla karşılanan Duncan dans hocalarını “*Jean Jacques Rousseau, Walt Whitman ve Nietzsche* “ olarak tanımlamış ve dansını tariflerken de şunları söylemiştir; “... *Yaptığım sanat, duygularımın derinliğini hareketlerle anlatmaktır... Taa başından beri dans ederken kendi hayatımdan başka bir şey anlatmadım...*”(Barın, 1999: 148).

Bütün bu radikal etkiler haricinde Duncan'ın gösterilerinde sahne tasarımı konusunda da farklılıklar vardır. Gösterilerin fonunda 19. yüzyıldaki gibi gerçekçi ve gösterişli, dekorlar değil dönemin ilerici tasarımları hakimdir. Adolphe Appia ve Gordon Craig gibi isimlerin sahne fonunda kullandığı mavi ya da gri-mavi renge sahip perdelerden etkilenmiştir. Örneğin bir gösteri için gerçekçi bir ev dekoru kurmaktansa düz bir perde kullanarak seyircinin imgelemine hareketlendirmeyi tercih etmiştir(Göldere, 2013: 43). İleride Martha graham ile dekorda oluşacak pek çok yenilikçi girişime bir ön hazırlık olarak değerlendirilebilecek bu gelişim modern dönemin getirdiği imkanların bir göstergesidir.

Dansçılık kariyerinin ilk dönemlerinde doğayı malzeme olarak kullanan Duncan rüzgârın etkisi ve dalgaların hareketleri gibi doğal devinimleri kendi danslarında yeniden yorumlayarak sergilemiştir. Bedenin doğal haliyle ve serbest bir şekilde hareket ederek, yürüme, koşma, zıplama gibi devinimlerinden faydalanmıştır. Duncan'ın, Selçuk Göldere'nin ifade ettiği gibi "basitlik ve araçların ekonomisi" diye adlandırılan sıradan bedenin doğal hareketleriyle kurduğu hareket üslubu, koreograflerinde, gösterilerinin temalarında ve kostümlerinde seyirciyle buluşmuştur. Hikaye seçiminde ve karakter oluşumunda izleyiciyle doğrudan ve samimi bir temas kurmayı tercih etmiştir. Kendisi malzemesinin, öz nesnesinin ruh olduğunu söylemiştir. *"Bir prensin bir periye olan aşkını değilde daha çok evrensel duyguları ağrıyor danslarında"*. Çünkü zamanın seyircisi ile kurabileceği temas ancak o dönemin yaşantısı ve gerçekliğinin içinde saklanmış duyguların ortaya çıkartılmasıyla kurulabilmektedir. Buradan hareketle dansın anlaşılabilir ve özdeşlik kurulabilir bir noktada, insanın sorularına cevap olması gerektiğine inanmıştır(2013: 51-52).

Alman halkı, Amerika'da, yaşadığı dönemde kendine has ve aykırı görülen dans üslubundan dolayı gösterileri pek ilgi görmeyen Duncan'ı ilgiyle izleyen ve değerlendiren ilk Avrupa izleyicisi olmuştur. Hatta Franz Liszt'in kızı olan Alman piyanist ve besteci Cosmia Wagner, 1902-1903'deki gösterimleri sonrasında Duncan'a, Bayreuth'da eşi Richard Wagner'in Tannhauser adlı eserinin koreografisini üstlenmesi

için davette bulunmuştur. Bu gelişmelerle birlikte Berlin'de Gordon Craig ile tanışması ve Grunewald'de bulunan bir kenar mahallede açtığı kız okulu da yine aynı tarihlere denk gelmektedir. Yaşamında gelişmeler yaratan Almanya'dan sonra Rusya'daki gelişmeler sanatçının dans hayatı için önemli önemlidir. Duncan, 1904 yılında Rusya'ya gitmiş ve orada Fokine, Diaghville ve Rus dans platformunun önde gelen isimleri tarafından izlenmiştir. St. Petersburg'un Büyük Rus Balesi'nde yetişen ve modern dans ile ilgili görüşleri danssal gelişmelere büyük katkı sağlamış olan Michel Fokine, bulunduğu dönemin klasik bale anlayışına karşı çıkmıştır. Dansta, İnsan bedeninin bale dışı pozlarındaki güzelliğinin ve kendine özgü dans biçiminin önemini savunan Fokine'in düşüncesini destekleyen şeylerden biri, 1905'te Rusya'da sahneye çıkan Isadora Duncan olmuştur(Fokine: 2011: 85). Geleneksel Rus estetik yapısının kurallarına karşı gelen ve kendine özgür bir dans platformu oluşturan Amerika'lı bir dansçının ülkede büyük bir ilgi toplaması Duncan'ı anlamak konusunda bize önemli bilgiler sunmaktadır. T.Karsavina anılarında Isadora Duncan'ın Rusya'ya gelişini ; *"...Tüm Petersburg tiyatro dünyasını bir fırtına gibi esir almıştı..."* şekline ifade etmiştir. *"...Elbette Isadora'ya tepkiler de geliyordu. Bunlar daha çok klasik baleyi manyakça seven "baletoman"ların gösterdiği sert tepkilerdi. Çıplak ayakla dans ettiği için kendilerince kutsal sayılan klasik balenin temel prensibini zedelediğini ileri sürüyorlardı"*(Barın, 1999: 149). Duncan, Rusya'dan dönüşünde Almanya'da ilk dans okulunu açmış ve 1908 yılında Amerika'ya geri dönmüştür. Metropolitan Operası'nda bir Glück bestesi üzerine inşa ettiği *'Iphigenia in Aulis'* adlı eseri sunmuştur. Sanatçının bazı eserleri, Schubert'in bestesi ile aynı ismi taşıyan Ave Maria (1914) 'Ave Maria' , *The Rubaiyat of Omar Khayyam* (Ömer Hayyam'ın Rubaileri), Marseillaise (1915) 'Marsilyalı', bir Çaykowski bestesi üzerine tasarlanmış olan the March Slave (1916) 'Marche Kölesi' dir. Bu iki eser zorluklara karşı mücadele eden insanların direncini aktaran ve dönemin atmosferine dair ip uçları taşıyan eserlerdir. İçerik olarak 1905 dönemi Rus Ayaklanması veya 1789 Fransız Devrimi gibi zorba hükümetleri ve tarihi zulümleri konu alan karşı bir tavır niteliğindedir ve "sosyal protesto dansı" olarak ayrı bir kategoride değerlendirilmiştir(Göldere, 2013: 48).

1921'de Rusya'dan bir okul kurması için teklif alan ve burada dersler veren Duncan(2013: 43-45) Rusya dışında gösteriler yapmaya da devam etmiş ve 1922 yılında üçüncü evliliğini Şair Sergey Aleksandroviç Yesenin ile yapmıştır. Ancak bu evlilik yüzünden Amerikan halkının sert tepkileriyle karşılaşmıştır. ABD'ye yaptığı bir turnede, Boston'da bir konser salonunda gösteri esnasında eşi Yesenin'i seyirciye tanıtması üzerine seyircilerin küfürli tezahüratlarıyla karşılaşan ve Bolşevik ismiyle anılan Duncan, Amerika'da yaşadığı bu tatsız karşılama ve devamında oluşan suçlamalar karşısında ülkesine bir daha geri dönmek üzere Avrupaya gitmiştir. Yaşamının ilerleyen zamanlarında alkole düşkünlüğü, aşırı kilo alması gibi olaylar sanatçıyı ciddi bir mutsuzluğa itmiş ve 1927 yılında gezintiye çıktığı otomobilinin tekerleğine dolanan şalı sonucu boğularak yaşama veda etmiştir(Barın, 1999: 151). Duncan'ın ölümünden sonra dans tekniği için İsadorables adlı topluluk Avrupa'da ve Amerika'da dersler vermiş ve gösterimler düzenlemişlerdir. 1940'lı yıllarda Duncan ve dans tekniğine olan ilgi artsa da sonrasında sanat görüşleri dikkat çekmemiştir. Ancak 1980'li yıllar ve sonrasında Duncan ve onun üslubu hakettiği değere kavuşmuştur(Göldere, 2013: 43-45).

Amerika Birleşik Devletleri'nde Isadora Duncan ile ismi anılan Ruth St. Denis ve Loie Fuller gibi dansçılar sayesinde balenin sadece estetik sınırları aşılmaya başlanmıştı. Ama kuşkusuz ki yaşanan en büyük yenilik dans platformunda yerleşmiş ve tartışılmaz olan ırkçılık ve toplumsal cinsiyet gibi konuların tartışabilir olmasını sağlamaları olmuştur. Tüm bu yeniliklerin dans tiyatrosunda karşımıza çıkan pek çok gelişmenin habercisi olduğunu söylemek mümkündür.Önceki dönem ile 20. yüzyıl arasında Isadora Duncan ile bir geçiş yaşayan yeni dans, bilimde, sanatta ve pek çok alanda yaşanan çeşitli gelişmeler ışığında dönüşmekteydi. Bu dönüşümlerle paralel hareket eden ve çağa ayak uyduran, Loe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St Denis, Ted Shawn, Marta Graham, Erick Hawkins ve Katherine Dunham gibi isimler, Tom Tierney tarafından Dover Yayınlarından çıkan '**Modern Dansın Yıldızları**' adlı kitabında *"bugün modern dansın öncüleri ve sanatsal dans formuna daha özgür ve doğal hareketler katan hayalperestler"* olarak nitelendirilmişlerdir(Burt, 2010: 111-112).

3.2.1. Martha Graham

Amerika Birleşik Devletleri'nin Pittsburgh kentinde 11 Mayıs 1893 yılında dünyaya gelen Martha Graham ailesi tarafından Protestan eğitimiyle yetiştirilmişti. Babası, özel ilgi alanı insan ve hayvan davranışlarının bedensel anlatımları olan bir doktordur. Ailesi ile önce güneyde yaşayan Graham sonrasında California'da yaşamını sürdürmüştür(Barın, 1999:166).

Martha Graham, dansa 1916 yılında Ruth St Denis ile Ted Shawn'ın kurduğu 'Denishawn Dans Okulu' ve topluluğunda başlamıştır. Bu okulda folk, klasik, deneysel, Doğu, Batı ve Amerika yerli dansları ile tanışıp evrensel bir bakış açısı kazanarak küçük yaşta pek çok kültür ile tanışmış ve Ruth St Dennis'in mistisizm etkisiyle kaynaşmıştır. Bu kültürel kaynaşma Graham'ın danslarında izlerine rastlanır bir etki bırakmıştır. Asıl hocası olan Ted Shawn'ın onun üzerindeki etkisi daha büyüktür. Shawn'ın sahneye koyduğu Aztek balesi olan 'Xochitl' adlı balenin çeşitli kısımlarında Shawn, Graham'a eşlik etmiştir ve Denis Shawn topluluğunda büyük bir başarıya sahip olmuştur. 1923 yılına dek bu okulda kalan Graham burada aktif olarak dans etmiştir. Sonrasında bir arayış sürecine girmiş ve kendi sentezini oluşturmayı hedeflemiştir. Dansçı bedene "*dışavurum olanağı*" verecek yeni bir yöntem arayışı için 1924 yılında deneyim kazanmak üzere Newyork'taki Eastman müzik okuluna gitmiştir. Çalışmalarının ilk ürünlerini burada bir tiyatro sahnesinde vitrine çıkartan Graham, Denishawn Okulu Dans Grubu yöneticisi olan Louis Horst ile birlikte çalışmalarını da beraber yürütmüştür. Müzik yöneticiliğini yapmış ve gösterileri için müzikler yaratmış olan Horst'un Graham üzerinde derin bir etki bıraktığını da söylemek mümkündür. New York'ta 1926'da Denishawn okulundaki öğreniminden kalma izler taşıyan 'Three Gopy Maiden' (Üç Gopi Kızı) ve 'Danse Languide' (Ölgün Dans) eserlerini seyirciyle buluşmuştur. Basında çıkan eleştirilerde genellikle ' lirik ve zarif' olarak değerlendirilen Graham, 1927 yılında Martha, Artur Honeger'in Avant-garde müziğiyle Amerika Birleşik Devletleri'nde belki de ilk protesto ve toplumsal olayları yorumlayan dansı

'Revolt' (Başkaldırı) adlı yapıtının sahnelenmesi üzerine basından ve eleştirmenlerden bu zamana kadar aldığı övgülerin aksine sert bir değerlendirme ile karşılaşmıştır. Yapıtların kaba ve anlaşılmaz olduğu söylenmeye başlanmıştır. Diğer bir bakış açısıyla kendisinden önceki isimlerden olan Isadora Duncan ve Ruth St. Dennis'in, düzenli ve lirik beden hareketleri ile alışılmış bir beden dili ile devinmesi karşısına Martha Graham'ın biçimi alışılmışın dışında gibi görünüyordu dolayısıyla seyirciler bu yapıtına beklenen ilgiyi göstermemiş ve pek memnun kalmamışlardı. Üstelik dansçı, tiyatrocu ve basın camiasının alay konusu olmuştu. Yeni olanın yadırgandığı ve sert tepkilere maruz kaldığı bu dönemde Graham'ın sanat yaşamının yaklaşık olarak on yıl boyunca devam etmiştir(1999: 167).

Martha Graham'ın ilk dönem yaratılarıyla Wigman'ın üslubu arasında gözle görülebilir benzerlik kendini Graham'ın 1930'daki 'Lamentation' solosundaki beden kullanımında göstermektedir. Özellikle torso bölgesindeki ifadeler Wigman'ın izlerini taşımaktadır(1999: 161). Şüphesiz ki Mary Wigman'ın Almanya'da bıraktığı etkiyi Marta Graham'ın da Amerika Birleşik Devletleri'nde bıraktığı bir gerçektir. Etkisi 21. yüzyılda da sürmekte olan sanatçının üslubu modern dansa yeni bir soluk getirmiştir. Modern dansa yeni bir disiplin oluşturan Graham, ikinci kuşak modern dansçıları arasında etkisi en belirgin şekilde yayılmış olan isim olmuştur.

Modern dansın yeni bir sanatsal biçim kazanmasını sağlayan en önemli isimlerden biri olan Martha Graham'ın geçmişte ilham aldığı isim olan Mary Wigman ile arasındaki farklardan birini basitçe açıklamak gerekirse, belli bir koreografiyi yazarken Wigman gibi doğaçlamalar kullanmak yerine, kendisinin karar verip ürettiği dizgeleri belirleyerek devinmiş olmasını örnek göstermek mümkündür. Yaratıcı eylemin temelinde varolan hareketi, insan bedeninin davranışı ile alakalı olan en temel devinimlerle ilişkilendiren Wigman, durma, kayma, koşma dengede durma, bükülme gibi hareketleri kendi biçiminin dağarcığına dahil etmiştir. Graham'da ise bu durum kendi özgün biçiminden doğan hareketlerin belli bir estetiğe bürünmüştür. Wigman'daki 'Spannung'(gerilme) ve 'Entspannung' (gevşeme) Graham'da 'Contraction' (kasılma) ve 'Realese' (gevşeme) ilkelerinin doğuşuna etki etmiştir(Ersöz, 2012: 140-142).

Yeni dansa bu zamana kadar geliştirilen dans teknikleri arasında önemi büyük olan 'Contraction and Release' Martha Graham tarafından kısaca insan bedeninin nefes alma ve verme faaliyetiyle oluşturduğu "germeler ve serbest bırakmalar" şeklinde ifade edilmiştir. Bu teknik modern dansın biçim anlamında yeni ve serbest bir bakış açısı kazanmasına sebep olmuştur. Graham'ın kariyer çizgisi farklı dönüşümlerden geçerken 1930'lu yıllarda "Contraction and release" tekniğini oluşturması derin bir etki alanı yaratmıştır. Graham, Delsarte yöntemlerini yeniden yorumlayarak, gerilme ve rahatlama prensibinden hareketle, enerji merkezini kontrol altına alma yöntemini dansı için biçimlendirmiştir. Bedenin nefes aldıkça gevşemesi ve germe hareketleriyle kontrolün, nefes alıp vererek harekette devamlılığın sağlandığı bir dizge yaratmıştır. Bu kas kontrol yöntemi ile Graham kendi yarattığı tekniğine benzersiz bir temel oluşturmuştur. Dışarıdan bakıldığında alışılmışın dışında görünen ve yadırganan bu biçimin yaratıcısı Graham'ın hedefi, -çoğu yeni dans hareketinin üyesi dansçılar gibi - bedeninin içsel duyguları ifade edebilme hissi olmuştur. Klasik balenin geleneksel kalıplarının ve estetik barındırma kuralı, içerideki duygulara ket vurarak dansçının özgürlüğünü kısıtlamaktadır ve esas duyguyu açığa çıkartmanın, asıl yolunu enerjiyi serbest bırakmaktır. Görünen o ki Graham ardından gelecek dansçılara ve dans tiyatrosu biçimine zemin hazırlayacak bir etki yaratmış hareketi doğal bir devinime evrilecek sistemin tekniğini hazırlamıştır.

Graham'ın tekniğine göre hareket hazinesi, tüm hareketleri kapsayan bir biçimde üç ayrı bölüme ayrılmaktadır bunlar: "*Zıtlık, ardıllık-dizi, birlik ve bütün hareket*"dir. Bir dizge şeklinde ilerliyen bu hareket çemberi, bedeninin oluşturduğu bir başka duruş ile sağlamlaştırılmış haldedir. Hareketin son kısmı, bedendeki devinimin zit kısımlarındaki sınırları belirleyen diğer hareketlerle tekrar sağlamlaştırılarak, sürerlilik ile devam etmektedir. Bu devri daim ile istenen hareket cümleleri yaratılmış olup tüm dizgeler birlik ve bütünlük halinde koreografinin akışını görünür hale getirmeyi sağlayacaktır. Bir diğer kategori ise hareketin karakteristik özellikleri için yapılmıştır. Bu bölümler

ise üç kısımda incelenmektedir bu kısımlar; keskin aksanlı hareket, devamlı akış halinde hareket ve hareketsizlik şeklinde ifade edilmektedir(Göldere, 2013: 69).

Graham'ın üslubundaki tekniğe dair tüm bu açıklamalarının yanında dansçılara bir itki yaratmak adına eğitimde imgelemin öneminden bahsederken şöyle söylemektedir;

“Sanatçının söylemek istediği şey bir seçimdir ve bu seçim çok önemlidir dansçı ya da koruyorgraf Stüdyodan çıkıp sanatın içine atlayamaz, sanatçının kullandığı seçimler sadece dans adımları değil, bir dansçının ruhunun nasıl sergilendiği ve evrensel boyutta nasıl konuşabildiğidir”(2013: 69-70)

Yeni dansın kıvılcımları çakılmadan önce dansçılar, klasik balenin daha önceden ezberlenmiş figürleri için kalıplaşmış gereklilikleri yerine getirmekteydiler. Şimdi ise hareket edebilen insanın hayal gücü ve bu hayal gücü ile yarattığı devinimlerin anlamı, yaratıcılığı devreye girmektedir. Anlaşılan o ki yeni dans sadece bir karşı duruş değil, danssal devinimlerde duyguların açığa çıkartılma çabası ve hayal gücünü kullanarak bu sanat dalında derinleşmek anlamına da gelmektedir.

"..... Balenin güzellik ve estetik kaygısı içsel duygularını ifade etmek yerine şiddetli ve gelenekçi bir tutku bırakıyor. Oysa spastik hareketler atlayışlar sıçramalar ve düşmeler ile karşılaşan dansçı duygusal ve ruhsal temaları ifade edebiliyor graham sahnenin merkezi kişinin kendisidir gelenekler değil diyerek sahnedeki odak noktası düşüncesini simetri kavramını sahne üstü önemini bir kez daha düşündürüyor ona göre dans sadece bir sanat formu değil aynı zamanda insan için yapılıyor. Bu yeni dans türünü “modern “yapan şey ise onun kişisel özellikler taşıması ve sahne Üzerinde devrimsel nitelikte girişimlerin olmasıdır.”(2013: 73)

Bu dönemin "Modern dansın ikinci kuşağı" olarak ifade edilen dansçıları, "gerçek insanların sorunlarını" göz önünde bulundurarak, dansın eğlendirme kısmının yanında, bilgi aktarmı da sağlaması, uyarması ve provoke edebilmesi yönünde ortak bir bilince sahiptiler. (Au, 2009) fakat geleneksel dans anlayışının çağın ihtiyaçlarını karşılamadığı bir gerçektir(Göldere, 2013: 68).

"Sahip olduğumuz tek şey şimdi. Şimdiden, bildiğin şeyden başlarsın ve eskiye, bilmediğin, ancak yol aldıkça bulduğun eski ve kadim şeylere doğru gidersin. Bence geçmiş ancak kendinden bulursun, şimdi deneyimlediğinden, Şimdi hayatına giren şeyden. Geçmiş hakkında yalnızca onu keşfe çıkınca bir şey öğreniyor ve geçmişten geriye doğru keşfe çıkıyoruz. Geçmişe bakmak sallanan sandalye ile sallanmak gibidir . Çok rahatlatıcı bir durumdur, verandada bir öne bir arkaya sallana bilirsiniz, ama asla öne Gitmezsiniz. Bu bana göre değil." (Graham, 2012: 126)

Martha Graham bu görüşleri ile, geçmişin bir bilgi haznesi oluşturduğunu fakat yeni dansın gelişmesi için ileriye bakması gerektiğini belirtmiştir.

Yeni dansın Amerika'da bağımsız bir sanat disiplini olarak kabul görmesi için mücadele eden Graham, dans tarihinin en zor "üniversitelerinden" biri sayılan "Marta Graham Modern Dans Okulu"nu kurarak kendi dans topluluğunu oluşturmuştur. Az sayıda öğrencisi Martha Graham Dans Topluluğunun ilk dansçıları olmuştur. Bu topluluğun gösterileri arasında yer alan, 'Primitive Misteries' , 'Dithyrambic', 'Extasis', 'Frontier' adlı gösterileri bugün modern klasikler olarak nitelendirilmektedir(Deleon, 1993: 76).

Geçmişteki sert eleştirilerden sonra 1939 yılında icra ettiği "Every Soul is a Circus" başlıklı gösterisi eleştirmenler tarafından çok başarılı bulunmuştu; (1993: 77)

Graham'ın sanatını varetği yıllar Sigmund Freud'un etkin yıllarını sürdürdüğü bir döneme denk gelmektedir ve sanatçının bu dönemdeki yaratıları, Freudyen etki ile sahnede kendine has bir sembolizm perspektifinden geçmiştir.

" Daha önceki dönemlerde klasik bale geleneği haline gelmiş olan bir erkeğin kızla karşılaşması gerçeğinin, bir erkeğin bir kızı havalara fırlatması eylemi ile değişmesi artık sahnede anlatım formunun da değişmesi ile yeniden ele alınıyor. Böylelikle edinilen tecrübe sonsuz hale geliyor, dans açıklık kazanmış oluyor. Dansçı kendini ifade etme şansını kazanıyorken sahnede genişlemiş bir ifade biçimi, yeni ve daha etkili bir dans dili oluşmuş oluyor." (Göldere, 2013: 70)

'Every Soul is a Circus' başlıklı gösterinin başarısı “ruhbilimsel çözüm” (psikanaliz) olgusunun ilk kez dans sanatının aracı olduğu bir köprüyle yansıtılmış olmasından ileri kaynaklanmaktadır. Sanat hayatı boyunca 'El Penitente', 'Leter to The World', 'Deaths and Entrances', 'Herodiade', 'Cave of The Heart', 'Errand in to The Maze', 'Night Journey', 'Appalachian Spring', 'Canticle for Innocent Comedians', 'Diversion of Angels', 'Ardent Song', 'Serapic Dialogue', 'Judith', 'The Triumph of st. Joan' başlıklı bir dizi gösteri ile seyirciyle buluşmuş ve mitologyalardan yararlanarak, 'Clytemestra', 'Embattled Garden', 'Secular Games', 'Phaedra' benzeri eserleri, Dans Tiyatrosu'nun 'Özü' olarak değerlendirilen anlatım unsurları taşıyan eserler olmuştur. Bazı eleştirmenlerin Martha Graham için yazdıkları eleştiriler onun başarılarını aktarmaktadır(Deleon, 1993: 77):

" En iyi modern dans sanatçısı" (Walter terry, New York herald tribune);" Martha Graham için dans en derin düşüncelerin bedenleşmesi demektir"(dance observer);" Martha Graham şiirsellikle simgeselliği olan dışı bir koreografik anlayışla harmanlar. Köklerinizi hadi oradan kandan alan bir güzel dans ağacı yeşertiyor Graham"(new york times);" pantomim sanatına kusursuz akıcılık

kazandıran usta" (der abend); "soluk kesici"(washington post); "görmekli bir repertuvar anlayışı barındırıyor marta gram"(dance observer); "olan üstü bir birliktelik ve zamanlama örneği"(chicago sun times); " yeryüzünün en iyi modern dans topluluğu"(Times;")Martha Graham Topluluğu, teknik ve estetiğin dengeli birleşimini yansıtır"(New York Show Bussiness)"(1993:77)

Dans tarihindeki çok sayıdaki eserleri ve üretken bir sanat hayatı geçiren Graham'ın 180'e yakın eseri olduğu bilinmektedir. Eserlerinde Yunan mitolojisinden, Amerika hayatı tarzına ait konulardan ve kutsal kitaptan faydalanan dansçı, 1947 yılında 'Errand into the Maze' (Labirente Dalış) isimli gösterisinde gizlenmiş insan korkularını işlemiştir. 1 Nisan 1958 yılında New York'ta müziği Halim el Dabhin tarafından bestelenen, dekoru İsamu Nogochi'nin oluşturduğu 'Klytaimestra' adlı eser oldukça beğenilmiştir. Eserin kostüm tasarımı, Liberettosu ve dans yazımı Marta Graham tarafından oluşturulmuştur. 1955 yılında sergilenen 'Serapic Dialog (Melekleri söyleşisi) 'Embattled Garden' (Mazgalı Bahçe) 1962'de, 'Legend of Judith' (Judit'in Söylencesi), 'Diversion of Angels' (Meleklerin Eğlencesi) ve 'Acrobats of God (Tanrının Cambazları) gibi eserlerde kutsal kitaptaki temalara rastlanmaktadır. (Barın,1999: 170) Yapıtlarında dans gösterimleri açısından bakıldığında dekor kullanılan ilk eser olması dolayısıyla 'Frontier' (Sınırboyu 1935) adlı gösteri önemli yere sahiptir. Eser sınır boylarında yaşamını sürdüren bir kadının girilmemiş topraklara sahip olma zaferini anlatmaktadır. Marta Gram bu yapıtında kullanılan dekorunu yaratıcısı İsamu Nogochinin etkisiyle eserlerinde farklı bir bakış açısı oluşturmuştur. Gösterilerinde üç boyutlu parçalar kullanmıştır. Pek çok yaratısını da sahnede kendisine has dans üslubu haricinde yenilikler var etmiştir. Modern dans dünyasında hareketli dekorların gelişine vesile olan Graham, dans esnasında konuşma, başka ırklardan dansçı kullanımı gibi yeni görsel gelişmeleri de dans tarihine eklemiştir. Geleneksel bale kıyafetlerini çağdaşları Isadora Duncan ile başlayan süreçten bu yana gelen önemli dansçılar gibi o da tercih etmemiştir. Koyu renkli uzun dar pantolon ve taytlar kullanmıştır ve gösteri esnasında

sahnedeki aletleri dansın bir bütünü haline getirmek için işlevselleştirmiştir(Göldere, 2013: 73; Barın, 199: 168).

İlk önemli grup çalışması olarak anılan 1929 tarihli Heretic, bireyin topluluk tarafından dışlanması anlatan bir eser olmuştur. Seyirci Graham'ın sert ve kuvvetli dansıyla buluşturularak etkilenmiştir. Bu eserde Denishawn okulunda aldığı eğitimin etkileri görülmektedir. İlk dönem çalışmalarında olan ve Marta Graham ile oldukça özdeşleşen eseri 'Lamentation' (Ağıt) 1930 yılında Seyirci ile buluşmuştur. Eserde kendi tasarladığı kostümlerden biri olan uzun esnek bir kumaşla gerçekleştirdiği performansta Graham, ışık kullanımı ile gösterisini desteklemiştir(2013: 82). Primitive Mysteries (İlkel Sırlar) üç bölümden oluşan bir eser olmuştur. Bakire Meryem'in hayatındaki temel olaylar törenlerle anlatılmaktadır. Beyaz bir kostüm ile yerde yatarak bakire Meryem'i temsil ettiği kısımlarda teknik anlamda oturma yatma ve dizlerinin üzerinde devinime gibi pekçok hareket yaratmıştır(2013: 83).

Oluşturduğu dans tekniği klasik bale sanatı karşısında ilk önemli alternatif dans biçimi olmuştur ve bu biçimin izleri yarattığı koreografiler ve yetiştirdiği öğrencileri yoluyla geniş bir alana ulaşmıştır.

SONUÇ

Dans bir sahne sanatı olarak varolmadığı geçmişteki dönemlerden günümüze kadar bir gelişim çizgisi içerisinde ilerlemiş ve belli dönüşümlerden geçmiştir. Bu tez çalışmasının kapsadığı dönemler klasik danstan dans tiyatrosuna kadar olan sürecin kendisinden bir önceki dönemden beslenerek, bir sonraki döneme katkılar sunduğunu göstermektedir. Modern dansın köklerinde klasik dans vardır ve bu dans dinamizmini geleneksel olana karşı çıkışlarla edinmiştir. Modern dans bünyesinde barındırdığı tüm özellikleri geleneksel köklerden miras almış ve tüm birikimleriyle dans tiyatrosuna giden yolda bir temel oluşturmuştur. Modern dansın gelişim dönemi olarak değerlendirebileceğimiz 1920 ve 1960 yılları arasında etkin dans yaşamlarını sürdürmüş öncü dansçılarından olan Rudolf von Laban, Mary Wigman, Isadora Duncan ve Martha Graham, dansı bir bütün olarak kabul edip yeni bir yapıtı ortaya koyarken geçmişteki dans biçimlerinden etkilenmişlerdir. Alman ve Amerikan dansının öncülleri, kendi aralarındaki etkileşimiyle kendilerinden sonraki dönemlere fiziksel ve düşünsel anlamda belli aktarımlar sunmuşlardır. Oluşturulan bu dizge, iki kıta arasındaki farklı bakış açılarıyla dans tiyatrosuna giden süreçte kalıcı izler oluşturmuştur. 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan, fakat Nasyonal Sosyalizme malzeme edildiği için körelmiş olan dışavurumcu dans, 60'lı yılların sonunda tekrar hayata döndürülmüştür. Dans sahnesinin özgürleşmesindeki en etkili isim olarak görülen Pina Bausch dansın tarihsel sürecinde bu canlanmanın mimarı olarak görülmüştür.

Almanya ve Amerika'da birbirinden bağımsız olarak ortaya çıkan modern dansın dinamiklerini, dönemin toplumsal koşulları ve klasik dansın yapısı belirlemiştir. 1920'li yıllar Birinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin yoğun olarak hissedildiği yıllar olmuştur. 1960'lara kadar gerçekleşecek İkinci Dünya Savaşı ise artık hiçbir şeyin biçimden ibaret kalamayacağını göstermiştir. Bu zaman aralığında bale, estetik kaygısı, görsel dilinin kurallarla sınırlanmış ve yaşamdan uzak olması dolayısıyla modern çağın gerçekleri karşısında ifade gücünü yitirmiştir. Tekniği ön planda kullanarak anlamı dışarıda bırakan bu gelişim dansın dönüşüme uğramasına sebep olmuştur.

20.yüzyılın dansçıları tarafından klasik dansın geliştirilemez düzeye gelmiş estetiği yeni ihtiyaçlar doğurmuştur. Bu dönüşüm ihtiyacı, modern dansı sınırlanmış bir alana hapsedmekten kurtarmış ve alternatifler sunan bir biçim olarak varetmiştir. Yani modern dans temellerini, klasik dansın kurallı, yaratıcılığa ket vuran akademik biçimlemesine karşı duruşundan almıştır.

Modern danstaki bu karşı çıkış dans platformunu radikal bir vitrine dönüştürmüştür. Dans sanatı modern dönemin gelişmeleriyle ayakları yere daha sağlam basar bir hale gelmiş ve derinleşmeye başlamıştır. Bu yeni dans biçimi, zamanın toplumsal ihtiyaçlarını göz ardı etmeden, hareketin ne olduğunu keşfetmiş ve yaşamsal figürleri tercih etmiştir. Bu keşif süreci, 20.yüzyılın başında bilim ve tıp alanındaki gelişmelerle, insan bedeninin keşfi ve hareketin özünün ne olduğunun sorgulanması, kültür fiziğin önemi gibi pek çok etkinin yanısıra dansçının bedensel algısının geliştirilmesi adına yapılan kuramsal ve pratik çalışmalar ile de şekillenmiştir. Modern dans ile yürütülen anlatım arayışlarına teatral unsurların da eklenmesi yani dans sahnesinin teatralleşmeye başlaması dans tiyatrosu biçiminin oluşumuna büyük etki sağlamıştır. Modern dansın gelişiminde yer alan bu etkiler bize dans tiyatrosunun biçimine dahil olacak unsurları aktarmaktadır.

Artık gösterişli dekorlar arasında sadece zerafet unsurlarının yer aldığı, teknik virtüöziteye dayalı dans sanatı geride kalmıştır. Dansın anlatım sınırları Isadora Duncan, Michael Fokine, Ruth St. Denis gibi öncü isimlerin oluşturduğu yeni dans biçimi ile aşılmaya başlanmıştır. Artık yaşamla dans arasındaki bağın kurulması için teatral olanaklardan faydalanılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra dans kuramcılarının geliştirdiği yöntemler ve öneriler de 20.yüzyılın 'yeni dans'ını şekillendirmiştir. Hareketin kuramsal anlamda gelişiminde Laban'ın kültür fizik alanında sunduğu katkıların yanısıra, Dalcroze ve Laban'ın oluşturduğu euritmi ve euknetik kavramları ve Bauhaus araştırmacılarının mekan-beden ilişkisi anlamında geliştirdiği çalışmalar modern dansın sahnelenme anlayışının da bakış açısı olarak geliştirmiştir. Oscar Schlemmer, Gordon Craig, Adolphe Appia gibi isimlerin sahneleme anlayışlarının da

dönüştürdüğü bu dönemde sahne perspektifi genişlemiştir. Dışavurumcu dans geleneğinin ortaya çıkmasını sağlayan önemli isimlerden Laban'ın öğrencisi Mary Wigman bu geleneğin devamında dışavurumcu dans anlayış olarak dansa kendinden geçme unsurunu ekleyerek seyirciyle dansçı ilişkisini daha özgün bir boyuta çekmiştir. Pina Bausch'un dans tiyatrosunda rastlayacağımız türden olan bu radikal etki Wigman'ın çağdaşlarını da etkileyen bir dans üslubu olmuştur. Alman modern dansında yaşanan bu etkiler Amerikan modern dansına da yansımıştır. Dans platformunda teatral unsurların belirgin şekilde kullanılmaya başladığını gördüğümüz Martha Graham'ın çalışmalarında gösterilerde dekorların hareketli kullanımı ve dansa sözün devreye girmesi gibi, yenilikler gerçekleşmiştir. Tarihsel süreçte dans tiyatrosu formuna yaklaşılrken dansın anlatım olanaklarının genişlemesi, dışavurumcu dansın seyirciyle kurduğu mesafenin kısaltılarak çağın ihtiyaçlarına yönelik bir yaşamsallığı savunması gibi unsurlarla modern dans git gide başka bir biçime doğru evrilmiştir. Alman ve Amerikan modern danslarının tüm bu biçimsel gelişimi iki ülkenin de özgün bakış açılarıyla dans tiyatrosunun oluşum sürecini etkilemiştir. Özgür bir formunu tercih eden bu yeni dansın öncüleri içsel duygularını özgürce dışa vurmaktadırlar. Dansçı olanın dansçı olmayandan keskin bir çizgiyle ayrıldığı klasik dans, kostümleri, biçimi ve hitabettiği seyirci anlamında dönüşüme uğramıştır.

Dans sanatı modern dönemin gelişmeleriyle ayakları yere daha sağlam basar bir hale gelmiş ve derinleşmeye başlamıştır. Modern dansın gelişme döneminde yeni dansın öncüleri bulunduğu ülkelerin kültürel zeminleri dahilinde değerlendirildiği ve iki ülkenin bakış açıları karşılaştırıldığında dansçıları sanatsal ve politik açıdan taraf tutmaya zorlayan sosyopolitik gelişmeler ve dönemin sanat algısı ile alakalı yenilikler göze çarpmıştır. Bu da sanatın toplumun dinamiklerinden etkilenerek biçimlendiğini göstermiştir. Bir yandan teknoloji, bilim ve tıp gibi alanlardaki gelişmeler sürerken diğer yandan savaşlarla dolu kaotik bir platformda siyasi baskılarla mücadele eden ve ciddi finansman sıkıntıları yaşayan dansçıların savaş izlerine rastlanan yapıtları ortaya çıkıyordu. Dans tiyatrosunun oluşum sürecine, yarattıkları eserlerle kaynak oluşturan dansçılar ise kendilerinden sonraki dansçılara da esin kaynağı olmuşlardır. İki büyük

savaş arasında yaşanan toplumsal gelişmeler modern dansın gelişmesini sekteye uğrattırırken bir taraftan da baskıya karşı geliştirilen yaratıcılığın yansımalarını bünyesinde barındırmıştır. 1920'li yıllarda Almanya'da oldukça popüler olan dışavurumcu dansın öncülerinin 1930'lu yıllarda politik sebeplerden dolayı göç ve sürgün halinde ayrılarak sanatlarını Amerika'da icra etmeleri, Amerikan modern dansının temellenmesine ve güçlenmesine katkı sunmuştur. Gerçekleşen bu turnelerle Amerikan modern dansını etkileyen önemli isimlerden Wigman'ın Amerika'da yarattığı etki savaş sonrasının izlerini de barındırıyordu ve kıtalararası yaşanan bu değişim de iki ülkenin birbiriyle etkileşimini kuvvetlendirmiştir.

Amerikan ve Alman modern danslarını karşılaştığımız zaman görüyoruz ki bu iki form ortak bir tarihi mirasa sahiptir. Fakat aralarında zamanla farklar ortaya çıkmış ve bu farklar da iki ülkenin kendine özgü tarihsel gelişimine, sosyokültürel ortamına göre farklılıklar göstermiştir. Bu farklılıklar dansçıların ortaya çıkarttığı biçimsel formlardan görülebileceği gibi klasik dans, modern dans ve dans tiyatrosu dilimlerinin zaman aktarımlarından da izlenebilmektedir. Alman bakış açısında dışavurumcu dans geleneğinden gelen biçim ve içerdiği unsurlar arasındaki bilinçli bağ, koreografların veya icranın yaşamın içinden bir kesit sunması ile doğrudan ilişkilidir. Amerikan bakış açısında ise eserde bir öykü anlatımı veya teatralite söz konusudur. Fakat biçim ve teknik virtüöze daha önemlidir. Bu unsurlar çalışma biçimi anlamında da kendini göstermektedir. Alman koreograflardaki work in progress ya da doğaçlama gibi tekniklerle bağlantılı olarak ilerleyen çalışmalar Amerikalı koreograflarda kuvvetli ön teknik çalışmalar ve icrada hüner ile ilerlemiştir. Pina Bausch'un dans tiyatrosunda gördüğümüz kuvvetli teknik biçim ve harekette anlam iki kültürün birbirinden aldığı malzemelerle ortaya çıkan bir bütünü işaret etmektedir.

Dans tiyatrosunun büyük ölçüde etkilendiği dışavurumcu dans İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Almanya'da oluşturulan dans tiyatrosu formu ile yeniden canlanmıştır. Alman modern dansının oluşturduğu bakış açısı göstermektedir ki dansa biçimden çok anlam önemlidir. Dans tiyatrosunun öncüleri miras olarak aldıkları

dışavurumcu dansın unsurlarından faydalanarak bu biçimin Pina Bausch ile geline
özgün dans tiyatrosu formuna ulaşmasını sağlamışlardır.

KAYNAKÇA

Kitaplar:

Haz: ALAIN, Corbin; Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (2006). *Bedenin Tarihi* 3, (Çev. Saadet Özen), İstanbul: YKY Yayınları.

AKSAN, Şebnem Selışık; Gurur Ertem (2011). *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

AND, Metin (2012). *Oyun ve Büğü*, İstanbul: İş Bankası Yayınları.

BARIN, Nasuh (1999). *Batı Dans Tarihi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımınevi.

BERGSOHN, Isa Partschi (2011). *New York Modern Dance in Germany and the United States*, Newyork : Routledge.

BROCKET, Oscar G. (2000). *Tiyatro Tarihi*, (Çev: S.Sokullu, T.Sağlam, S.Dinçel, S.Çelenk, S.B.Öndül, B.Güçbilmez), Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

CANDAN, Ayşın (2013). *Öncü Tiyatro ve Dijital Çağda Gösterim*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

CLIMENHAGA, Royd (2009). *Pina Bausch*, New York: Routledge,

CONNOR, Steven (2015). *Postmodernist Kültür* (Çev. Doğan Şahiner), İstanbul: YKY Yayıncılık.

DELEON, Doç. Dr.Jak (1993). *Kısa Bale ve Modern Dans Tarihi*, İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Ed.: CARTER, Alexandra (2010). *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, İstanbul: BGST Yayınları.

ERSÖZ, Aydin (2012). *Çağdaş Koreografi Üzerine*, İstanbul: Ekspres Baskı A.Ş.

GÖLDERE, Selçuk (2013). *Modern Dans Hareketi*, Ankara: Sonçağ Yayıncılık Matbaacılık.

HAUSER, Arnold (2006). *Sanatın Toplumsal Tarihi 2* (Çev. Yıldız Gölönü), Ankara: Deniz Kitabevi.

HUXLEY, Michael (2015). *The Dancer's World, 1920–1945*, New York: St Martin's Press.

KRAUSSE, Anna-Carola (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü* (Çev. Dilek Zaptçioğlu), Almanya: Literatür Yayıncılık.

NEVINS, Allan; Commager, Henry Steele (2019). *ABD Tarihi*, (Çev. Halil İnalçık), İstanbul: Doğu Batı Yayınları.

NUTKU, Özdemir (2000). *Dünya Tiyatro Tarihi Cilt 1*, İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Basılmamış Kaynaklar:

DEHMEN, Bedirhan (2010). *Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Dans Tiyatro Buluşması: Pina Bausch, Lloyd Newson, Wim Vandekeybus*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Prof. Dr. Dikmen Gürün, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye.

KIRKAN, Sinem (2015). *Dans Hareketi Verilerinin Sayısal Ortamda Forma Dönüştürülmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Dr. Gülen Çağdaş, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul, Türkiye.

ÜNLÜ, Barbaros Ö. (2009). *Dans Tiyatrosunun Oluşumunda Dans Antropolojisinden Yararlanma Yolları Ve Anadolu Danslarından Model Önerileri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, dan. Yrd.Doç.Nevin Eritenel, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Anasanat Dalı Doktora Tezi, İzmir,Türkiye.

YAŞAR, Esra (2017). *Pina Bausch ve Dışavurumculuk*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. A. Meral TOKGÖZ, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tiyatro Anasanat Dalı, İstanbul, Türkiye.

Dergiler ve Makaleler:

ALTUN, S. (2010). "Hitler Almanyası'nda Sanat ve Propaganda", *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 1 (5), ss. 23-39.

BIRRINGER, Johannes (2004). "Sınırların Ötesinde Dans Etmek" (Çev. Betül Zenginobuz, Bedirhan Dehmen), *Folklor Doğu*, Sayı: 65, ss. 253-271.

BİRKİYE, Selen K.(2015). "Yüzleşme Oyunları: II.Dünya Savaşı ve Nazi Almanyası'nın Tiyatroya Yansıması", *Aydın Sanat*, Sayı:2, ss.25-39.

CODY, Gabrielle (2004). "Kadın, Erkek, Köpek, Ağaç- Pina Bausch'un Dans Tiyatrosundaki Samimi ve Heybetli Vücutların Yirmi Yılı" (Çev. Berna Kurt), *Folklor Doğu*, Sayı: 65, ss. 315-341.

ÇAKI, C., Gülada M.O. (2018). "Nazizm İdeolojisinde Alman Kadınları: "NS-FRAUEN-WARTE" Propaganda Dergisi Üzerine İnceleme", *Medeniyet ve Toplum Dergisi Sayı:2 Cilt: 2*, ss. 89-105.

ÇAKI, C., Doğan, K. D., Yılmaz N. (2018). "'Horst-Wessel" Propaganda Marşı Üzerinden Nazizm İdeolojisinin İnşası", *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, Sayı: 46 , ss.89-110.

DALY, Ann (2004). "Tanztheater", (Çev. Seda Saral), *Folkloru Doğru*, Sayı: 65, ss.273-285.

DUNCAN, Isadora (2011). "Geleceğin Dansı" (Çev. İdil Kemer), *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, ss. 79-84.

FOKİNE, Michel (2011). "Yeni Bale" (Çev. İdil Kemer), *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, ss. 85-91.

FOSTER, S.Leigh (2011). "Dans Eden Bedenler" (Çev. İdil Kemer), *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, ss.173-191.

GEZER, Özden (2017) "Sanat Siyaset İlişkisi: Propaganda Ve Protesto" *idil Dergisi*, Cilt 6, Sayı 39, Volume 6, Issue 39, ss.3091-3110.

GRAHAM, Martha (2011). "Ben Bir Dansçıyım" (Çev. İdil Kemer), *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, ss.121-128.

HEKİMLER, O. (2015). "1936 Berlin Olimpiyatları: Bir Barış Aracı Mı, Yoksa Meşruiyet Arayan Bir Rejimin Propaganda Aracı Mı?", *HUMANITAS - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 1 (1), ss. 103-128.

HOGHE, Raimund (2004). "Pina Bausch Tiyatrosu" (Çev. Mine Koçak), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 237-252.

HOGHE, Raimund (2004). "Walzer – Provalardan Sorular, Temalar, Başlıklar" (Çev. Gökhan Gökçen), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 393-395.

KANT, Marion (2010). "Alman Dansı ve Modernite: Nazilerden Bahsetmeyin" (Çev. Ahmet Şenkardeşler), *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, ss. 125-137.

KOÇKAR, Tekin M. (1990). "Dansın İletişimsel İşlevi", *Kuru Dergisi*, ss. 327-328.

KURT, Berna (2013). "Dans Tarihçiliği ve Dans Çalışmaları: Yaklaşımlar ve Tartışmalar", *Müzik Dans Gösterim: Tarihsel ve Kuramsal Tartışmalar*, 2013, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, ss.133-157.

MANNING, S., Susan A. (2004). "Amerikan Bakış Açısıyla Dans Tiyatrosu" (Çev. Zeynep Kutluata, Cüneyt Yalaz), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 287-314.

MANNING, S., Benson, M. (2004). "Kesintili Süreklilik -Almanya'da Modern Dans: Fotoğraflı Tarih Denemesi" (Çev: Meltem Aravi), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 215-235.

MICHAUD, Yves (2006). "Beden ve Görsel Sanatlar" (Çev. Saadet Özen), *Bedenin Tarihi 3*, ss.343-357.

RAMSAY, Burt (2010). "Katherine Dunham'ın 'Yüzen Zencilik Adası' ", (Çev: Altan Erdoğan), *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, ss. 111-124.

SCHLEMMER, Oscar (2011). "İnsan ve Sanat Figürü" (Çev. İdil Kemer), *Yirminci*

Yüzyılda Dans Sanatı, ss. 109-120.

SCHMIDT, Jochen (2004). "İnsanların Nasıl Hareket Ettiği Değil, Onları Neyin Hareket Ettirdiği" (Çev. Gökhan Gökçen), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 357-362.

SCHMIDT, Jochen (2004). "Kendimz İçin Keşfettiğimiz Şeyler En Önemlileridir" (Çev. Gökhan Gökçen, Murat Kemaloğlu), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 363-366.

SCHMIDT, Jochen (2004). "Benim Gösterilerim İçeriden Dışarıya Doğru Büyür" (Çev. Gökhan Gökçen, Murat Kemaloğlu), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 367-374.

SCHMIDT, Jochen (2004). "Ben Hala Meraktayım" (Çev. Gökhan Gökçen, Murat Kemaloğlu), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 375-378.

SERVOS, Norbert (2004). "Kendi Bedenimizdeki Deneyimden" (Çev. Gökhan Gökçen, Murat Kemaloğlu), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 343-356.

SERVOS, Norbert (2004). "Dans Tek Gerçek Dildir" (Çev. Gökhan Gökçen), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 379-383.

SERVOS, Norbert (2004). "Tamamen Uyanık, Duyarlı ve Hassas Olmak Zorundayız" (Çev. Gökhan Gökçen), *Folklor Doğru*, Sayı: 65, ss. 385-391.

SUQUET, Annie (2006). "Dans Eden Bedenler: Bir Algı Laboratuvarı" (Çev. Saadet Özen), *Bedenin Tarihi 3*, ss.323-342.

ŞAHİN, A.N., Kayaloğlu, S. (2016). "I.Dünya Savaşı'nın Avrupa Resim Sanatına Etkileri", *Akademik Bakış Dergisi*, Cilt 10, Sayı 19 , ss. 183-207.

TOMKO, Linda J. (2010). "Nedensellik ve Olasılığın Koşulları Üzerine: İlerleme

Dönemi Amerika'sında Yeni Dansın İcracıları ve Hamileri" (Çev. Altan Erdoğan), *Dans Tarihini Yeniden Düşünmek*, ss. 96-110.

TOPALOĞLU, Hande (2010). "Gölgedeki Bedenler: Bedenin İnşa Sürecinde Toplumsalın Etkileri", *Alternatif Politika*, Volume 2, Issue 3, December, ss. 251-276.

WIGMAN, Mary (2011). "Modern Dansın Felsefesi" (Çev. İdil Kemer), *Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, ss. 104-108.

YILMAZ, Leman (2011). "Anlatımcı Dans, Dans Tiyatrosu Kavramlarının Kısa Tarihi: Pina Bausch Örneği", *Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 2 Sayı:3, ss. 71-79.

İnternet Kaynakları:

ABD Ankara Büyükelçiliği Web Sayfası, "Amerikan Tarihinin Ana Hatları", <http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAnaHatlar/Tarih.htm> [06.01.2019]

AKIN, Ahmet Z.(2017) "Nazi Almanyası'nın Yıkılış Süreci"
<https://www.tarihakli.com/nazi-almanyasinin-yikilis-sureci/> [07. 02. 2019]

AU, Suzanne (2009). "*Bale ve Modern Dans*" Der: Semih Togay, Gizem Aksu, Artunç Berkay Yavuz, Berna Kurt
<http://www.art-izan.org/dans-tarihi/bale-ve-modern-dans> [11.12.2018]

DEHMEN, Bedirhan (2007). "*Dans-Tiyatro İlişkisi Ekseninde Dans Tarihine Bir Bakış – I*"
<http://www.art-izan.org/dans-tarihi/dans-tiyatro-iliskisi-ekseninde-dans-tarihine-bir-bakis-i> [12.12.2018]

DOLMACI, Sevil (2009). “Amerikan Rüyası: 1945-1960 Arasında Yoksulluktan Zirveye Çıkan Ressamlar”
<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR§ionID=16&articleID=665&bhcp=1>
 [03.08. 2019]

Editör Yazısı, Acedemilist, “Bir Afro Amerikan Hareketi: Harlem Rönesansı”,
<http://academilist.com/bir-afroamerikan-hareketi-harlem-ronesansi/> [28.04.2019]

Editör Yazısı, Holocaust Encyclopedia, “Hitler İktidara Geçti”
<https://encyclopedia.ushmm.org/content/tr/article/hitler-comes-to-power> [15.01.2019]

Editör Yazısı, Tarihiolaylar “Adolf Hitler, Nazi İdeolojisi ve II. Dünya Savaşı”
www.tarihiolaylar.com [05.06.2019]

ERDEN, Osman (2018). “Sanatçıların Nazi Almanyası’ndan Göçü (Naziler Ve Sanat IX)” <http://www.ekdergi.com/sanaticilarin-nazi-almanyasindan-gocu-naziler-ve-sanat-ix/>
 [21.01.2019]

GÜNGÖR, İbrahim (2011). “Dans Tiyatrosunun Efsane İsmi Pina Bausch”,
<http://tiyatromakinesi.blogspot.com/2011/08/dans-tiyatrosunun-efsane-ismi-pina.html>
 [09/ 03/ 2019]

HİMAM, Dilek (2010). “1920’ler Ve Jazz Çağı”
<http://dglook.blogspot.com/2010/01/1920li-yyilar-denince-ilk-akla-gelen.html>
 [29.04.2019]

MACKRELL, Judith (2013). “Mary Wigman: Garip Geçmişiyle Bir Dans Duayeni”
<http://www.mimesis-dergi.org/2013/07/mary-wigman-garip-gecmisiyle-bir-dans-duayeni/> [03.03.2019]

NetGeo Documentary, 2009, "*Nazilerin Sanat Hırsızlığı*" (The Rape Of Europa: Nazi Art Theft) <https://www.youtube.com/watch?v=PAMzVF9cdsg>) [13.02.2019]

ÖZGEÇMİŞ

Ad, Soyad: Jülide DERYA

Doğum Yeri ve Yılı: İzmit, 1983

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitimi: Lisans: 2010, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sahne Sanatları Bölümü

Lise: 2000, Gazi Çiftlik Lisesi

İş Tecrübesi: Tiyatro Terminal