

T.C.
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SANHE SANATLARI ANASANAT DALI
MODERN DANS PROGRAMI

BEN VE BAŞKASI İKİLİĞİNİN SORGULANMASI ARACILIĞIYLA
KOMPOZİSYONEL DİYALOG

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:
20182313002 Didem KIRIŞ

Danışman:
Prof. Tuğçe ULUGÜN TUNA

İstanbul 2020

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
ÖNSÖZ	III
ÖZET.....	V
SUMMARY	VI
RESİMLER LİSTESİ.....	VII
1. GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	4
2.1. Ben ve Başkası İkiliğinin Felsefi Açından Sorgulanması.....	5
2.1.1. Kendinde Kalmak: Husserl ve Epokhe.....	9
2.1.2. Sahici Bir Birlikte Olma: Heidegger ve Mitsein	13
2.1.3. Başkasına Rehin Olma: Levinas ve Sonsuz Sorumluluk	18
2.1.4. Bedenin Deneyiminde Ben ve Başkası: Merleau-Ponty ve Kesişim.....	22
2.1.5. Ben'e Geri Dönüş: Rogozinski ve Artakalan	27
2.2. Çağdaş Dans ve Performans Sahnesinde Kompozisyonel Diyalog	33
2.2.1. Dansçının Kendisiyle Diyaloğu: Anna Halprin ve Süreç	35
2.2.2. Yöntem ve Estetik Arasında: Jerzy Grotowski ve İtkileri Açığa Çıkarma	40
2.2.3. Koreograf ve Dansçı Arasında: Pina Bausch'un Soru-Cevap Yöntemi	43
2.2.4. Disiplinler arası Diyalog: Jerome Bel'in Sahnesinde Namevcudiyet	45
3. ESER SÜRECİ VE ANALİZİ	50
3.1. Üretim Süreci	50
3.1.1. Bedensel Hazırlık	51
3.1.1.1. Hino Metodu.....	51
3.1.1.2. 5Rhythms.....	55
3.1.1.3. Forsythe Doğaçlama Teknolojisi.....	57
3.1.2. Materyal Üretimi	61
3.1.2.1. Birinci Taslak	61
3.1.2.2. İkinci Taslak	67
3.1.2.3. Üçüncü Taslak	70
3.2. Eserin Yapısal Analizi	73
3.2.1. Hareket Katmanı.....	73

3.2.2. Ses Katmanı.....	79
3.2.3. Tasarım Katmanı	83
4. SONUÇ	84
5. EKLER.....	87
6. KAYNAKÇA.....	91
7. ÖZGEÇMİŞ	98



ÖNSÖZ

Sahnede ve hayatta en çok peşinden gittiğim sorulardan biri “birbirimizi ne kadar dinliyoruz” sorusu oldu. Başkasını dinleyerek açığa çıkacak diyalogun beklenmedik olasılıklar açtığına inandım. Sahne üzerinde bu diyalogun kaynağını hareket eden bedende aradım. Bir solo performans üretiyor olsam dahi diyalogun ben’in başkası ile ilişkisi üzerinden derinleşebileceğini düşünerek dinlemek, dokunmak, bakmak gibi anahtar sözcükleri her zaman yanımda taşıdım. Başka beden kendi bedenimde tahmin edilemez, ön görülemez olasılıklar açmasına izin vermeye çalıştım.

İşte tam da bunlar üzerine çalışırken hepimizin hayatlarının her zamanki gidişatını sekteye uğratan küresel bir salgın başladı. Başkasını ve kendimi koruyabilmek adına kendimi evimde izole ettiğim, uyum sağlamaya ve eser sürecimi devam ettirmeye çalıştığım bu dönem, kendimle baş başa kalmanın getirdiği bir gözden geçirme sürecine dönüştü. Bu araştırmanın konusu olan ben ve başkası kavramlarını içinde bulunduğumuz kriz koşulları içinde yeniden ele aldım. Ve bütün acı tecrübeleriyle beraber koşullar beni kendimle yalnız bırakmasaydı, tecrübemin anlam verdiği ben kavramının bu araştırma süreci içinde eksik kalacağını keşfetmem belki de mümkün olmayacaktı.

Ve elbette bu keşif salgınla beraber birdenbire gerçekleşmedi. Yalnızca bütün tecrübelerimi karşıma alıp sakince onlara bakabilmem gerekiyordu ve başka türlü duracağım yoktu. Ben ve başkası arasındaki ilişkide bir tarafta dayanışmanın, diğer tarafta kutuplaşmanın derinleştiği bir dönemde bu araştırmayı yaparken, kendimle karşılıklı oturup bitmek bilmeyen bir sohbete giriştim. Sahip olduğum değerlerle, bildiğimi sandığım her şeyle yüzleşip kendimi yeniden kuruyorum. Epeydir dönüşmekte olan bu yeni dünyada umutlu bir gelecek hayal etmeye çabalıyorum. Bu çaba içinde, kendimden başlayarak ön kabullerimden ve yargılarımdan sıyrılmaya başlamış ve bugüne dair bir hafıza yaratmış bulunuyorum. Bu anlamda bu eser sürecini tamamlanmış bir çalışma olarak değil, yeni bir yolculuğun başlangıcı olarak görüyorum.

Geri dönüp baktığımda ise, bu keşifte payı olan sayısız insan arasından, bedenime ilham olan MSGSÜ Çağdaş Dans Anasanat Dalı eğitmen ve öğrencilerine, bu dönemde bana ve anasanat dalı öğrencilerine devam etme motivasyonu veren danışmanım Prof. Dr. Tuğçe Ulugün Tuna'ya, beraber ürettiğimiz yıllar boyunca sanatsal olarak bakış açımı derinleştirmeme katkı sağlayan Teatr Andra ve KaST'a, bana içten cevaplarıyla içini açan ve eserin bir parçası olan sevgili Aytek Şayan, Berk Kristal, Can Güvenç, Cem Yiğit Üzümoğlu, Çağıl Kaya, Gözde Yıldırım, Gülnara Golovina, Mustafa Karadağ ve Zehra Durgut'a, sohbetleriyle beni yalnız bırakmayan Leyla Yazıcı ve Mahir Dinçer'e, her koşulda yanımda olan sevgili Berk'e ve aileme sonsuz teşekkürler...

Haziran 2020

Didem KIRIŞ

ÖZET

BEN VE BAŞKASI İKİLİĞİNİN SORGULANMASI ARACILIĞIYLA KOMPOZİSYONEL DİYALOG

Bu çalışma, ben ve başkası ikiliğinin sorgulanması aracılığıyla kompozisyonel diyalog yaratmaya odaklanmaktadır. Bilinmeyene hazır ve açık olmanın bedensel ve düşünsel araçları üzerinden şekillendiği eser, bir düet olarak kurgulanmış ve başkasını odağa alan bir araştırmayla başlamıştır. Ancak koşullar gereği, önemli bir kırılma noktasından geçerek ben ve bendeki-başka arasındaki ilişki çerçevesinde bir solo eser olarak tamamlanmıştır.

Çalışma kavramsal çerçevesini fenomenoloji ve çağdaş performans teorisi üzerine temellendirmektedir. Öncelikle, 20. yüzyıl felsefe tarihine yön veren önemli düşünürlerin ben ve başkası arasındaki ilişkide doğal tavrı askıya alarak düşünme, birlikte olma, sonsuz sorumluluk, beden ve bendeki-başka gibi farklı kavramları etrafında ele alınmıştır. Kompozisyonel diyalog pratikleri ise çağdaş dans ve performans sahnesinin dönüm noktalarında bulunan sanatçıların yaklaşımları çerçevesinde örneklendirilerek incelenmiştir. Çalışma, merkezindeki kavramları kuramsal bir araştırma içinde tartışırken bu araştırmaya paralel olarak beden odaklı hareket yaklaşımları deneyimlenmiştir. Ben'in bendeki-başka'yla ve başkasıyla ilişkisi bağlamında, özellikle sürecin en önemli değişkeni olan pandemi koşullarının etkisiyle açığa çıkan bilinmeyene açık olmanın yansımaları "Diyalog" adlı esere dönüşmüştür.

ANAHTAR KELİMELELER: ben, başkası, ortakalan, diyalog, bilinmeyen, açıklık, kompozisyonel diyalog, fenomenoloji

SUMMARY

COMPOSITIONAL DIALOGUE THROUGH QUESTIONING THE DUALITY BETWEEN THE SELF AND THE OTHER

This study focuses on creating a compositional dialogue through questioning the duality between the self and the other. Taking shape by the bodily and intellectual means of being open and ready for the unknown, the piece was initially planned as a duet, proceeding with its emphasis on the research on the other. But due to circumstances it had to go through an important turning point to be completed as a solo piece framing the relationship between the self and the other in self.

The theoretical framework of this thesis is based on phenomenology and the performance theory. The first part approaches the 20th century's some of the most important philosophers' theories on the interrelation between the self and the other through the lens of bracketing, being together, eternal responsibility, the flesh and the other in me. Secondly, the practices of compositional dialogue are explored through the approaches of artists, who are considered to be at the turning points of contemporary dance and performance scene, with examples. Body-based movement practices accompanied the theoretical research on the concepts at the center of this thesis. Reflections on being open to unknown, which emerged as a necessity due to the pandemic being the biggest variable of the process, within the context of interrelation between me, the other in me and the other, transformed into the artistic piece called "Dialogue".

KEYWORDS: self, other, remainder, dialogue, unknown, openness, compositional dialogue, phenomenology

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. : Anna Halprin (Dark Side Dance)	37
Resim 3.1. : Temel Kyokotsu Kontrolü	53
Resim 3.2. : Çevrimiçi görüşme platformu üzerinden gerçekleştirilen 5Rhythms çalışması.....	57
Resim 3.3. : Forsythe Doğaçlama Teknolojileri (Scales)	59
Resim 3.4. : Beden Parçalarının İzolasyonu – Partnerle Çalışma	60
Resim 3.5. : Eserin üretim sürecinin ilk taslağından bir görüntü	65
Resim 3.6. : Eserin üretim sürecinin ikinci taslağından bir görüntü	68
Resim 3.7. : Eserin üretim sürecinin ikinci taslağından bir görüntü	68
Resim 3.8. : Eserin üretim sürecinin ikinci taslağından bir görüntü	69
Resim 3.9. : Eserin üretim sürecinin üçüncü taslağından bir görüntü	72
Resim 3.10. : Eserin üretim sürecinin üçüncü taslağından bir görüntü	73
Resim 3.11. : Kompozisyonun birinci bölümünden bir görüntü	74
Resim 3.12. : Kompozisyonun ikinci bölümünden bir görüntü	75
Resim 3.13. : Kompozisyonun üçüncü bölümünden bir görüntü	76
Resim 3.14. : Kompozisyonun dördüncü bölümünden bir görüntü	78
Resim 3.14. : Kompozisyonun dördüncü bölümünden bir görüntü	78
Resim 3.16. : Kompozisyonun son bölümünden bir görüntü	79

1. GİRİŞ

“Ben ve Başkası İkiliğinin Sorgulanması Aracılığıyla Kompozisyonel Diyalog” başlıklı araştırmadan ortaya çıkan “Diyalog” adlı eserin üretim sürecini aktaran bu metnin tamamı, 11 Mart 2020 tarihinde Dünya Sağlık Örgütü’nün Covid-19 hastalığını pandemi ilan etmesinden sonra yazılmıştır. Eser ve eser metni, 21. yüzyılın en kritik küresel krizlerinden birinin içinden geçerek son şeklini almıştır. Eser üretimindeki esas çıkış noktası, başkası ile kurulan diyalogda bilinmeyene açık olmanın bedensel ve düşünsel araçları üzerine araştırma yapmaktır. Bu odakla başlayan sürecin başında eser bir düet olarak tasarlanmıştır. Ancak pandemi ilan edilmesiyle birlikte, sosyal izolasyonun gerekli olduğu ve mevcut durumun ne kadar süreceğinin belirsiz olduğu koşullar içinde bir düet çalışmak mümkün olamayacağından, eser odağına koyduğu kavramlar etrafında bir solo performansa adapte edilmiştir.

Bu adaptasyon, sanal olarak değilse de bedensel olarak sosyal ortamdan izole olmanın, bireysel alana kapanmanın, diğer bir deyişle zorunlu olarak kendiyi baş başa kalmanın açığa çıkardığı etkilerle araştırmaya önemli bir boyut katmıştır. Diyalog ve bilinmeyene açıklık kavramları çerçevesinde ele alınan ben ve başkası ilişkisi, başkasının yokluğuyla ve bilinmeyen küresel ölçekte bir boyut kazanmasıyla derinleşmiştir. Halen, dünya üzerinde yaşayan tüm canlıların ortak bir bilinmeyi paylaştığı bir konumdayız. Bugün ortak kaygının en önemli etkisi başkasını korumak adına kendimizi başkasından ayırmak anlamına geliyor. Gündelik alışkanlıklarımızın yeniden biçimlendiği bu dönemde kendimize dair algımız ve başkasıyla etkileşim içinde olma ihtiyacımız da farklı görünüm almaya başlıyor. Bu anlamda bu eser süreci kaçınılmaz olarak bir uyumlanma sürecine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, kavramsal ve pratik açıdan eser üretiminin tamamına etki etmiştir. Eser metni içinde bu etki ve değişimlere yer verilmektedir.

Kavramsal çerçeve başlığı ile belirlenen birinci bölümde ilk olarak, ben ve başkası ikiliği 20. yüzyıl düşünce tarihine önemli bir yön veren fenomenoloji çerçevesinde ele alınmaktadır. Yüzyılın ilk çeyreğinde gelişen bir düşünce akımı ve

bir yöntem olarak dünyanın ve deneyimin özünü anlamaya çalışan fenomenolojinin merkezinde yer alan konulardan biri ben ve başkası arasındaki ilişkidir. Bu düşüncenin önemli isimleri Husserl, Heidegger, Levinas ve Merleau-Ponty'nin sırasıyla epokhe, birlikte-olma, sonsuz sorumluluk ve kesişim kavramları etrafında ben ve başkası ilişkisine yaklaşımları aktarılmaktadır. Süreç içinde bu bölüme, çağdaş düşüncenin ben ve başkası ilişkisinde geri plana attığı ben meselesine geri dönüşü odağına alan Rogozinski'nin artakalan (bendeki-başka) kavramını açıklayan bir bölüm eklenmiştir.

İkinci bölümde kompozisyonel diyalog kavramı çağdaş dans ve performans sahnesinin önemli sanatçılarının pratikleri çerçevesinde örneklendirilmektedir. Eser, düet olarak tasarlandığında, iki beden arasındaki diyaloga dair çağdaş dans sahnesinden referans vermek üzere Judson Dans Tiyatrosu'nun çalışmalarının incelenmesi söz konusuydu. Ancak eser bir soloya dönüştüğü için dansçının solo eser üretimi içinde kendisiyle kurduğu ilişkiden yola çıkarak yaratacağı kompozisyona yol gösterici olması açısından, yine Amerika kıtasından postmodern dans sanatının öncü ismi olan Anna Halprin ele alınmaktadır. Anna Halprin'in ardından Amerika'dan Avrupa'ya uzanarak, kendisiyle aynı dönemde mit yaratmak ve seyirci-sahne ilişkisi üzerine düşünceleri bakımından ortaklıkları bulunan Grotowski'nin itkileri açığa çıkarma yönteminden bahsedilmektedir. Ardından, eser üretiminin önemli adımlarından biri olan soru-cevap yönteminin koreograf ve dansçı arasındaki diyalogu bağlamında en bilinen kaynağı olarak Pina Bausch'un sanatsal yaklaşımı aktarılmaktadır. Son olarak, Pina Bausch'un çağdaş Avrupa dans sahnesinde yarattığı kırılmanın bir uzantısı olan koreograf Jerome Bel, disiplinlerarası diyalog bağlamında sanatçının eserlerinden örneklerle ele alınmaktadır.

Eser üretim sürecini ve eserin analizini aktaran üçüncü bölüm ise, öncelikle sanatsal pratiğimde önemli yeri olan, rutin olarak deneyimlediğim bedensel hazırlık aşamasına dair yöntem ve çalışmaları kapsamaktadır. Bu çalışmalar ve yaklaşımlar, aynı zamanda Çağdaş Dans Anasanat Dalı içinde edindiğim kinestetik deneyimimle birleşmekte; program kapsamında dahil olduğum ders içeriğinden bireysel paylaşımlara, dönem sonu gösterimlerinden online sunumlara kadar pek çok

tecrübenin bir nevi haritasını çıkarmaktadır. Eser üretimi, Hino metodu, 5Rhythms ve Forsythe doğaçlama tekniklerinde beden izolasyonu olmak üzere üç temel hareket araştırması etrafında şekillenmiş ve kompozisyonun temel araçları olarak belirlenmiştir. Bu yöntemlerin kaynakları, içerikleri ve süreç içinde eser hazırlığına nasıl katkı sağladıkları açıklanmaktadır. Materyal üretimi bölümünde, kullanılan yöntemlere ve soloya adapte edilme aşamalarında gerçekleşen değişimlere ve etkilere dair açıklamalar yer almaktadır. Bölüm, eserin koreografik analizinin detaylı olarak aktarılması ile tamamlanmaktadır.



2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Kavramlar üzerinde düşünmek, yeni sözcüklerin açığa çıkmasına izin verir. Belli kavramları anlamak, bu terimlerin geleneksel olarak bağlı olduğu farklı varsayımların ele alınmasını gerektirir. Düşünürlerin ve sanatçıların içinde buldukları zamanın ruhuna, kendilerinden önce gelen düşünürlere ve sanatçılara olan yaklaşımlarına ve belli kavramları nasıl ele alıp dönüştürdüklerine bakarak ilham veren bir yaratıcılıkla karşılaşırız.

Çalışmanın kilit sözcükleri olan ben, başka gibi kavramları ele alırken felsefe disipliniyle ilişkilenebilen niyetim, belli kavramlar üzerine düşünmek için felsefeyi araştırmak değil. Nitekim, Deleuze'un deyişiyle bir şeyler üzerine düşünmek için felsefeye ihtiyaç yoktur, düşünmek kendiliğinden açığa çıkan bir eylemdir. Ne var ki, felsefe yaratıcı bir şekilde "yeni kavramlar icat etme"¹ eylemi olarak düşünüldüğünde, sanat ile felsefe arasında zorunlu olmayan ancak yaratıcı ve ilham veren bir diyalog kurulur. Felsefi yaratıcılığın etkisine benzer bir şekilde, "sanatçıların kendileriyle ve kendilerinden önce gelenler arasındaki benzerlikler ya da farklılıklara" sadece tarihsel olarak bakmak da ilham verici bir deneyimdir.² Eser metninde bahsi geçen sanatçıların yaklaşımlarının bugünün sahnesine etkilerini görmek açısından, kompozisyonda diyalogun nasıl şekillenebileceğine dair örnekleri incelemek, eser sürecinin en önemli adımlarından biridir. Mekan-zamanda birbiriyle doğrudan ve dolaylı bağlantılar kurabilen bu iki disiplinin bir aradalığı sayesinde sanat farklı yüzleriyle karşımıza çıkar. Andre Malraux'nün sözlerine atıfla, sanatın ölüme direnen yüzü görünür kılınır.³

¹ Gilles DELEUZE, "Yaratım Eylemi Nedir", "İki Delilik Rejimi" içinde, 324.

² Gombrich bu duruma gönderme yaparken, sanattaki sürekli değişimi sürekli bir gelişme sayan yanlış yorumlamadan bahseder. Kavramsal çerçeve içinde sanatçıların yaklaşımlarının ele alınmasındaki esas amaç sanatsal etkileşimde lineer bir gelişim çizgisi görmek değil, çağdaş dans ve performans sahnesinin değişimi içinde bugünün sahnesiyle arasında bir diyalog kurmaktır. E. H. GOMBRICH, **Sanatın Öyküsü**, 10.

³ Bkz. (1), DELEUZE, 333.

2.1. Ben ve Başkası İkiliğinin Felsefi Açıdan Sorgulanması

Felsefeye dalıp gitmekten korkuyorum...

Torstov⁴

20. yüzyıl felsefi düşüncesine yön veren düşünürlerin ben'in benliğinin dışında bir özne olan başkasına neden yoğun olarak önem verdiklerine dair soruya işaret etmeden önce, ben ve başkasının düşünce tarihi boyunca ne şekilde konu edildiğine dair kısa bir giriş yapmakta fayda var. Eski Yunan düşüncesinde, Aristoteles'in dostluk kavramı etrafında şekillenen ben ve başkası arasındaki ilişkide benzerlik ve uyum belirleyicidir. Aristoteles'e göre "aynı şeyden hoşlanmayanların birbirleriyle birlikte olmaları olanaksızdır."⁵ Aristoteles'in düşüncesindeki uyuma benzer şekilde, duygulanımlar ve akıl arasındaki ilişkinin özünü oluşturduğu Spinoza düşüncesinde başkası, "ben'in etkinlik kapasitesini artıran" bir karşılaşmanın duygulanımlar yaratan tarafı olarak karşımıza çıkar. Başkasıyla birlikte akıl ilkesi etrafında ve uyum içinde şekillenen bir toplumsal yaşam tarif edilmektedir. Kant'ın düşüncesinde bu uyum fikri özgürlük ve ahlak yasası için önemli bir kaynak olarak belirlenir ve ben ve başkası ilişkisi akıl ilkesi ve ahlak yasası ekseninde dolayimli bir yer bulur. 19. yüzyılda sömürgeciliğin hız kazanmasıyla Avrupa kültürünün farklı kültürlerle karşılaşmasına bağlı olarak ben merkezi bir konum alır. Ben-ben olmayan karşıtlığında Avrupalı özne olarak ben'i merkeze alan Fichte'de ve benliği inşa etmek üzere başkasıyla karşılaşmanın zorunlu bir aşama olduğunu belirten Hegel'de ortak olarak görüleceği üzere, ben kurucu öznedir. Burada, Descartes'ın düşüncesindeki "ego cogito"nun ben'in dünyayla ve başkalarıyla ilişkideki kurucu konumunun etkisi büyüktür. 20. yüzyıla kadar etkisini sürdüren özne-nesne ikiliğinin kurulmasındaki Kartezyen gelenektir bu.

20. yüzyılın başında başkası düşünce tarihinin yönünü belirleyen önemli bir merkezi kavram haline gelir. Bu yöneliş, Avrupa insanlığının ve kültürünün krizini işaret etmektedir. Fenomenoloji, düşünce akımı ve yöntem olarak kendisini izole

⁴ Konstantin STANİSLAVSKİ, *Bir Aktör Hazırlanıyor*, 234.

⁵ Onur KARTAL, *Başkasının Politikası: Husserl, Heidegger, Levinas*, 12.

etmiş bir pratik olan felsefeyi yeniden kurmayı önerir ve başkası kavramını Avrupa'nın krizine yönelik bir çözüm önerisi olarak sunar. Bu nedenle, fenomenoloji bir "kriz felsefesi"⁶ olarak tanınır. Avrupa kültürünün yaşam koşullarına odaklanan düşünürlerin "başkalığa Avrupa'yı ölümcül hastalığından kurtaracak bir çare olarak"⁷ yaklaştıklarını görebiliriz. Felsefeyi köklerine dönerek yeniden düşünmeyi konu edinen fenomenolojide felsefenin kendi tarihini izlemesi söz konusudur.

Avrupa'nın rahatsızlığı kim olduğumuzu, kaynaklarımızı unutmuş olmamızdan ve sorgulamayı bir tarafa bırakmış bir şekilde geleneğe batmış olmamızdan kaynaklıdır. Bizi ferahlatarak krizi – nesnelciliğin (Husserl), aklileştirmenin (Weber), metalaştırmanın (Marks), nihilizmin (Nietsche) ya da varlığın unutulmasının (Heiddeger) krizi-unutmamızı sağlayan bu geleneği gevşetmeliyiz. (de-traditionaliser). Hakikaten bizim olan bir gelenek projeksiyonu yapmalıyız.⁸

Direk'in ifadeleriyle ele aldığımızda, ben ve ben'i oluşturan düşüncenin krizinden ziyade ben'in köklerindeki düşünceden uzaklaştığı için oluşan bir krizden bahsetmekteyiz. Bu bağlamda, özünde dünya tecrübemizin anlamı üzerine düşündüğümüzde; fenomenolojinin dünyanın bize deneyim ve duyularla verilmesiyle, yani belirleşmelerle (fenomenlerle), ilgili oluşu sayesinde zihnimizde işleyen bir takım yapıları anlamlı hale getirebiliriz. Bu düşünme pratiklerini ve örneklerini bölümler içinde düşünürlerin önemli kavramları etrafında detaylı olarak ele alacağım.

Bahsi geçen bu kriz vurgusu, içinde bulunduğumuz koşullar nedeniyle bilinmeyene dair belirsizliğin ve günümüzün sürekli olarak içinde bulunduğu ekolojik, siyasal, toplumsal krizlerinin etkisine de gönderme yapmaktadır.⁹ "Krisis, yunanca ayırmak, seçmek, hüküm vermek anlamındaki krino sözcüğünden türetilmiş ve geri alınamaz bir karara işaret eder. (...) Bugünün deneyiminde kriz geleceğe dair belirsizliğe, karar verilemez olana yöneliktir. Kriz, maruz kalınan bir süreç olarak

⁶ Onur KARTAL, "Krizin Fenomenolojisi Fenomenolojinin Krizi", "Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi" içinde, 52.

⁷ Bkz. (5), KARTAL, 28.

⁸ Zeynep DİREK, **Başkalık Deneyimi**, 46.

⁹ Eser sürecinin başında eser düet olarak tasarlandığında, iki kişi arasındaki uyum ve çatışmadan doğan ve algı deneyimi ekseninde kurulan bir kriz vurgusu söz konusuydu ve özünde ben ve başkası arasındaki ilişkinin algı deneyiminde açığa çıkan bilinmezliğine vurgu yapıyordum.

deneyimlenir.”¹⁰ Bu bağlamıyla, fenomenolojinin kriz deneyimini ele alışıında düşünürlerin katkıları oldukça önemlidir.

Söz konusu kavramlara dair incelemeye girmeden önce, faydalı bir araç olarak etimolojik bir yaklaşımla başlayalım. Öncelikle, her ne kadar birbirlerinin eşanlamlısı olarak görünüyorsa da, neden öteki değil de başkası kavramını seçtiğimi açıklamam gerek. “Öteki; dışlanmış, ayrımcılığa uğramış olan, ben tarafından kimliklendirilmekte ve başkalığının ortaya çıkmasına izin verilmemekte olanı tanımlamaktadır.”¹¹ Bu yorumdan hareketle, kimliklendirilmemiş bir ben-olmayan olarak başkasını ele almak istediğimden öteki kavramını tercih etmedim. Başka sözcüğünün etimolojisine bakacak olursak farklı dil kökenlerinde bu kavram; ikinci olan, uzakta olan, yabancı olan anlamlarını içerir. Germen dillerinde anbara ikinci olana; Sanskritçede antara uzakta olana; Fransızca autrenin latince kökü alius ise yabancı olana işaret eder. Bu sözcüklerden türeyen Fransızca altérer, Almanca ändern gibi sözcükler de başkalaşma, değişim ve dönüşüm anlamlarıyla karşımıza çıkar.¹² Türkçe’de baş kökünden türeyen bir başına, yalnız anlamlarına gelen başka sözcüğünden de benzer bir biçimde başkalaşmaya ulaşırız. Başka kimse, başkası anlamına gelen Arapça gayr kelimesi ise bazı sözcüklerin başına getirilerek olmayan anlamını vermektedir. Görüldüğü üzere, sadece sözcüğün kökeninden yola çıkarak dahi pek çok anlam ve yorum katmanına ulaşmak mümkün.

Ben kavramı ise, felsefe tarihinde bilginin nesnesi ve öznesi olarak iki farklı şekilde karşımıza çıkar. Şüphesiz meşhur “cogito, ergo sum”¹³ sözüyle ben’in kesinliğini, ben’in düşünen bir varlık ve bir töz olarak özneliğine vurgu yapan Descartes’tır. Batı felsefesinde Descartes’tan itibaren ben’in kurucu bir özne konumu güçlü bir şekilde etkili olmuştur. Fenomenolojik yaklaşımda ben kavramı, bilmeye olan ihtiyacı karşısında kendine ve kendini bilebilmek için de kendine benzeyen ama

¹⁰ Emre ŞAN, “Fenomenolojik Bir Sorun Olarak Kriz: Husserl ve Heidegger”, “Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi” içinde, 241.

¹¹ Zeynep DİREK, **Felsefe Söyleşileri 10**, https://www.youtube.com/watch?v=fM_c2y2fDZc

¹² Bkz. (5), KARTAL, 10 - 11.

¹³ “Düşünüyorum öyleyse varım.”

kendi gibi olmayan başkasına yönelen insan olarak ele alınmaktadır. Bu anlamda İngilizce'deki kullanımıyla self sözcüğünü Türkçe'de kendilik, benlik olarak karşılayabiliriz, ancak bu ifadelerin psikolojideki anlamlarıyla olan farklılıkları nedeniyle ve ayrıca ben'in kendini kurarken başkasıyla olan ilişkisini ele almak istediğimden sözcüğün yaygın kullanımını göz önünde bulundurdum.

Bu kavramları, felsefenin sorgulama alanında, yaşantıları bilinç düzeyine almaya ve deneyimde kavramları içselleştirmeye dayanan fenomenoloji çerçevesinde derinleştirmekteyim. Fenomenoloji, diğer adıyla görüngübilim 20. yüzyıl felsefesine yön veren önemli bir felsefi akım olmakla beraber, sanatsal ve niteliğe dayalı araştırmalarda bir yöntem olarak ele alınmakta ve bu iki bağlamda birbirleriyle karıştırılabilmektedir. Eserde ele aldığım şekliyle fenomenoloji bir felsefi düşünce pratiği olarak yer alır. Eski Yunancadan gelen phainómenon (görünen şey) sözcüğü, aydınlanmak, görünmek anlamına gelen phainō sözcüğünden oluşmaktadır. Bilinmeyen ve bilinmeyene açıklık üzerinden düşünmenin gerektirdiği bir şekilde, görünmeyenin aydınlığa çıkması şeklinde yer edinmektedir. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde önemli gelişmeler gösteren psikolojide bilgi nesnesi ile bilme ediminin aralarındaki ayırım muğlaktır; fenomenoloji ise bize verilen bütün ön kabullerden arındırılmış bir şekilde nesne ve edime bakmayı gündemine alır. Algı, deneyim, beden gibi önemli kavramları, bilincin nesnesinden ayrıldığı ve ona yönelik olduğu bir düşünme pratiği içinde sunar. Bu sayede, geleneksel felsefenin çözemediği problemleri düşünmeyi amaç edinir ve Kartezyen düşüncedeki özne-nesne, beden-zihin, ben-başkası gibi iki kutuplu ve birini merkeze koyan düalizmine karşı önemli gelişmelere yol açacak bir düşünme pratiği olarak ortaya çıkar. Öte yandan, fenomenolojinin başkasıyla kurulan bir ben olma geleneğine mesafe alarak ben kavramını tekrar ele aldığımızda ise, meselenin halen çağdaş felsefenin süregiden bir tartışması olduğunu görmek mümkün. Ancak, bu eser süreci içinde amacım felsefi tartışmaların derinleşeceği bir alan kurmaktan ziyade -ki böylesi bir amaç oldukça iddialı olurdu-, felsefe sahnesinde yapılan bu tartışmalardan beslenerek sanatsal bir eyleme yönelmektir.

2.1.1. Kendinde Kalmak: Husserl ve Epokhe

Avrupa insanlığının krizini¹⁴ düşüncesinin temel kaynaklarından biri haline getiren fenomenolojinin kurucu ismi Edmund Husserl (1859-1938)'dir. Husserl, felsefeden önce Matematik öğrenimi görmüştür, matematik ve temelleri üzerine düşünmesinin ve hocası Franz Brentano'nun da etkisiyle felsefeye yönelmiştir. Brentano, fenomenolojik yöntemi psikoloji bilimi çerçevesinde ele alırken, Husserl psikolojizm eleştirisiyle beraber bir bilinç teorisi geliştirir. Amacı deneyimlerin saf fenomenolojisi (reine Phenomenologie der Erlebnisse überhaupt) olarak belirttiği nesnel bir bilgi teorisi üretmektir.¹⁵ Descartes'ın felsefeyi yeniden kurma idealini örnek alır ve felsefeyi "kesin bir bilim olarak" kurmaya çalışır. Descartes'ın "şüphe yöntemi"yle ulaştığı "ego cogito", diğer bir deyişle şüphe edilemeyecek bilincin dolaysız olarak verilmesi Husserl için de ortak bir noktadır. Fakat, bilinç üzerine düşüncesinde Kartezyen düşünceden farklı bir yol çizer. Husserl'i ayıran nokta, bilincin dışında kalan dünyanın ve başkalarının varlığına ilişkindir. Felsefeyi kesin bir bilim olarak inşa ederken fenomenolojinin en önemli adımının "şeylerin kendisine dönmek (zu den Sachen selbst)" olduğunu ifade eder. Husserl'in "şeylerin kendisi"nden kastettiği görüşlerinde varolan ve görüşleri dolayısıyla bilince verilen şeyler, yani fenomenlerdir. Husserl, görünen (erscheinen) ve görünen şey (erscheinenden) arasındaki ilişkiden dolayı çift anlamlı olan fenomen kavramını; görünenin kendisini ve öznenin kendisine görünme halini karşılamak için kullanır.¹⁶

Bu amaçla Husserl'in şeylerin ve bilincin kendisine dönmek için izlediği fenomenolojik yöntem Uygur'un ifadesiyle "normal diye adlandırdığımız yaşamayı kökten değiştirdiğimiz zaman özünü açığa vuran bir buyruk, bir ödevdir."¹⁷ Husserl'e göre felsefe, doğal tavrın içinde meydana gelen bir olay değildir. Dünyaya dair algımız, inançlarımız, yargılarımız, tecrübemiz ve başkalarının varlığı üzerine

¹⁴ "Husserl'in tavrının temel varsayımı, şu ilginç denklemde yatar: Kurucu fenomen olarak Avrupa ruhu felsefedir, felsefe her şeyin bilimidir; her şey insanlıktır." Emre ŞAN, **Fenomenolojik Bir Sorun Olarak Kriz: Husserl ve Heidegger**, 241.

¹⁵ Habip TÜRKER, "Edmund Husserl: 20. Yüzyılda Felsefeyi Yeniden Düşünmek", "Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni 4. Cilt" içinde, 324.

¹⁶ Bkz. (5), KARTAL, 41, 46.

¹⁷ Nermi UYGUR, **Başkasının Ben'i Sorunu**, 40.

düşünmemiz doğal tavrı içinde gerçekleşmez. Felsefe yapmak için doğal tavrı aşmak gerekir. Burada bilmenin kendisine dair yeni bir bakış açısı sunar Husserl.¹⁸ Bilmenin bir eleştirisini yapar ve dünyaya olan inancı askıya almaktan bahseder. Yalnızca dünyaya mesafe alarak dünyayı bilmek mümkündür.

Husserl'in felsefenin nereden başladığı sorusuyla ilgilendiğini tekrar hatırlayacak olursak; doğal tavrı askıya almak dediği şeyin dünyaya inanmaktan ziyade, dünyanın nasıl kurulduğuna bakmakla ilişkili olduğunu söyleyebiliriz. Dünyaya olan inancı askıya almak (paranteze almak ve ayraç içine almak olarak da belirtilir) Husserl'in fenomenolojik indirgeme yöntemi olan epokhe yöntemidir. "Epokhe yunanca durmak, kendinde kalmak anlamına gelir."¹⁹ Yalnızca yöntemsel bir araç değildir epokhe, eleştirel açıdan bakıldığında doğal tavrın askıya alınması gerçekçiliğe karşı bir tavrı değişimidir. Fenomenolojik olarak epokhe dünya ile bilinç arasındaki ilişkiye işaret eder.

Husserl'in dünya ve bilinç arasında kurduğu ilişkide bilincin kendi tecrübemizin içinde nasıl kurulduğu sorusu önemlidir. Bilinç, bizim başka varlıklarla ilişki kurmamızı sağlayan bir varlıktır. Daha önce belirtildiği üzere Descartes'çı düşüncede olduğu gibi Husserl için de bilinç şüphesiz vardır. Varlığı bir kesinlik taşımayan ise, dış dünyadaki diğer varlıklardır. Bilincin dışındaki varlıklar bize bir deneyim içinde verilir. Örneğin, bir masanın etrafında dolaşırken masanın varlığı bilincime bu deneyim içinde verilir, ancak bu bir masa olmayabilir de. Gerçekten var olduğuna inandığımız bir nesne şüphe edilemez bir kesinlikte vardır diyemeyiz. Bilinç ise bize doğrudan verildiğinden, bilincin varlığından şüphe etmemiz mümkün değildir. Bu noktada, Husserl bilinci ele alırken temel özelliğinin yönelimsellik (Intentionalität) olduğunu ifade eder. Bu yöneliş, anlam veren bir yöneliştir. Yönelimsellik, bir başkası tarafından verilen anlam ve fenomenin bilinçte kendisini gösteren şey olarak anlaşılır. Husserl'e göre yönelimsellik "öznenin nesneyle bağ kurma aracı değil, öznenin öznelliğini kuran asli unsur"dur.²⁰ Bu noktada, Husserl

¹⁸ Hülya YAMAN, **Husserl'de Yabancıyı/Başkasını Algılama Sorunu**, 3.

¹⁹ A.g.k., 8.

²⁰ Bkz. (5), KARTAL, 48.

kurduğu öznelarası ilişkide ben'in fenomenolojik epokhe aracılığıyla mutlak aşkın ben'e indirgenerek tek benci (solus ipse) olma ihtimalini görür ve başkalarının ben için, ben'in de başkaları için varlığını konu edinir.²¹

Burada Husserl'in düşüncesinin önemli bir kavramı daha karşımıza çıkar. Ben'in başkasını deneyimlemesinin bir karşılığı olan empati (Einfühlung) kavramıdır bu ve öznelarasılığın en önemli aşamalarından biridir. Kendini anlamak, başkasını ve başkasıyla birlikte kendini anlamaktır. Hatta Husserl, empati kavramı sayesinde "öznelarasılık tartışmasının sınırlarını nesnel ve kültür dünyasına"²² genişletir. Daha sonra göreceğimiz üzere Merleau-Ponty'nin beden deneyimindeki algı eksenini etrafında şekillenen düşüncesinin de önemli kavramlarından biridir empati. Ben'in kendisinin farkına vardığı, diğer bir deyişle bilince vardığım alan, bu öznelarası alandır; bu alanda başkasını deneyimlemem gerekir. Bana benzeyen ama benim gibi olmayan başka-ben'in deneyimine empati aracılığıyla varırım.

Başka-ben'ler bir deneme nesnesi olarak, bedenleriyle birlikte, benim için hep 'orada' olan bir şeydirler; ben 'burası' olduğuna göre, başka birisi 'orası'dır. Yalnız, ben kendimi başka birinin yerine koyabilirim, 'kendim-orada-olurum' (Selbst-Dort-sein) (...) Ben, insan olarak kendimi, bedenli-ruhlu bir bütün olarak kendimi, bir bakıma, başkalarından kendime aktardığım Einfühlung ile koyarım. Aynaya yansıyan kendi gözlerimi, Husserl'in bir sözüyle, 'tıpkı başka birinin gözünü görüyormuşum gibi' kendi gözüm olarak bir Einfühlung ile kavrayıp anlarım.²³

Buradaki başka-ben, aynı zamanda ikincil bir egoyu yani alter ego'yu kapsar. Ben'in kendisine has kendiliğinin bir yansımasıdır.²⁴ Husserl'e göre, herkes dünyayı, dünyanın belli bir kesitini kendi açısından algılar. Her ben'in başkasına benzemeyen bir yaşam dünyası (Lebenswelt) vardır. Herkes belli bir dünya-ufkuna (Welthorizont) sahiptir. Öte yandan, herkes "doğrudan doğruya yaşadığı orijinal dünya-ufkunun, bir ve aynı dünyanın nesnel bir görünüşü olduğunda birleşmektedir."²⁵ Böyle bir bilinç

²¹ A.g.k.,53

²² Bkz. (5), KARTAL, 52.

²³ Bkz. (17), UYGUR, 142.

²⁴ Bkz. (5), KARTAL, 55.

²⁵ Bkz. (17), UYGUR, 158.

aracılığıyla ben, hem kendisinin hem de başkasının varlığını kavramaya çalışmaktadır.

Husserl, bilinci aynı zamanda içsel zaman olarak düşünür. Zaman hep bir şimdi olarak anlaşılır; ancak bilincimiz geçmiş yaşantıları tutar, geçmiş ve gelecekle yönelimsel bir ilişki içine girer. Hatırlamak yeniden şimdiye ulaşmaktır. Geçmiş bir yaşantıyı yeniden şimdiye getirmek için o yaşantıyı tutmak gerekir. Bu kayıt ilişkisi geçmişe yönelik olmaktır. Geçmiş, gelecek ve şimdinin bu birlikteliği Husserl’de yaşayan şimdi (lebendige Gegenwart) olarak adlandırdığı bir şimdiki zaman formudur.²⁶ Bu zamansal form içinde bilince alınan varlığın verilmesi söz konusu olur. Husserl’in önemseydiği noktalardan bir tanesi de varlığın nasıl verildiğidir. Bu da onu deneyimin yapılarını araştırmaya, bilmenin felsefi kritiğini yapma yolunda ilerlemeye götürür.

Bütün bu bahsi geçen kavramların ve düşüncenin arkasında yer alan esas nokta yaşamın özüne gitmektir ve bu arayış, Husserl’in Avrupa insanlığının krizini çözmek yolunda geliştirdiği düşüncesinde, fenomenolojinin amacı olan esas bulmak şeklinde görülür. Husserl, Avrupa insanlığının krizini aşmak üzere aşkın bir ideali çözümlenmeye değil, tam tersine deneyimimizin içinde olan ve belki de bu nedenle gözden kaçan ve görünmez olanı açıklamayı hedefler. Rasyonel olanın yarattığı koşullar içinde Husserl’in felsefesi Merleau-Ponty’nin deyişiyle “dünyayı görmeyi yeniden öğrenmektir.”²⁷ Fenomenolojik yöntem, özellikle de epokhe kavramı ben’in başkasıyla ilişkisini çözümlenmenin en önemli araçlarından biridir. Kendinde kalıp durup düşünen ben, bu sayede dünyaya dair inancını ve önyargılarını askıya alarak deneyiminin şekillendireceği bir öze ulaşmaktadır.

²⁶ Zeynep DİREK, *Fenomenoloji ve Dekonstrüksiyon*, <http://www.radyo.itu.edu.tr>

²⁷ Bkz. (5), KARTAL, 76.

2.1.2. Sahici Bir Birlikte Olma: Heidegger ve Mitsein

Husserl'in öğrencisi olan Heidegger'in düşünceleri günümüzde daha fazla okura ulaşmaya ve yeniden önem kazanmaya başlamıştır. Fenomenolojiyi varlık sorunu çerçevesinde ele alarak Sartre gibi varoluşçu düşüncenin önemli isimlerine etkisi bakımından felsefe tarihinde önemli bir konuma sahiptir. Öte yandan, Heidegger'in Nasyonal Sosyalizm ile ilişkisi nedeniyle felsefesinin Nazizme indirgendiği bir dönem de yavaş yavaş geride kalmaktadır. Modern teknoloji ile insanın gündelik yaşamdaki alışkanlıkları arasındaki ilişkisi ve ekolojik, toplumsal, bireysel krizler içindeki insanın varolanlarla ilişkisi bağlamında Heidegger'in teknoloji eleştirisi bugün sıkça başvurulan bir kaynak olarak görülmektedir. Elbette bu metinde teknoloji üzerine bir yorum ele almayacağım. Ancak, Heidegger'in siyasal görüşü sebebiyle pek çok kez eleştirilmesine rağmen, çağdaş felsefe okuyucusunun mutlaka yoluna çıkacağı önemli bir düşünür olduğunu belirtmek gerek. Yapıtlarını okumak için Heidegger'e yazımındaki titizlikle yaklaşmak gerekir. Zira düşüncesinde pek çok yaratıcı kavram bulunur ve varlık üzerine düşünürken kılavuz olabilecek araçlardır bunlar. Bu bölümde, ben ve başkası ilişkisini Heidegger'in en önemli kavramlarından biri olan Mitsein (birlikte-olma) kavramı ekseninde ele alacağım. Mitsein'i açmadan önce sırasıyla Heidegger'in varlık konusunu nasıl ele aldığı, Dasein kavramı, gündelik (alltäglich) hayat, ölüme-doğru-olmak (sein zum Todes), kaygı (Angst) gibi önemli duraklardan geçerek birlikte-olmaklık durumunun Heidegger düşüncesindeki yerini ve ben ve başkası arasındaki ilişkisindeki karşılığını açıklamaya çalışacağım.

Husserl'in öğrencisi olan Heidegger'in fenomenolojiye yaklaşımı kısaca değindiğim üzere ontolojiktir. "Şeylerin kendisine dönüş" ifadesinin yansıması Heidegger düşüncesinde varolanların varlığını bilme sorusu olarak karşımıza çıkar. Heidegger'in Husserl eleştirisi bilincin olası bir mutlak bilimin nesnesi olması sorusu ile şekillenir.²⁸ Burada Heidegger, Husserl'in mutlak bilim fikrinde bilincin öne çıkmasının şeylerin kendisine dönmekten değil, geleneksel felsefe fikrine dönmekten

²⁸ A.g.k., 91.

kaynaklandığını eleştirir ve fenomenolojinin varlığın anlamını ihmal ettiğini ifade eder.²⁹ Husserl'in insanlığın krizini aşmak için felsefeye dönüşü Heidegger için geçerli değildir. Özellikle son dönem yazılarında, felsefenin krizi çözecek güce sahip olmadığını düşünür ve karanlıktan hakikati açığa çıkaracak olan imkanın ancak sanatta mevcut olduğunu ifade eder.³⁰ Şeylerin kendilerine dönüşte gizli olanın açığa çıkması özellikle Varlık ve Zaman'ın en önemli meselelerinden biridir.

Heidegger'e göre bize verilenler varolanlardır ve varolanların varlığı hatta varlığın kendisi bilinemez. Heidegger'in varlık ve varolanlar sorusunu anlamak için, olmak (sein) ve olanlar (das Seiende) arasındaki farkı anlamak gerekir. Felsefe tarihi boyunca varlık sorusunun nasıl şekillendiği üzerine düşünür ve Eski Yunan düşüncesine uzanır. Eski Yunan düşünürlerinin hakikati bir gizlilikten açığa çıkma olarak ele aldıklarını vurgulayarak varlığın hakikat (alethia) olarak öne çıktığını söyler. Karanlık bir ortam aydınlandığında, orada-olan görünür olur; zira varlık bu şekilde gizlenme eğilimindedir. Heidegger varlığı açığa çıkma olarak anlayan bu düşünceden etkilenerek varlığın hakikat ile eşdeğer olduğunu belirtir. Ona göre, sorun bizim varlığı göremeyişimiz değildir; varlık kendini unutturmaya yatkındır. Varlık üzerine düşünmeyiz, çünkü bize verili olanlar üzerinden yaşarız. Heidegger, Husserl düşüncesinde fenomenlerin görünen şey ve bize görünmesi yoluyla verilmesi fikrinden hareketle, varlığın bize verili olması nedeniyle varlık sorusunu sorgulamadan bildiğimizi, yani varolanlar içerisinde varlık nedir sorusunu sorabilecek olan yegane varlığın insan olduğunu belirtir. İnsanın varoluş koşullarının açığa çıkarılması ile varlık anlaşılabilir.

Heidegger, varolanları el-altında olmaklığıyla (zuhanden) araç-gereç olarak varolanlar, göz önünde olmasıyla (vorhanden) bulup bilebileceğimiz varolanlar ve kendisi olarak varolanlar (Dasein) olmak üzere üç kategoride ele alır. Bu noktada Heidegger düşüncesinin merkezi kavramı olan Dasein, orada (da) ve olmak (sein) sözcüklerinin birleşiminden oluşan orada-olan anlamında insan varoluşunu anlatmak için kullandığı sözcüktür. Dasein, varoluşları belirli bir öze (das Wesen) sahip diğer

²⁹ A.g.k., 92.

³⁰ Süreya SU, “**Varlık ve Sanat**”, “Heidegger: Varlığın Çobanı, Cogito” içinde, 303-304.

varolanlardan farklı olarak varoluşunun özüne önceden sahiptir. İnsana sabit bir doğa atfeden pozitif bilimlerin aksine Heidegger'in ontik-ontolojik koşulu³¹ sayesinde insan sabit bir töz değil, kendi varlığı üzerine düşünen bir varolandır. Dasein'in "kim olduğuna ilişkin eksistensiye sorununu hareket noktası"nda kendi üzerine düşünmesinin "ontik bildirimi" sebebiyle "peşinen bir mevcut-olan"³² olarak kavrandığını, ancak hergünlük içinde mevcut olanın aslında Dasein olmadığını ifade eder.

Burada "ben", ilgili fenomenal varlık ilişkisi içinde belki de kendisinin "tersi" olduğunu açığa çıkaran bir şeyin bağlayıcı olmayan *formel gösterimi* anlamında anlaşılmalıdır. Dolayısıyla "ben-değil" dendiğinde de, özü itibarıyla "benlik"ten mahrum bir varolandan bahsediliyor değildir. Bilakis bizatihi "benin" belirli bir varlık türünden, örneğin kendini kaybetmişlikten söz ediliyordur.³³

Bu şekliyle Dasein, kendi sahici benliğini kaybetmiş ve ona dönme çabasında olan bir varolandır. Dasein'ı sahici varlığından uzaklaştıran şey gündelik (alltaglich) hayatın sıradanlığı içindeki konumudur. Heidegger'e göre gündelik hayat içinde ben kendine yabancılaşır ve biri ve onlar anlamına gelen herkese (das Man) dönüşür.³⁴ Herkes (das Man); Dasein'ın yabancılaştığı, ortalama bir varlığa sahip, sahiciliğinden uzaklaştığı bir oluşturdur. Gündeliklik içinde Dasein'ı tanımlayan bu herkes fikri aslında hiç kimsedir.

Kamusal toplu taşıma araçları kullanılırken ya da habercilik araçlarından (gazete) yararlanılırken her bir kimse herhangi bir başkası gibidir. Böyle bir hep-beraber-olma, kendi Dasein'ını "başkaları"nın varlık türü içinde tamamıyla eritir. Böylelikle başkalarının birbirinden farklılığı ve açıklığı daha da kayboluverir. (...) Herkes belirsizdir ama herkeştir, fakat bir sayısal toplam olarak değil. Hergünlüğün varlık türünü tayin eden herkeştir.³⁵

³¹ Martin HEIDEGGER, **Varlık ve Zaman**, 36.

³² A.g.k., 182-183.

³³ A.g.k., 184.

³⁴ Kendisine yabancılaşmış bu birey aslında Kaan Ökten'in ifadesiyle "kamu herkesi"dir.

Kaan ÖKTEN, "**Varlık ve Zaman**" **Kılavuzu**, 124.

³⁵ Bkz. (31), HEIDEGGER, 200-201.

İşte Dasein, bu kendisini saran günlük yaşantısı içinde kendinden kopuktur ve el-altında-olanlara göre davranır. Dasein'ı günlük yaşantının bu gayri sahiciliğine götüren Dasein'ın önemli özelliklerinden biri kaygı (Angst)'dir. Bu kaygı bizzat dünya içinde varolmak, bu dünyaya fırlatılmış olmaktan ortaya çıkar. Dünyaya fırlatılmış olan Dasein aynı zamanda ölüme fırlatılmıştır. Bu da Dasein'ın ölüm kaygısıyla açığa çıkar. Eninde sonunda herkesin öleceğini bilmemize karşın henüz zamanımızın gelmediğini düşünerek ölüm gerçeğini basite indirgemeye çalışırız.³⁶ Heidegger'e göre herkes (das Man) ölümden duyduğu kaygıyı göstermemeye çalışır. Dasein'ın hergünlüğü ölüm kaygısının konumunu değiştirir, ölüm basitçe bir korku nesnesine dönüşür. Ölüme-doğru-olan (sein zum Todes) Dasein endişe ile gündelik yaşama kaçarak sahici anlamda dünyada varolma ihtimalini kaçıtır.

Heidegger'e göre varlığımızın ölüme doğru oluşu nedeniyle, Dasein'ın sahiciliğinin ortaya çıkabilmesi faniliğini kabul ediliyle mümkündür. Heidegger'in "düşünmek ne demektir" sorusuna cevap aradığı Nietzsche'den yola çıkarak kişi olduğu şeye dönmeli, olduğu şey olmalıdır. Dasein ancak ölümlle yüzleşerek olduğu şey olabilir. Üstelik, bu olduğu şeyi arayışı içinde Dasein sadece ben ile kısıtlı bir alanda değildir. Bu varolma alanı, kendi olmayanları dışında bırakan bir izole alan değildir. Dasein'ın kendisinden başlayan ve başkalarına doğru yönelen bir birlikte-olma (Mitsein) hali söz konusudur. "Birlikte-olma" içinde var olmaktadır.

Başkaları benim kendisi dışında kalan herkes değildir, ben kendisini başkalarından bu biçimde ayıramaz. Benin başkalarıyla birlikteliği daha çok, benim kendisini başkalarından ayıramadığı, onlarla bir olduğu varlık tarzına gönderme yapar.³⁷

Kendisini başkalarından ayıramayan Dasein'ın dünyası birlikte dünyadır (Mitwelt). Varoluşsal anlamdaki bu birlikte-olma halinde Dasein yine de yalnızdır, fakat aynı zamanda fiziksel olarak başkasıyla aynı ortamı paylaşmasa dahi Dasein'ın dünyası halen birlikte-dünyadır. Bu başkasının varlığı ve yokluğu içinde iki farklı biçimde şekillenen yalnızlık ve birliktelik durumu iki farklı koşulda mümkündür.

³⁶ A.g.k., 379.

³⁷ Bkz. (5), KARTAL, 99-100.

Dasein başkalarıyla birlikteyken de yalnızdır, çünkü yaşamın gündelikliği içinde belli bir kayıtsızlık [Gleichgültigkeit] ve yabancılık [Fremdheit] içinde başkasının farkında olmayabilir.³⁸ Aynı şekilde, yalnızken de birlikte-olma hali içindedir; çünkü başkası orada olmasa bile orada olabilir, el-altında-olanlar (zuhanden) Dasein'ın etrafını çevreleyen dünyanın içinde bunu mümkün kılar.

İlgilendiğim ve herkesin ikamet ettiği dünyada başkaları, bedensel olarak algılanamamalar dahi oradadırlar. Kullandığım aleti birisi almış, okuduğum kitabı bana birisi hediye etmiştir, şemsiye birisi tarafından unutulmuştur.³⁹

Dasein'ın başkalarıyla birlikte oluşunda başkalarına bir yöneliş söz konusudur. Bu yöneliş itina göstermenin (Fürsorge) farklı biçimleri içinde görülür ve Dasein'ın gündelikliğinin içinden çıkan sahici olmaktan uzak edimlerdir bunlar: bir başkasına karşı olmak, bir başkasını umursamamak, bir başkası olmadan olmak, bir başkası için olmak.⁴⁰ İtina göstermenin her türlü halinde Dasein varoluşsal anlamda başkalarıyla birlikte olan varlık yani Mitdasein'dır. Dasein'ın varlığı birlikte olma olduğunda başkalarının varlığını anlamak Dasein'ın varlığını almaktan geçer ve aynı zamanda tam tersi söz konusudur. Ancak Heidegger'e göre herkes (das Man) ölüm karşısında endişe duyma cesaretini göstermemize izin vermeyeceği için başkasını anlamanın mümkün olmayacağını söyler.

Heidegger, Dasein'ın gündelik yaşamın sahicilikten uzak karakterini analiz ederken sahiciliğin yolunun yaşamın kamusalılığından değil de ölümü cesaretle kabullenmekten, hiçliğin endişesiyle yüzleşmekten bahsetmektedir. Nietzsche üzerine düşünmesinin de yansımalarıyla bakıldığında Heidegger başka felsefesini politik bir nihilizme taşımıştır. Kendi kişisel tarihi içinde bakıldığında ise Nasyonel Sosyalizme dahil olduğu süreçte mit edatını bireylerden ziyade halk kategorisini devreye sokmak için kullanmıştır. Heidegger, Mit edatını Volk'a çevirdiğinde Nazizmle bağını çoktan kurmuştur, birlikte olmanın etik boyutunu kaçırmıştır, mitsein üzerine düşünülmesi gereken önemi görememiştir. Mit'te ısrar etmek, başka olanda, başkasının

³⁸ A.g.k., 102.

³⁹ A.g.k., 100.

⁴⁰ A.g.k., 101.

başkalığında ısrar etmektir. “Heidegger varlıkla varolan arasındaki farkın unutulmasından yakınırken ben ve başkası arasındaki farkın anımsanmaması için elinden geleni yapmıştır.”⁴¹

2.1.3. Başkasına Rehin Olma: Levinas ve Sonsuz Sorumluluk

Husserl’in izinden Heidegger ontolojiye varmıştı, Levinas ise etik felsefesine. Ben ve başkası arasındaki ilişkiyi başkalık kavramı çerçevesinde etik boyutuyla ele alan 20. yüzyılın en önemli düşünürlerden biridir Levinas. Bu etik boyut, hayatının beş yılını Nazi kamplarında geçirmiş ve ailesini toplama kamplarında kaybetmiş bir düşünür olan Levinas’ın düşüncesinde başkasıyla kurulan ilişkideki adalet bağlamında ortaya çıkmaktadır. Etik özne anlayışındaki sonsuz sorumluluk kavramını ben ve başkası ilişkisi dahilinde ele almadan önce şunu belirtmek istiyorum: Levinas’ın yazılarını okurken başkasıyla ilişkiye dair vurgusu içinden çıkamayacak kadar saplantılı bir tekrar gibi hissettiriyordu. Sanki başkasının yokluğunun Levinas’ı dehşete düşüren bir yanı varmış da, bu nedenle hayatı boyunca düşüncesinde başkasına dair sözcükleri çevirip durmalıymış gibi. Bu neredeyse takıntılı düşünmenin içinde kendi zihnimde sürekli başkası üzerine düşünmenin yoğunluğuna benzeyen gizli bir bağlantıya ulaşmaya çalışıyordum sanırım. Sanki bu eser sürecini başlatırken aynı saplantılı tekrar benim için de geçerliydi. Bu düşünceler içinde Özgür Taburoğlu’nun “Nazar: Başkası Nasıl Görür” adlı kitabında bu kendini sürekli tekrar eden “başkasına rehin” olma durumuna dair yazısıyla karşılaştım. Taburoğlu yazısında, Levinas’ın “yazdıklarını daha iyi duyabilmek için başkasıyla kurduğu gönüllü etkileşimi paylaşmak”tan bahsetmektedir.⁴² Levinas’ın ölümünden sonra Derrida’nın düşüncelerinden referans alarak yaptığı yorumu ile başkasına rehin olma halinin en gündelik etkileşimde bile görüldüğünü aktarır:

⁴¹ A.g.k., 152.

⁴² Özgür TABUROĞLU, **Nazar: Başkası Nasıl Görür?**, 141. Derrida’nın bahsi geçen yazısı için ayrıca bkz. Jacques Derrida, “Emmanuel Levinas’a Adieu”, Levinas içinde.

Sözgelimi, hat kesilmiş gibi sürekli, “Alo Alo!” sesleriyle bölünen telefon konuşmalarından söz eder. Her durumda, karşısındakinin “sessizlikte kaybolması”na yönelik bir “kaygı”yla davranır. Her cümle arasında, diğer taraf yerinde mi diye yoklar. Hatta cümle ortalarında bile bunu yapar. Sanki söyleşi bir kez kesilse, başkasının izine, sesine, suretine bir daha ulaşamayacakmış gibi kaygılanır.⁴³

Levinas’ın sonsuz sorumluluk anlayışına varan etik felsefesini anlamının önemli yorumlarından biridir bu. Ayrıca Levinas’ın hayatı da felsefi yönelişini önemli ölçüde etkilemiştir. Husserl’in düşüncesini araştırmaktayken Heidegger düşüncesiyle tanışır. Yahudi bir Fransız vatandaşı ve askeri olarak Alman askeri tarafından tutsak edilip hayatının beş yılını toplama kampında geçirmeden öncesinde gerçekleşir bu karşılaşma. Sonrasında Heidegger’in Nasyonel Sosyalizmle ilişkisi sebebiyle kendisine duyduğu hayranlık hayal kırıklığına dönüşecektir. Levinas, “Heidegger’i tartışma konusu edenler için dahi felsefe tarihinin en önemli kitaplarından biri olarak” gördüğü Varlık ve Zaman’da Nasyonel Sosyalizmin tezlerine dair bir formülasyon bulunmadığını ancak bazı muğlak pasajlar olduğunu belirtir.⁴⁴ Ben’in biricikliğini kuran ölüme-doğru-olma’nın herkesin sadece kendisi için ölmesi anlamına geldiğini; başkalarıyla ilişki içinde varolan, ancak sadece kendisi için ölen ben’in “hiçlikle sonuçlanan” otantikliğinde “başkasıyla tüm ilişkiler”in çözülmeye uğrayıp iptal olduğunu ifade eder. Levinas’a göre ben’in otantikliği, başkasını dinlemek için sarf edilen dikkatte ve “kendi ölümlülüğüne karşın” başkasının ölümüyle ilgilenmek için gereken fedakarlıktadır.⁴⁵ Bu anlamda, Heidegger’in Nasyonel Sosyalizmin yarattığı yıkımın sorumluluğu yüklenmediğini düşünür. Üstelik Heidegger’in gaz odaları ile teknoloji sorununu bağdaştırması Levinas için kabul edilemez bir düşüncedir.⁴⁶ Şöyle der Heidegger için: “Çoğu

⁴³ A.g.k., 141.

⁴⁴ Emmanuel LEVINAS, “Öteki, Ütopya, Adalet”, “Levinas” içinde, 64.

⁴⁵ A.g.k., 66.

⁴⁶ Levinas’ın aktarımıyla Heidegger’in sözleri şu şekildedir; “Şu anda tarım, mekanize bir gıda sanayiidir; özüne gelince, ölüm kamplarında ve gaz odalarında ceset imalatıyla aynı şeydir, ülkeleri ablukaya almak ve onları açlığa mahkûm etmekle aynı şeydir, hidrojen bombası imalatıyla aynı şeydir.” Emmanuel LEVINAS, “Dehşeti Onaylar Gibi”, **Sonsuza Tanıklık** içinde, 89-90.

Alman'ı affedebiliriz. Ama bazı Almanlar var ki onları affetmek güçtür. Heidegger'i affetmek güçtür."⁴⁷

Heidegger'in ontolojik yaklaşımındaki temel sorunu Levinas'a göre "dışsallığa saygı anlamında kuramın kendisidir."⁴⁸ Levinas için ilk felsefe etikdir ve özerk özne anlayışı yerine başkası ile ilişki içinde varlık bulan bir özne anlayışını geliştirmeye çalışmıştır. "Ben'in özerk özgürlüğünün yerine, başkasına karşı adil olan etik öznenin yaderkliğine geçerir. Yaderklik hem başkasını, dışsallığı 'taşımak' hem de ben olmak – bir ayağı varlıkta tutarak varlıktan çıkmaktır."⁴⁹ Bu etik ilişki içinde Levinas, başkasının yüzüne dair temel bir çözümleme sunar. Başkası ile etik bir ilişki kurabilmem için öncelikle onunla yüz yüze gelmek gerekir, çünkü "başkası, her yerden çok yüzündedir."⁵⁰ Başkası bana benzeyen bir başkası değildir; yüz yüze geldiğimde başkasının benden farklı bir olduğunu anlarım ve bu sayede başkasıyla karşılaştığımda ona karşı sorumlu olduğumu hatırlarım.

Yüz'e yaklaşım sorumluluğun en temel kipidir. (...) Yüz benim karşımda değil, üstümdedir; o ölümün karşısındaki başkasıdır, bakışları ölümden geçerek ölümü sergiler. İkinci olarak yüz, onu tek başına ölmeye bırakmamamı benden isteyen başkasıdır, sanki onu bırakmak ölümünün suç ortağı olmakmışçasına. Böylece yüz bana "öldürmeyeceksin!" der. Yüzle ilişkide, başkasının yerini gasp etmiş olduğum açığa çıkar. (...) Yüz ile etik ilişki, benim varoluşumu başkasına tabi kılması bakımından, bakışsızdır...⁵¹

Bu nedenledir ki, Levinas için başkası ben'i önceler ve kendime olduğumdan daha fazla başkasına borçluyumdur. Fakat aynı zamanda, başkası ben'in farkında olarak kendisiyle yüzleşmeye başlamasını sağlayan etkendir. Başkasının yüzünde çağrılan etik buyruk, beni kendi kendimle yüzleştirir. Başkası karşısında kendi kendisiyle yüzleşen ben de, başkasının yüzünden hareketle asıl olan benliğine ulaşmış olur. Başkasının yüzü karşısında ben varlığını sorgulayarak başkasına karşı sorumlu olduğunu fark etmeye başlar, çünkü başkasının yüzünde bize seslenen bir sonsuz

⁴⁷ Gözel ÖZKAN, **Varlıktan Başka: Levinas'ın Metafiziğine Giriş**, 34.

⁴⁸ Bkz. (8), DİREK, 144.

⁴⁹ Bkz. (8), DİREK, 145.

⁵⁰ Rodolphe CALIN & François-David SEBBAH, **Levinas Sözlüğü**, 138.

⁵¹ Emmanuel LEVINAS, "**Fenomenolojiden Etiğe**", "Levinas" içinde, 48.

vardır. Burada sonsuz “başkasının yüzünde ışıyan aşkınlık”tır, bireysel varlığı kendi içinde eritmekten ve bütünleştirmekten ibaret olan varlık yasası karşısında bütünlüğü kıran bir fazlalık ve aşma/taşma halidir.⁵² Kendini indirgmeden kendinin sorgulanması tam da mutlak başkanı buyur edilmesidir. Mutlak başkanı tezahürü yüzdür; başka, yüzde bana çıplaklığıyla, yoksunluğuyla seslenir, sorgular ve buyurur. Başka beni alçakgönüllülüğüyle ve yüksekliğiyle sorguya çeker. O görür ama kendisi görünmez kalır ve tam da bu yolla, ilişkiye girerken kendini çeker, mutlaklığını korur. Mutlak başka, başkasıdır. Yüzle karşılaşma “her şeye benim anlam verdiğim bir dünyadan benim başkasından öğrendiğim bir dünyaya” açılmak anlamına gelir.⁵³

Yüz’ün benim kendimi anlamama imkan veren ve “yüzün incinirliğine kendimi maruz bırakmam” sebebiyle “başkasının varolma hakkı benimkinden önce gelir.”⁵⁴ Bu bağlamda, Levinas’ın tarif ettiği etik özne başkasından daha çok sorumluluğa, başka insana karşı sonsuz bir sorumluluğa sahiptir. Bunun için başkası olmak gerekir, zulüm görenin anlayacağı bir sorumluluktur bu. Başkası olmak için bizzat onun kendisi olabilmek gerekir. Geçmişte olanlardan da sorumludur Levinas’ın etik öznesi, sorumluluklarının altında ezilen ve bütün dünyayı sırtında taşıyan bir öznedir.⁵⁵

Ancak bu yüzle karşılaşmanın getirdiği sorumluluk içinde başkasıyla özdeşleşme fikrinin getirebileceği başkanın aynıya indirgenmesi durumuna karşı çıkar. Levinas’a göre, Batı metafiziği varlığı her zaman şimdi ve burada olanın varlığı olarak ele alır. Şimdi ve burada olmaları sayesinde özdeşleşme sağlanır. Ama Levinas için başka ve ben arasındaki ilişkide başka’nın ben karşısındaki önceliğine benzer şekilde, başka ile aynı arasındaki ilişkide de başka’nın aynıya karşı önceliği söz konusudur. Fakat Batı metafiziği başka’nın aynıya karşı olan önceliğini reddeder ve başkayı aynıının içinde eritir. Bu da farklılıkların ortadan kalkarak bir’in etrafında şekillenmesine neden olur ve bunun sonucunda başkalık deneyimi ortadan kalkmış

⁵² Bkz. (50), CALIN&SEBBAH, 109.

⁵³ Zeynep DİREK, “Cuma Adli Adamlar’da Levinas Hakkında Sohbet”
<http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/cuma-adli-adamlarda-levinas-hakkinda-sohbet>

⁵⁴ Bkz. (51) LEVINAS, 272.

⁵⁵ Bkz. (53), DİREK.

olur.⁵⁶ Levinas bu duruma karşı çıkar, zira farklılıkların tüketilemeyeceğini düşünür. Ona göre Batı felsefesi başkasına verilen etiketlerin bir anlamda sonsuzluğu göz ardı etmek olduğunu düşünür. Bu aynılaştırıcı felsefeyi bir kenara bırakarak başkayı farklı şekilde tanımaktan bahseder.

Bu düşünceleriyle etiği ilk felsefe olarak belirleyen Levinas, geleneksel felsefi düşüncede başkasına önemli bir yer açmıştır. İnsanın kendisinden çıkıp başkasına yüzünü döneceği bir aşkınlıktan bahsederek kimliklerden kurtulmayı, ben'in kendisinden çıkıp başkası olmayı başarabilmesi açısından düşünüldüğünde, bugünün insanlık krizlerine farklı açılımlar sağlamaktadır. Öte yandan, sonsuz sorumluluğun altında ezilebilecek kadar da edilgin bir biçimde tanımlanmış olan etik öznesi hümanist bir düşünce bağlamında eleştirilir. Ancak, soykırımında yaşanan acıya karşı felsefi bir ifadeyle verilen bir tepki olarak Levinas düşüncesi bugünü yeniden gözden geçirmeyi, kendi kendini sorgulama yolunu açan bir ilham da olabilmektedir.

2.1.4. Bedenin Deneyiminde Ben ve Başkası: Merleau-Ponty ve Kesişim

“Ben felsefeyi bir dram olarak değil, sanata epey benzeyen bir şey olarak kavradım” diyen Merleau-Ponty'nin eserleri algıladığımız dünyayı farklı bir yaklaşım içinde okumamızı sağlayan edebi bir dile sahiptir. Sartre ve Simone de Beauvoir ile birlikte *Les Temps modernes* dergisini yayınlamış ve 1941'de Nazi işgaline karşı *Özgürlük ve Sosyalizm* adlı bir direniş grubunda birlikte çalışmış olmasına rağmen, ismi onlar kadar anılmamıştır. “Varoluşçuluk çerçevesini aşan ve fenomenolojiden post-fenomenolojiye doğru yol açan bir düşünür olarak”⁵⁷ Fransız felsefesinin Foucault ve Deleuze gibi isimlerini etkilemiş ve bu düşünürlerin kavramlarına kaynaklık etmiştir. Genç yaşta ölmesi sebebiyle bazı eserleri yarım kalmış, notları tekrar yorumlamaya açılmış ve günümüzde düşünceleri daha da önem kazanmıştır.

⁵⁶ Bkz. (8), DİREK, 74.

⁵⁷ Zeynep DİREK, *Dünyanın Teni*, 9.

Merleau-Ponty, beden algısı üzerinden ontolojik ve fenomenolojik yaklaşımlara temas eder ve felsefesinin asıl odak noktasını algı ve algılanan dünya üzerine kurar. Algıladığımız dünyanın bize anlamlı bir biçimde belirişini ve insanın dünyayı anlamlı bir dünya olarak deneyimleyişini araştırır. Algının dünyası, gündelik yaşantımız içinde duyularımızla açılan bir dünya olarak ne kadar tanıdık görünse de, Merleau-Ponty'ye göre yaşadığımız dünyayı anlamak için yaşamaya bırakmak yeterli değildir, bunun için belli bir çaba gerekmektedir. Merleau-Ponty'nin felsefesinde özellikle edebiyat ve sanata yer vermesinin de kaynağı olan bu çaba ne kadar psikolojik ve muğlak görünse de, aslında amacı “bilim dünyasında insan özelliğine bir yer açmaktır.”⁵⁸ Bu anlamda, düşüncesinin merkezinde yer alan Gestalt prensibi aracılığıyla gördüğü üzere, bilinç “indirgenemeyecek olan birinci şahıs deneyimi”⁵⁹ olarak en belirgin fenomendir; ancak Husserl'in epokhe yöntemi ile doğal tavır içinde saydığı psikolojiyi indirgemek mümkün değildir.

Husserl'in yorumcularıyla, varoluşçu ‘ayrılıkçılarla’ ve sonuçta bizatihi kendisiyle arasındaki anlaşmazlık, tam da dünyayı görmek ve onu bir çelişki olarak kavramak için onunla yakınlığımızı koparmamız gerekmesinden ve bu kopuşun bize, yalnızca dünyanın nedensiz fişkırmasını öğretebilecek olmasından ileri gelir. İndirgemenin en belirgin öğretisi, eksiksiz bir indirgemenin imkânsızlığıdır.⁶⁰

Zira, kesin bir bilinçten söz etmek mümkün değildir. Gestalt prensibinden önce psikolojide bir uyarımın her zaman aynı duyumu üreteceği ve duyusal aygıtların uyarımlara tek tek karşılık verdiği fikri geçerliken Gestalt prensibi ile bütünsel bir yapılanmadan söz edilir.⁶¹ “Alanın bir parçasının ayrılıp ayırt edilmesini sağlayan şey, geleneksel psikolojiye göre geçmiş deneyimlerin anısıdır, bilgisidir. Gestalt psikolojisine göre bir nesne, ‘anlam’ı yoluyla değil, algımız içerisinde sahip olduğu özel yapı nedeniyle belirgin hale gelir.”⁶² Anlamanın getirdiği tanımlama ihtiyacının bütün detayları göz ardı ederek yapıldığını, tanımlamış olmanın algılamak

⁵⁸ Emre ŞAN, “Merleau-Ponty Metinlerinin Özgünlüğü”, Merleau-Ponty içinde, 39.

⁵⁹ A.g.k., 40.

⁶⁰ A.g.k., 45, 43.

⁶¹ A.g.k., 39-40.

⁶² Maurice MERLEAU-PONTY, *Algının Fenomenolojisi*, 46.

olmadığını ifade eder. Algılamak, tanımlamak için gerekli olmayan detayları anımsamaktır aynı zamanda.

Bu masayı algılamaya koyduğumda, ona bakmaya başladığımdan beri akan sürenin kalınlığını azimle sıkıştırırım, bireysel yaşamımdan sıyrılıp nesneyi herkes için nesne olarak yakalarım, yani tek bir hamlede birbirleriyle uyumlu ama zamanın birçok noktasına ve farklı zamansallıklara dağılmış deneyimleri bir araya toplarım. (...) Descartes'ın söylediği gibi karşı konulamaz bir apaçıklık vardır ve bu, mutlak bir hakikatin çağrısı altında, birbirinden ayrılmış olan şimdinin ve geçmişimin fenomenlerini, benim sürem ve başkasının süresinin fenomenlerini bir araya toplar, fakat bu apaçıklık algısal kökenlerinden koparılıp “olgusallığından” uzaklaştırılmamalıdır.⁶³

Merleau-Ponty'nin basitçe duyulara indirgenğinde kendisini bir edim olarak ortaya koyan algıyı ele alışında, Husserl'deki bilincin temel özelliklerinden biri olarak görülen yönelimsellik geniş anlamda yer bulur. İşlek yönelimsellik olarak tarif ettiği bu yönelişte bedenın yönelimleri söz konusudur. Bir bedene sahip olmam sebebiyle, algımla “bilinçli olarak kesişmem” mümkün değildir ve “algıma bilinçli olarak yöneldiğimde algım geçmişe karışmıştır bile, algı hep bir demin'dir.”⁶⁴ Bu noktada, bedenın deneyimine dair yaşayan beden kavramı öne çıkar. Bedenın deneyimlerinden yola çıkarak özneliği ve dünyada anlamın oluştuğu tecrübeleri düşünür hale geliriz. Dünyayı algılayışı dahilinde duyular yaratın bedenimdir.

Başkasıyla olan ilişki de bedensel bir ilişkidir. Bedensel yönelimlerimizle birbirimize bağlıyızdır. Görme⁶⁵, algıyla beliren bir düşünme değil, dünyaya yönelen bir eylemdir. Diğer duyu işlevlerine göre baskındır. Görme edimi ile nesneye “geleceğe yönelircesine”⁶⁶ yönelirim. Ancak başkasına yönelimim farklıdır. Burada en bilinen örnek bir başkasının bakışını hissettiğimiz ana daıdır. Çünkü başkasının

⁶³ A.g.k., 77.

⁶⁴ Bkz. (57), DİREK, 103.

⁶⁵ Düet üzerine çalışırken eser içinde başkasının bakışı önemli bir rol oynayacağı için, Merleau-Ponty'nin görme algısı üzerine düşüncelerine yoğunlaşmışım. Şimdi ise ne aynı mekanı paylaşın bir seyir imkanına sahip bir esere ne de karşımda görebileceğim bir partnere sahibim. Ancak mevcut olmayana dair bakış da bu bağlamda aynı işlevi görüyor.

⁶⁶ Bkz. (62), MERLEAU-PONTY, 89

bakışı benim varlığımı kesinleyen ve benim kendi üzerimde bir yeni bilgi katmanı sağlayan bakıştır. Başkasının bakışıyla kendimi tanırım.

Bir bedenim olduğundan, başkasını bakışı altında bir nesneye indirgenebilir ve kişi olarak hiçe sayılabılırım; ya da tersine karşımdakinin efendisine dönüşüp ona ben bakabilirim. Fakat bu üstünlük aynı zamanda bir çıkmazdır, çünkü başkasının arzusu tarafından değerim tanındığı anda, başkası artık kendisi tarafından tanınmayı dilediğim kişi değildir: Baştan çıkarılmış, özgürlüksüz biridir ve artık benim için bir değeri yoktur. Bir bedene sahip olmam demek, bir nesne olarak görülebilir olmam ve bir özne olarak görülmeye çalışmam demektir. Başkası benim efendim olabileceği gibi kölem de olabilir demektir.⁶⁷

Başkalarının bakışı karşısında bedenim bir özne olma mücadelesi içindedir. Algının öznesi olarak beden zihinden önce gelir, dünyanın bir parçasıdır ve beni dünyayla ilişkiye sokandır. “Dış mekanı kavrayışımız bedenimiz üzerinden gerçekleşir.”⁶⁸ Bedensel varoluşumuz başkalarından kopamadığımız bir öznelarası alanın içindeki deneyimin merkezindedir. Merleau-Ponty için deneyim “dünyayla, bedenle ve başkasıyla içeriden iletişim kurmaktır.”⁶⁹ Nesnel düşüncüyü algının bir uzantısı olarak tarif eden Merleau-Ponty için başkasının bize verildiği deneyim alanı “ben-başkası-dünya” sistemi içinde gerçekleşir. “Fenomenolojik dünya saf varlığın dünyası olmayıp, deneyimlerimin birbirleriyle ve başkalarınınkiyle kesişmesinde, birbirlerine zincirlenmesinde ortaya çıkan anlamdır; öyle ki geçmiş deneyimlerimin şimdiki içinde, başkasının deneyiminin benimkinin içinde devralınmasıyla birliğini sağlayan öznellik ve öznelarasılıktan ayrılmaz.”⁷⁰

Bu düşüncenin temel kavramlarından birisi chiasm/kesişimdir. İngilizce chiasm terimi birbirinden bütünüyle farklı anlamlara gelen iki kelimenin kısaltılmış biçimidir, birincisi biyolojik ve diğeri ise retoriktir. “Fizyolojide, bir chiasma anatomik yapıların bir noktasıdır, sınırlar ve bağ dokuları gibi anatomik yapıların X

⁶⁷ Bkz. (57), DİREK, 90.

⁶⁸ M. Merleau-Ponty, “**Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser...**”, Maurice Merleau- Ponty, Cogito, Sayı:88 içinde, 22.

⁶⁹ Bkz. (57), DİREK, 79.

⁷⁰ Pascal DUPOND, **Merleau-Ponty Sözlüğü**, 218.

şeklinde çaprazlanarak *chi*'yi oluşturduğu noktadır. Öte yandan retorikte, bir *chiasmus* bir yapının tersine döndürülmesiyle ortaya çıkan bir konuşma şeklidir.”⁷¹ Merleau-Ponty beden in işlek yönelimselliği içinde kendinden çıkarak kendine geri dönen bu tersine çevrilebilir/kesişim halini; “her biri ancak öteki olarak kendi olan, gören ve görünen, işaret/ gösterge ve anlam, içeri ve dışarı gibi genellikle ayrı olarak kabul edilen terimlerin özdeşliğini veya ayrılığını/ farkını değil de ayrılık içinde özdeşliğini (ya da aksine birliğini) düşünmeye çalıştığı” her denemede işin içine sokar.⁷²

Tamamlayamadığı eseri Görünür ve Görünmez’de ben ve başkası arasındaki ilişki yerini beni ve başkasını kapsayan bu dünyanın tenine (chair) bırakır. Bedenin dünyayla olan ilişkisini de beden in kendini deneyimlemesi üzerinden açıklar. Burada verilen örnek iki elin birbirine dokunmasıdır. Başka bir nesneye dokunan elime dokunduğumda o da bir dokunulan nesne haline gelir. “Dokunan elim ile dokunulan elim arasındaki ilişki bir kesişme, bir tersine çevrilebilirlik ilişkidir ve bu ilişkinin taşıyıcısı daha doğrusu ta kendisi olan beden, bu özelliğiyle bir çelişkiyi barındırmaktadır.”⁷³ Merleau-Ponty’nin Algının Fenomenolojisi’nde ele aldığı beden in konumu, son eserinde dokunan ve dokunulan olarak etkin ve edilgin olma konumu arasındaki fark aracılığıyla yerini dünyanın teniyle birleştiği bir konuma bırakır. Demek oluyor ki, kendimizle olan ilişkimiz dünya ile olan ilişkimiz üzerinden dolaymlanır.

Öyleyse benim kendimle ilişkim ve benim dünyayla kurduğum ilişki, tersineçevrilebilir bir ilişkidir. Burada Merleau-Ponty, bütün varolanların birbirleriyle kurduğu bir ilişki içinde bedenlerarasılıktan bahseder. Başka olanlarla kesişirim, birlikteliğe sahip olurum, ancak bu kesişme bütün varolanların birbirleriyle mümkün olabildikleri anlamına gelmez. Diyalog bir takım kodlarla alıp verilen bir iletişim değil, organik bir varlık olarak beden aracılığıyla hem gören hem

⁷¹ Ted TOADVINE, “**Musica Universalis ve Doğanın Hafızası**”, Maurice Merleau- Ponty, Cogito içinde, 207.

⁷² Bkz. (70), DUPOND, 88-89.

⁷³ A.g.k., 98.

görüleni kapsayan bir ilişkilendirilmedir. Merleau-Ponty'nin bedene atfettiği önem üzerinden sonlandırılacak olursak bedenimi bir bütün olarak algılayamam, ancak tersine çevrilebilirlik ile -görenin görünene ve görünenin görene çevirimi sayesinde-başkasının bedenimi gördüğü gibi göremeyişimin içkin anlamda farkında olabilir, bu sayede yaşayan bedenimin deneyiminde başkasını algılayabilirim.

2.1.5. Ben'e Geri Dönüş: Rogozinski ve Artakalan

Bu bölümde, 20. yüzyılın felsefi düşüncesine yön vermiş olan düşünürlerin ardından son dönem Fransız felsefesinin önemli isimlerinden Jacob Rogozinski'yle ben kavramına geri dönüşün anlamına bakmak istiyorum. Rogozinski, yaratıcı bir diyalog ile başlayan *Ben ve Ten* adlı kitabında “bizzat kendisi olduğum muamma”⁷⁴ olarak belirttiği ben'in bugün yeniden düşünülmesi gereken mesele olduğuna dikkat çeker. Ben'i düşünmeyi “reddeden” başta Heidegger ve Lacan⁷⁵ olmak üzere çağdaş düşünürlerin “ben cinayeti” işlediklerini belirtir ve hatta kendisinin de “hocalarının yanlış yolda olduklarını anlamadan önce ben cinayetinin büyüüne” kapıldığını itiraf eder.⁷⁶ Asıl sorusu, ben cinayetlerinin özünü anlamak değildir; daha ziyade ben'in kendi doğası ile ilgili bir analizle ben kimim sorusunun peşinden gitmektedir. Başka'ya tabi kılınması sebebiyle, “ben olmanın her zaman suçlu olmak olduğunu, Başka'nın her zaman benim kurbanım olacağını, bir başkasından daha çok herkesin karşısında her şeyden benim sorumlu olacağını ne hakla söylüyorsunuz”⁷⁷ şeklindeki sorusunu “kökensel felsefi bir jestle”⁷⁸ kendisine yöneltir. Ki aslında, başkası'na tabiiyetin bağlamını ve ben'e geri dönüşün narsisizmle bağıntısını değiştirecek,

⁷⁴ Jacob ROGOZINSKI, *Ben ve Ten: Ego-Analize Giriş*, 10.

⁷⁵ Metnin kapsamı itibarıyla Lacan üzerine görüşümü es geçeceğim. Ancak, kısaca değinmek gerekirse, Lacan'ın ayna evresi teorisinde ben'in Rogozinski'nin deyimiyle “kendisini aynada gören bir ölü” olduğunu, Lacan düşüncesinde ben'in başkası ile imgesel bir özdeşleşme üzerinden kurulduğunu ifade eder. A.g.k., 67.

⁷⁶ A.g.k., 14.

⁷⁷ A.g.k., 16.

⁷⁸ Murat ERŞEN, “*Ben ve Ten'de Direniş Etiği*”, “İnsan Sonrası, Cogito:95-96” içinde, 364.

“başkası’nın *kim* olduğunu anlamak istiyorsam kendimden hareket etmem ve *bende* benden bir başkanın olmasının anlamını nasıl tesis ettiğimi göstermem gerekecektir”⁷⁹ diyerek bir ego-analizi sunacaktır.

Rogozinski, ilk olarak ben cinayetlerine karşı çağdaş felsefe ile hesaplaşmaya girişir ve bunu kapsamlı olarak ele alırken düşüncesini Heidegger ve Lacan yorumuyla sınırlar. Varlık sorusuna geri dönen ve varlığın unutulmaya yüz tuttuğunu söyleyen Heidegger’e aynı problemle geri döner ve asıl unutulananın ben kavramı olduğunu göstermeye çalışır. Heidegger’in varlığın açığa çıkarılabilmesi için “insan ben’ini tanımlayan tüm geleneksel kavramların -ve her şeyden önce modern Özne kavramının- hükümsüz kılınması” gerektiği düşüncesiyle, ben yerine Dasein’i kullandığını belirtir. Rogozinski’ye göre, bu girişiminin kaynaklarından biri şudur: Heidegger, var olanı ego olarak belirlemenin “onu dünyanın ve başkalarının olmadığı mutlak bir yalnızlığa” hapsedmek olacağını ve Descartes’ın “modern felsefeyi yoldan çıkararak temel hataların baş sorumlusu” olduğunu düşünmektedir.⁸⁰ Diğer kaynak ise, Batı metafiziğini tersine çevirmek suretiyle egonun yapısını bozarak, başkalarının arasında kaybolup giden bir Dasein tanımıyla yıkıcı bir nihilizme doğru ilerlemektedir. Diğer bir ifadeyle, Rogozinski’nin tespitinde “Heidegger’in ontolojisi ikili bir ret üzerine kurulur: *Dasein* adına egoyu hükümsüz kılar (ben cinayeti tezi) ve ölüme-doğru-varlık adına yaşama arkasını döner (tanatoloji tezi).”⁸¹ Heidegger’in herkesin arasında hergünkülüğü içinde sahici olmayan Dasein’i ne kendisi olabilmektedir ne de başkası. “Böylece Heidegger, tekillikleri ve egolojik farkları silindir gibi ezip geçer.”⁸² Rogozinski’ye göre, egolojik farklılıkların ortadan kalkması sebebiyle Dasein’in sahici olma şansını da tamamen kaybeder. Üstelik Heidegger, Dasein’in “kendi kendisine çağrısında” en yakınındaki yabancı olan kendisine dönerek “gizemli içsel başkalığını” sorgulama fırsatını kaçırmıştır. Zaten ben’in dışında bir varlık kuran Dasein’in da’sı (orada) ile, onu dünyada kaybolmaktan kurtaracak olan ben’in içkinliği gözden kaçırılmıştır.

⁷⁹ Bkz. (74), ROGOZINSKI, 16. İtalikler yazara aittir.

⁸⁰ A.g.k., 27.

⁸¹ A.g.k., 59.

⁸² Bkz. (78), ERŞEN, 367.

Oysa ki içkinlik onu dünyada kaybolmaktan kurtaran şeydir; içkinlik, burada-olan ben'in benliğini tam olarak kabul etmesi anlamına gelir.

Rogozinski, Heidegger'in “*varım*’a odaklanarak, egoyu kendisinden değil de, varlığından itibaren” düşünmesinin bir yanılgı olduğunu ve hocası Husserl’in (Rogozinski’nin de daha sonra ego-analizinde referans alacağı üzere) epokhe yaparak içkin ben’in varlığını önceleyişini gözden kaçırdığını düşünür. Üstelik Heidegger’den sonra gelenlerin de özneyi varlık etrafında düşünerek aynı ihtimali es geçtiklerini ifade eder:

Mesela Sartre’ın durumu böyledir: Sartre’da, kendi-için ve kendinde, aşkınlığıyla insan öznesi ve yoğunluklarıyla şeyler; bunların “her biri genel olarak Varlık’a aittir.” Aynı şekilde Merleau-Ponty de keşfettiği ten fenomeninde bir “Varlık unsurunu” görür ve onu, hemen, evrensel bir “dünya tenine” yedirir. Levinas da elbette “Olmaktan Başka Türü”sünü düşünmeye çalışır, ancak onu, Başkası’na saklar; ben’i ise “Varlık’ın sahibi”nin bencil hazzıyla sınırlar. Tabii –bu listede- son büyük ontolojiyi de unutmamak gerekir; yani tüm özdeşliğin Varlık’ın tek bir çılgılığında eriyip gittiği Deleuze’ün ontolojisini.⁸³

Ben cinayetlerine dair tespitinin ardından Rogozinski, ben’i başkasından itibaren kurulu bir ben olarak ele almak yerine, ben’in kendisinde aramaya çalışır. “Zira olmam gereken bu var olan her zaman bana aittir, her zaman ben’dir.”⁸⁴ Bunun için öncelikle Husserl’in yaptığı gibi Descartes’a döner. Rogozinski’ye göre, “hep ben diyen tüketim öznesinin ya da başkasını yok sayan faşizmin ben’iyle, Descartes’ın beninin alakası yoktur.”⁸⁵ Meşhur “cogito ergo sum” sözünde en çok üzerinde düşünülen düşünüyorum olsa da, tekbenci olması sebebiyle tartışılrsa da, Rogozinski’ye göre Descartes egolojik farkı koruyan bir düşünürdür. Büyük Aldatıcı hipotezi üzerinde durarak, Descartes’ın ben’in kendini olumladığı düşüncesine döner. Büyük Aldatıcı hipotezinde “dünyada, ne gökyüzünün, ne yeryüzünün, ne ruhların, ne cisimlerin, *mutlak surette* hiçbir şeyin olmaması imkanından”

⁸³ A.g.k., 64.

⁸⁴ A.g.k., 108.

⁸⁵ Bkz. (78), ERŞEN, 365.

bahsedilir.⁸⁶ Bu sayede, ben eğer aldatılıyorsa kendi varoluşundan şüphe edemeyecek şekilde vardır. Öte yandan, bu aldatıcı gücün “beni yok etmeye çalışan” bir tehdit olması da mümkündür. Bu hipotez, olmadığım şüphesine kapılmama sağlayan pek çok olanakla birleşir; “yanılsama, delilik ve ölüm üçlüsünün tehdidi”dir bunlar. Rogozinski’nin Kartezyen varım olumlaması olarak okuduğu bu tehdit bertaraf edildiğinde ortaya bir “direniş etiği” çıkar. “Bu ‘direniş etiği’ her seferinde beni ve yaşamı olumlayan, hep yeniden başlayan devamlı bir yaratımdır. Ne bir tanrı ne bir hiç olan ben, başkasıyla düşmanlığa dayanmayan başka bir ilişkilenenin yolunu açar.”⁸⁷ Ancak, Rogozinski her ne kadar Descartes’a geri dönüşte ben cinayetlerine direnen bir düşünceye varsa da, bu geri dönüşün sınırlı alanını görür ve Descartes’ın sonunda mutlak başka olarak Tanrı’yı işaret etmesi sebebiyle “ilk ego katili” olduğunu belirtir. Bu noktada, ben’e geri dönüşü bir adım daha ileri taşıyarak yeni bir ben düşüncesi ortaya koymak üzere ego-analize girer. Bu nedenle Rogozinski ilk olarak Descartes düşüncesini devam ettiren Husserl’e ve onun epokhe yöntemine yönelir.

Epohke yapıyorum: Dünyanın varoluşuna dair naif inancımı askıya alma kararı alıyorum; şeylerin gerçekliğini, dünyadaki başka insanların varoluşunu önceden varsayacak her yargıdan, her tavırdan bundan böyle kaçınıyorum. Dünyanın, dünyada şeylerin ve başkalarının olduğunu inkar etmiyorum. Ancak bütün bunların reel olarak var olduklarını da söylemiyorum: Bana kendini veren, artık onu reel bir nesne olarak değil, daha ziyade sade bir fenomen olarak düşünerek bana kendini verdiği şekilde betimlemekle yetiniyorum. (Bu noktada kasti bir karar, bakışının istemli bir dönüşümü söz konusudur: “Vahşi” indirgemeler vakasını ve bazen, aşına olduğumuz dünya aniden hepten yabancı bir hale geldiğinde, kaygı yas, haz, zulüm, delilik gibi sınır tecrübelerde meydana gelen dünyanın devre dışı bırakılışını bir kenara bırakalım.) Özgürce epokhe yapmayı seçtiğimde, referans noktalarının ve doğal apaçıklığın kaybıyla her şeyi istila eden endişe verici bir yabancılıkla, başka bir kipte karşılaşırım. Bundan böyle, reel masa ortadan kaybolmuştur: Dokunduğum şu soğuk ve pürüzsüz yüzey vardır... Belli belirsiz bir hale algımı kuşatmaktadır. Algılarımın her birinde uyanan bütün bir hatıralar dünyası vardır.⁸⁸

⁸⁶ Bkz. (74), ROGOZINSKI, 111.

⁸⁷ Bkz. (78), ERŞEN, 368-369.

⁸⁸ A.g.k., 181- 182.

Bu alan aynı anda hem kaosun hem de nihayetinde düzenin alanı olarak içkinlik alanıdır. İçkinlik alanından Rogozinski'nin başlangıç noktasını belirleyen tene ulaşılır. Bu ten, Merleau-Ponty'nin “görünür ve somut olanın kumaşının ta kendisi” olan evrensel ve anonim bir boyuta sahip değildir, bizzat benim tenimdir.⁸⁹ Bunu çözümlmek adına dokunsal kesişmeyi sunar. Kendime dokunduğumda, iki farklı algı oluşur. İlk algım, dokunan elin aşkın bir nesnesinin hissine ve dokunan elin içsel algısına bölünür. İçsel algımda ise dokunduğum elim dışsal bir nesneye ve benim kendisine bölünür.

Dokunmanın imkansızlığındaki dokunulmaz olanla teması “tendeki yabancı unsuru” olarak artakalan kavramıyla tanımlar, yani bendeki-başka'yı gösterir.⁹⁰ Ten-ben, benim olanın ve yabancı olanın bilinci olarak ikiye ayrılır. Artakalan, kendini tanımlamanın gücüne direnen bir şey değildir; ben'in iğrenç bulduğu, yok etmeye, kovmaya çalıştığı bir nefret nesnesidir. Artakalan'dan kurtulmaya çalışırken kendimi başkalarına yansıtmaya başlarım. Aslında benim başkasından değil, başkasının benden türetildiği, “benim kendimle aramda halihazırda düğümlemiş bir düğümü”n tekrar edildiği bir ilişki söz konusudur. “Dünyada başıma gelen her şey, aşkın bir Başkası'yla her karşılaşma, halihazırda kurulmuş bir konfigürasyona kaydolmak suretiyle beni ancak sonradan etkiler.”⁹¹ Çoğunlukla bir başkasıyla karşılaşma sandığımız şey bizi yalnızca “musallat” olunmuşluğumuzla karşılaştırmaktadır.⁹²

Öyleyse, sadece kendi tenim diğer “ego-kutupları” olmayan başkalarıyla nasıl ilişki kurabilir? Kendi içkinliğimden nasıl kaçırım? Rogozinski'nin ego-analizinde pek çok zihin açıcı düşüncesi arasından –özellikle nefret ve sevgi bağlamında- en önemlisi, ben'in artakalanla ilişkisindeki zayıflıkların başkalarıyla ilişkisinde nasıl yeniden ortaya çıktığını göstermektedir. Kendimi açığa çıkarmak için yaptığım özgür seçimde radikal bir kötülük ile etik bir devrim arasında bir seçim yapmaktan bahseder. Kötülükten kurtulmaya karar verişim “ikinci kez doğmak” gibidir. İşte bu

⁸⁹ A.g.k., 189.

⁹⁰ A.g.k., 219.

⁹¹ A.g.k., 274.

⁹² A.g.k., 284.

noktada, kendini olumsuzla kaptırmış ortakalan ile ben “başkasının yardımı olmadan, başkasının ön plana çıktığı karşılaşmalar olmadan bunu kendi başıma başarabilir miyim” diye sorar. Rogozinski’nin buna cevabı şudur: yansıtma ile başkasına erişimim engelleniyor olsa da başkası ile ortaklık kurabilmem mümkündür. Başkasının hakiki olarak açığa çıkışında “her egonun kendine açılan yabancından geçerek kendine geri geldiği”⁹³ bir çemberin kat edilmesi gerekir. Bu çıkmazdan çıkabilmek için mistiği sokar devreye.

Analizinin sonunda ortaya çıkan bu “mistik” burada konumuzun dışında kalıyor. Ancak, bu mistik ortakalanın musallat oluşundan kurtulmak için “bizatihi kendi kurtarıcım, bana kendimi armağan eden Mesih” oluşumu işaret ediyor. Rogozinski’nin pek çok zengin fikirle sunduğu ego-analizi, ben’e geri dönüş için bir cevap vermekten ziyade okuyucuyu pek çok soruyla başbaşa bırakıyor. Bu nedenle, Rogozinski’nin kitabının başında tartışmayı açan yaratıcı diyalogunun ben ile ortakalan arasında geçme ihtimali (felsefe dünyasının içinden de olsa) düşünüldüğünde, esasında bu yaratıcı diyalogun bitmek bilmeyen zengin bir karşılaşma olarak yaşamlarımızın tamamına yayılacağı açıktır.

⁹³ A.g.k., 367.

2.2. Çağdaş Dans ve Performans Sahnesinde Kompozisyonel Diyalog

*Hiçbir sanatçı eserinin
ne oranda başkalarının etkisiyle,
ne oranda kendisinin sonucunda
ortaya çıktığını söyleyemez.⁹⁴*

Bir hareket kompozisyonu birden fazla unsur arasında gelişen bir yapı olarak kurulur. Bu yapı, arkasında duygulanımları açığa çıkaran bir bağ oluşturmaktadır. “Dans, bütünlüğü hemen ve belirli bir durumda kavranabilen olağan bir varlık değildir.”⁹⁵ Ancak, kompozisyonu oluşturan bütün öğeler kendi arasında olası birliktelikler kurarak kesin bir diyaloga yer açar. Dansın içinde ortaya çıkan bu birliktelikler; koreograf ve dansçı arasında, oyun alanı ve seyir alanı arasında, kuram ile pratik arasında, geleneksel ve çağdaş eğilimler arasında, disiplinler arasında kurulabileceği gibi, tekil olarak dansçının süreç içinde ve performans esnasında kendisiyle kurduğu diyalog içinde de görülebilir.

Dans (performans) yaratımında materyal üretimi ile kompozisyonel diyalog arasında belli bir ilişki vardır ve her bir sanatçı bu ilişkiyi farklı bağlamlarda ele alır.⁹⁶ Ancak, tüm farklılıklarına rağmen her dans (performans) sanat olarak tanımlanan bedenleşmiş ve estetik bir anlatım ile ilgilenir. Bu anlatımın, üç farklı kutuptan geçerek şekillendiğinden bahsedilir: tasvir (bedensel mevcudiyet), mesaj (işaret) ve yaratım (eserin kendisi). İlk olarak, anlatım aynı zamanda dünyaya hitap ettiğim ve kendimi tanımladığım mesajdır. Varlığımı, orada olduğumu ve kim olduğumu açık ve kasıtlı olarak işaretlerim. Bu nedenle anlatımdan işarete doğru ilerlenir: dil, stil, kelime, iletişim sorunları, hareket, vb. Son olarak ise, anlatım beni tatmin eder ve tamamlar. Anlatım hem etki hem de nedene dönüşür. “Benden dışarı

⁹⁴ Michel FOKINE, “Letter to “The Times””, What is Dance?: Readings in Theory and Criticism içinde, 261.

⁹⁵ Maxine SHEETS-JOHNSTONE, **The Phenomenology of Dance**, 47.

⁹⁶ Melinda Buckwalter’ın 26 farklı koreograf ve dansçının doğaçlamaya ve kompozisyonda diyaloga olan yaklaşımlarını ele aldığı kitabında farklı örnekler görmek mümkün. Melinda BUCKWALTER, **Composing while Dancing: An Improviser’s Companion**.

çıkar, ancak ben de ondan meydana gelirim. Bu anlamda, dans bir yaratım ve onun yeniden yarattığı yaratıcısı arasındaki bir diyalogdur.”⁹⁷

Bu bölümde ele alacağım yaklaşımlar; ben ve başkası arasındaki ilişkiden başlayan diyalogu kompozisyonda ve sanatsal anlatımların içinde aramak, “yaratımın yeniden yarattığı” bir sanatçı olarak diyaloga farklı bir pencereden bakabilmek ve hatta diyalogun toplumsal ve bireysel ilişkilerimiz dahilinde bir karşılığını bulmak için yol gösterici olabilmektedir. Bu sayede, sanatla hayat arasında da bir ilişki kurulacaktır. Zira,

“diyalog, bildik karşılıklı konuşma ve fikir alışverişi kavramlarının ötesinde bir arayışı ifade eden çok yönlü bir süreçtir. Öyle bir süreç ki, insanın çok geniş bir yelpazeye yayılan tecrübelerini araştırır: Sıkıca sarıldığımız değerlerimiz, duygularımızın tabiatı ve yoğunluğu, düşünme sürecimizin yapısı, hafızamızın fonksiyonu, kuşaktan kuşağa aktarılan kültürel söylenceler, nöropsikolojimizin anlık tecrübelerimizi düzenleme yolu gibi. Belki de, en önemlisi, diyalog, düşüncenin kolektif seviyede üretildiği ve sürdürüldüğü bir davranış tarzının peşine düşer.”⁹⁸

⁹⁷ Sondra Horton FRALEIGH, **Dance and The Lived Body**, 69.

⁹⁸ Bohm, David, **Birlikte Düşünmek: Diyalog**, 17-18.

2.2.1. Dansçının Kendisiyle Diyalogu: Anna Halprin ve Süreç

Süreç, dansçının özgün varlığının ve mevcudiyetinin açığa çıkarılması açısından dansçının kendisiyle eseri arasında bir köprü işlevi görür. Dansçının süreç içinde kendisiyle kurduğu ilişkide en çok dile getirdiği ve üzerine yoğunlaştığı bazı kavramlar artık neredeyse çağdaş sahnelemenin vazgeçilmez anahtar sözcükleridir: anda olmak, özgün olmak, otantik olmak, iyileşmek, dönüştürmek. Özellikle dans ve performans alanında, sanatçıların ürün yerine sürecin altını çizerek seyirciye araştırma alanlarını açmaları, ana akım sanat karşısında kendisini hatırlatan bir etkinlik olarak önem kazanmıştır.⁹⁹ Giderek performansa yaklaşan sahne gösteriminde mevcudiyet temsilden, deneyim paylaşmak deneyim aktarmaktan, süreç üründen, dışavurum anlamdan, uyaran bilgiden daha önemli hale gelmiştir.¹⁰⁰ Göstergelerin değişime uğradığı, geleneksel yaklaşımların sorgulandığı ve bilindik kodların sarsıldığı bir üretim ve düşünce alanı yaratılmıştır. Bu alan, geçmişin bilgisi ve geleceğin şekillendirilmesi arasındaki bir şimdi ve burada olma özelliğine sahiptir. Şimdiki zamanda gerçekleşen eylem aynı zamanda hatırlamadır. Performatif anlamda kişisel belleği aktif hale getirmek üzere kimi zaman otobiyografik materyal yaratıcı sürecin araçlarından biri haline gelir. Bu sayede seyirci, otobiyografik malzeme aracılığıyla açığa çıkan “sahici olan materyalin gerçek niteliği” sayesinde aktif bir şekilde etkileşime girer ve kendi yaşantısıyla paralellik kurarak kişisel belleğini devreye sokar.¹⁰¹ Dansçı, bu arayışta dansını hem kendisi hem de sürecine tanıklık eden seyircisi için ritüalistik bir iyileştirme, dönüştürme aracı olarak kurgular.

Süreci ve dansı bu şekilde ele alarak şekillendiren dansçılar arasında önemli isimlerden biri Anna Halprin'dir. Çağdaş dansta Amerikan avangardının kurucularından biri olan Anna Halprin, “kanserden kurtulmuş bir dansçı, koreograf, performans teorisyeni, topluluk lideri, iyileştirici, eş, anne olarak gençliğinden

⁹⁹ Bojana CVEJIC, *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*, 67.

¹⁰⁰ Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatic Theatre*, 85.

¹⁰¹ A.g.k., 68.

yaşlılığına kadar hayatı boyunca bir evreden öbürüne geçmiştir.”¹⁰² 20. yüzyılın önemli bir bölümünü kapsayan sanat hayatı pek çok farklı dönüm noktalarını, aynı zamanda yüzyıla damgasını vuran isimlerle olan önemli karşılaşmaları barındırır. Orta üst sınıf Yahudi bir aileden gelen Halprin, dans eğitimini biyoloji ve felsefe mezunu Margaret H'Doubler'ın öğrencisi olarak Wisconsin Üniversitesi'nde alır. H'Doubler, dans eğitiminde beden-zihin ayrımını reddeden ve hareketi iletişimin bir ifade aracı olarak ele alan bir eğitmen olarak Halprin'in dansa olan yaklaşımında önemli bir role sahiptir.¹⁰³ Halprin, eğitiminin ardından Doris Humphrey topluluğunda kısa bir süre dans ettikten sonra, üniversite yıllarında tanıştığı peyzaj mimarı ve çevre tasarımcısı eşi Lawrence Halprin'le birlikte San Francisco'ya taşınır, şehir ve sanat hayatından uzaklaşır. Lawrence Halprin, eşinin dans araştırmasını sürdürebileceği bir alan yaratma ihtiyacıyla “dans güvertesi”ni inşa eder. Meredith Monk, Merce Cunningham, Trisha Brown, Yvonne Rainer ve Simone Forti gibi önde gelen post modern dansçıların katıldığı çalışmalara, kendi kızlarının yaş grubundaki çocuklar için düzenlediği atölyelere, sergilediği eserlere ev sahipliği yapan “güverte” Halprin'in sanatında adeta bir sembole dönüşür. 1955'te A. A. Leath ve John Graham'la birlikte “total tiyatroyu araştıran bir kolektif”¹⁰⁴ olarak tarif ettiği San Francisco Dancers' Workshop'u (SFDW) kurar. SFDW ile birlikte çalıştığı dönemde stüdyo çalışmalarına psikologları ve psikoterapistleri davet eder, Gestalt terapisinin kurucusu Fritz Perls ile birlikte çalışarak dansçının duygusal dünyasını ifade etme yollarını öğrenmeye başlar, bu yaklaşımı dans çevrelerince sorgulanmasına sebep olur:

Özellikle de duygulara bağlı hareketleri kullanmak söz konusu olduğunda, dans dünyasında sık sık aldığım tepki “bu terapi, dans değil” oluyor. (...) Sanat olarak gerçek hayatı arıyorum. Kişisel olan beden için büyük kolektif bir beden için metafor olmasını istiyorum.¹⁰⁵

¹⁰² Janine ROSS, **Anna Halprin: Experience as Dance**, 147.

¹⁰³ Vera MALETIC, “Süreç, Amaçtır”, **Anna Halprin ile Röportaj**, “Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı” içinde, 155.

¹⁰⁴ Gabrielle WITTMANN vd, **Anna Halprin: Dance, Process, Form**, 24.

¹⁰⁵ Richard SCHECHNER, **Anna Halprin: A Life in Ritual, Interview**, 1. www.jstor.org/stable/1145925?seq=1#page_scan_tab_contents

Halprin, SFDW ile gittikleri bir Avrupa turnesinden dönüşte ritüel üzerine çalışmak istediğini söyler ve Leath ve Graham ile yolları ayrılır.¹⁰⁶ Bu süreçte, ilk olarak dönemin özgürlük hareketinden de etkilenerek sosyal ve politik konulara odaklanır ve topluluklarla çalışmaya başlar. 1972 yılında kanser teşhisi konan Halprin, ilk kişisel ritüelini hastalığı süresinde resmettiği otoportresi karşısında gerçekleştirir. Otoportresinin iki tarafı vardır, birisi aydınlık tarafı diğeri ise karanlık tarafını temsil eder. Ailesi dışında seyirciyle buluşmayan bu eserden kısa bir süre sonra Halprin iyileşmeye başlar.



Resim 2.1. : Anna Halprin (Dark Side Dance)¹⁰⁷

Bu ritüel, Halprin'in sanatında bir dönüm noktasıdır. Kanserden önce hayatını sanatı için yaşadığını, kanserden sonra sanatını hayatını için yaşadığını ifade eder ve seyirci karşısında ve seyirci ile birlikte ritüelistik danslar üretmeye başlar. 1975 yılında kızı Daria Halprin'le birlikte "Tamalpa Enstitüsü"nü kurar. Enstitü, iyileşme ve dönüşümü odağına almaktadır:

¹⁰⁶ **Breath Made Visible Full Documentary**, www.youtube.com/watch?v=3hU9AH7M2Ng

¹⁰⁷ A.g.k.

Sanat ve hayat arasında, iyileşmeyi ve değişimi kolaylaştırabilecek temel bir bağlantı vardır. Belirli bir dans formunun veya tekniğinin güzelliği yerine, insanların otantik yaşam deneyimlerini, şimdi ve burada oluşunu yansıtan yeni bir estetikle ilgileniyoruz.¹⁰⁸

Halprin iyileşmeye ve dönüşüme odaklandığı bu evreyi halen sürdürmektedir. Ve yaşamı boyunca geçirdiği tüm evrelerle doğrudan bağlantısı vardır. Aynı şekilde, çalışma metotlarından biri olan “otobiyografik materyalin yaratıcı sürece kaynak” oluşunu¹⁰⁹ Anna Halprin’in hemen hemen bütün eserlerinde görmek mümkün. Halprin’in hayatının tüm evrelerinde kendi kişisel materyalini kaynak olarak almış ve eserlerinde, ortaya koyduğu ve kullandığı metodolojilerde, son olarak geldiği noktada bir iyileşme¹¹⁰ olarak dansın ve ritüelin içinde otantik olanın arayışında olmuş bir sanatçıdır. Bu anlayışıyla, yirminci yüzyıl dans tarihinde önemli izler bırakmıştır.

Sıradışı şeyler yapan birisine bakmak yerine, izleyicinin gördüğü kişinin bir dansçıdan daha çok bir insan olduğunu, gerçek şeylerle özdeşleşen bir insan olduğunu tanımlamasını ve fark etmesini istiyorum.¹¹¹

Halprin’in dans anlayışında kişisel ve toplumsal düşüncelerin öne çıktığı ve geleneksel yorumlamanın ve sahnelemenin ötesine geçen bir yaklaşımı vardır. Halprine’e göre, yaratıcılık içinde beden, işlevsel olanın ötesinde duyu organlarının canlandırılması ile tetiklenir. Halprin, yaratıcı süreç içinde kullanılmak üzere, eşiyile birlikte bir pedagojik yöntem olan RSVP döngüsünü tasarlar ve deneyler. Halprin’e göre, sanatsal çalışma, koreografik, teknik veya terapötik bağlarına bakılmaksızın, biyografik bağlantılar birbirine eklendiğinde ve RSVP döngüsünün bir parçası olduğunda gerçekleşir. RSVP, yaratıcı sürecin bir döngü içinde olan insan hareketinin her noktasından başlayabilir. Yöntem; resources (kaynaklar), score (skor), valuation (değerlendirme) ve performans aşamalarından oluşur. RSVP,

¹⁰⁸ <https://www.tamalpa.org/about-us/our-process>

¹⁰⁹ <https://www.tamalpa.org/about-us/our-methods>

¹¹⁰ Gestalt terapisinde ve Halprin’in hayat-sanat süreci olarak adlandırdığı terapötik yaklaşımında iyileşmenin biyografik verilere dayanarak geniş bir çerçevede ele alınması ve ardından yaratıcı sürecin geliştirilmesi söz konusudur. Bkz. (104), WITTMANN, 117.

¹¹¹ Bkz. (102) ROSS, 221.

performansta yaratım sürecinin merkezine doğaçlamayı koyarak mekân, obje ve bedenden yola çıkar. Kaynaklar aşamasında; bireyin kişisel geçmişi, hatıraları, arzuları ve motivasyonları bir araya getirilerek kolektif olana yöneltmek üzere ele alınır. Skor, müzik notasyonunda olduğu gibi bireylere icra edebilecekleri aksiyonları sağlar. Değerlendirme, geri bildirim ve açığa çıkan aksiyonların etkisini ölçmeyi sağlar ve performans ortaya çıkar.¹¹²

Halprin için öncelikli olan sürecin kendisidir. Ona göre, “bir eserin bir sanat eseri olarak başarısız olması, bunun bir deneyim olarak başarılı olup olmamasından daha önemsizdir.” Süreci ve içinde barındırdığı dönüşümü ayırt edebilen seyirci aktif bir katılım hisseder.

Sürece olan inanç, ihtiyacım ve gayem olan tek şey. Sürecin sonunda meydana gelen şey kendi amacını yaratır. Dolayısıyla amacı önceden sorgulamıyorum; süreci zaten amaç olarak kabul ettim. Bu açıdan da entelektüel değilim. (...) Süreç amaçtır, sürece izin ver, onun gelişmesine, ondan bir şeyler çıkmasına müsaade et. Sonunda ortaya çıkan şey kendi amacını yaratır. Kendimi tekrarlıyorum, ama yaptığımız şey bu açıdan bakıldığında entelektüel bir şey değil, doğaya yöneliktir.¹¹³

Richard Schechner, Anna Halprin ile gerçekleştirdiği bir röportajın sonunda insanları bir araya getirip dans etmesinin nedeninin keyif almak için mi, yoksa dünyayı değiştirmek için mi olduğunu soruyor. Halprin, geleneksel ritüellerin insanları değiştirmek istedikleri şeyler etrafında topladığından, çağdaş ritüellerin ise yine bir şeyleri dönüştürmek üzere gerçekleşen zararsız eylemler olduğundan bahsediyor. Schechner, soruyu bir adım ileri taşıyor ve “hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini bilseydin dans etmeyi bırakır mıydın” diye soruyor. Halprin, sürecin amaç olduğunu düşünen bir rehber olarak amacın yağmurun yağması olmadığını, amacının insanları harekete geçirmek olduğunu belirtiyor.¹¹⁴ Burada Halprin, dansı ne için olursa olsun sadece kendi duygularını ve düşüncelerini ifade

¹¹² The Cultural Landscape Foundation, **Lawrence Halprin on Design: RSVP Cycles**, www.youtube.com/watch?v=QbLi966lOLs

¹¹³ Bkz. (103), MALETIC, 156.

¹¹⁴ Bkz. (105), SCHECHNER, 8.

edebildiğin bir yer olarak tarif etmektedir. “Anda olmak, özgün olmak, otantik olmak, süreç, iyileşmek, dönüştürmek” kavramlarına 20. yüzyılın öncü isimlerinden biri olan Anna Halprin’in hayatı ve eseri üzerinden tekrar bakacak olursak çalışmalarının kuşkusuz bugünkü algılama ve deneyimleme biçimimize olan etkilerini ve benzerliklerini görebiliriz. Bir yandan da bugüne bakıp Schechner’in sorduğu soruyu “hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini bilseydin nasıl dans ederdin” şeklinde değiştirerek sormayı da kendi adıma oldukça ilginç buluyorum.

Bu soruyu tam da içinden geçtiğimiz pandemi koşulları içinde düşündüğümde, hiçbir şeyi değiştirmesem dahi dans etmenin beni iyileştirdiğini biliyorum. Ancak, nasıl sorusuna cevap ararken benden beklendiği gibi, her zaman olduğu gibi, bildiğim gibi değil de; tıpkı Anna Halprin’in karanlık tarafı dans edişindeki gibi kimsenin görmediği yerde açılan özgür bir dansı arıyorum sanırım. Ya da bir başkasının bakışı altındayken bile özgür kalabilen bir dans. Bu sorunun cevabını bulabildiğimden emin değilim. Fakat önemli olan da bu sorunun peşinden gittiğim sürecin ta kendisi zaten.

2.2.2. Yöntem ve Estetik Arasında: Jerzy Grotowski ve İtkileri Açığa Çıkarma

Bu bölümde, özellikle tiyatroyla ilişkim dolayısıyla ve sanatsal pratiğim de oldukça önemli bir yere sahip olması sebebiyle, 20. yüzyılın tiyatro sahnesinde kırılmalar yaratan Jerzy Grotowski’nin oyunculuğa ve bedene dair katkısından bahsedeceğim. Tiyatro sahnesini olduğu kadar dans sahnesini de etkileyen bir tiyatro insanı olarak Grotowski, çalışmalarında oyuncu bedeninin yüzeysel ve içsel ben’i arasındaki denge üzerine yoğunlaşmıştır. Holokost sonrası materyalizmin ve akılcılığın yıkıma uğradığı bir Avrupa toplumu içinde, dönemin köklere dönüş idealini oyuncu bedeninin mevcudiyeti bağlamında araştırmıştır. Tiyatronun köklerine dönüşünde ritüelistik ve ayinsel, bedenin esrimeye varan ve “mitin canlı bir enkarnasyonuna”¹¹⁵ dönüşen bir oyuncu bedeninin arayışındadır.

¹¹⁵ Christopher INNES, *Avant-Garde Tiyatro 1892-1992*, 205.

Grotowski'nin oyuncusu esasında Heidegger'in gündelik hayatın hergünlüğü içindeki Dasein'ını anımsatan bir sahicilik arayışı içindedir. Tiyatro sanatının kökensel arayışının, maskelerden kurtularak insanın kökensel bir varlığının keşfini de sağladığını düşünmektedir.

Niçin sanatla ilgileniyoruz? Sınırlarımızın ötesine geçmek, sınırlanmalarımızı aşmak, boşluğumuzu doldurmak –kendimizi tamamlamak- için. Bu bir koşul değil, içimizde karanlık olanın yavaş yavaş saydamlaştığı bir süreçtir. Bir kişinin kendi hakikatleriyle giriştiği bu kavgada, yaşam-maskesini çıkarıp atmak için gösterdiği bu çabada, tamamen cisimleşmiş bakış açısıyla tiyatro, bana her zaman bir kışkırtma alanı olarak göründü.¹¹⁶

Bireyin yüzeysel ve yapay olan gündelik aksiyonlarının ötesindeki bir varoluş fikrinden hareket ederek, seyircinin karşısında maskelerinden sıyrılarak dönüşüme uğrayan -daha sonra kutsal oyuncu olarak tanımlayacağımız- oyuncu bir ayinsel tavır içindedir. Oyuncunun bedeni hem içerisi hem de dışarı ile bağlantısı üzerinden tanımlanır. Ve Grotowski'nin yöntemleri, oyuncunun iç enerjilerine erişmelerine yardımcı olarak bedensel bir bilinç akışı ile kendi sınırlarının ne olduğunun ve böylece başkasının da nereden başladığının daha farkında olmalarını sağlar. Grotowski'nin ben ve başkası arasında kurulan ilişkiyi odağına alan¹¹⁷ oyunculuk yaklaşımı, gerçekçi olmayan ve gündelik dışı performans odaklanır ve kendini tanımlamanın sınırlarını keşfetmek üzere bedensel olarak yoğun bir çalışma disiplini içinde tasarlanır. Belli hareket çalışmalarının ardında “sanki vücudunuz bir akıntı tarafından yönlendirilmektedir. Aynı zamanda sizi taşıyanın çevrenizdeki tüm şeylerin akıntısı oluşunu hissedersiniz, ama aynı zamanda sizden de bir şeylerin açığa çıktığını hissedersiniz.”¹¹⁸ İtkileri açığa çıkaran bu tarz bir oyunculukta zihinsel süreçten ziyade duyguları açığa çıkarmak adına beden hareketine odaklanılır. Grotowski, gündelik dışı hareketle oyuncunun kendi hayat pratiğine ait

¹¹⁶ Jerzy GROTOWSKI, “Yoksul Tiyatroya Doğru”, Yoksul Tiyatro, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Özel Sayı 4 içinde, 44.

¹¹⁷ Robert GORDON, **The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective**, 386.

¹¹⁸ Jerzy GROTOWSKI, “Kaynaklar Tiyatrosu”, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Sayı 5 içinde, 188.

ritimlerin kırılmasından bahsederken, başkasının ritmiyle hareket etmekten bahseder.

Gündelik hayat, insanların persona'larının hakimiyetinde yaşadıkları, insanlararası ilişkilerin yapay, sahte ve yüzeysel olduğu, temel insani ihtiyaçların uygar aklın yaptırımlarıyla bastırıldığı bir dünya olarak algılanır. Sahne, iki canlı organizmanın – oyuncu ve seyircinin-, gündelik hayatın bataklığında devinen iki insanın karşılıklı ilişkisine dayanan niteliği sayesinde, bu hayattan kurtuluş için bir fırsat verir.¹¹⁹

Bu kurtuluş ideali içindeki oyuncunun deneyiminde kendini unutma, kendinden çıkma devreye girer. Kutsal oyuncu olarak tarif edilen oyuncu, mitik olduğu kadar mistik bir oyuncudur. Pratikleri sufilerin, dervişlerin pratiklerine de benzetilir. Bazı çalışmalarda amaçlanan beden farkındalığını geliştirmek, gevşemesine izin vermektir. Grotowski'nin yaklaşımı, beden ve zihin arasında güçlü bir bağlantı kurmak ve oyuncunun duygusal aralığını genişletmek üzere, beden ifade aralığını her gün yapılan eylemle sınırlamaz; aksine sınırları zorlayarak oyuncunun kendini aşmasına dayanır. Oyuncu sınırlarını zorlarken gücünü ve sınırlarını keşfeder. Grotowski, oyunculuk yöntemi olarak yaklaşımından bahsederken, “yöntemden, sınırların aşılmasından, bir karşılaşmadan, bir kendini bilme sürecinden, bir anlamda ‘terapiden’” söz etmektedir.¹²⁰

Bu sıyrılma süreci içinde Grotowski bütünsel edim adını verdiği bir oyunculuk yaklaşımından bahsetmektedir. Oyuncunun “mutlak bir biçimde içten olmaya hazırlanmış”, “bilinçlilikle içgüdünün birlik oluşturduğu bir organizma” olduğunu ifade eder.¹²¹ Oyuncunun hazırlığı sırasında her bir oyuncudan kendi çağrışımlarını, kişisel çeşitlemelerini (anılarını çağırarak, tatmin edemediği her şey, ihtiyaçlarını uyandırarak) araştırması istenir.¹²² Sanatçılar bu enerji döngüsünü “açıklık” olarak adlandırdığı şeyle başarırlar. Hareket etmeye başlamadan önce, her

¹¹⁹ Kerem KARABOĞA, **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir inceleme**, 120.

¹²⁰ Jerzy GROTOWSKI, “Yöntem Araştırması”, *Yoksul Tiyatro, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Özel Sayı 4* içinde, 68.

¹²¹ Denis BABLET, “Oyuncunun Tekniği: Jerzy Grotowski ile Söyleşi”, *Yoksul Tiyatro, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Özel Sayı 4* içinde, 73.

¹²² A.g.m., 73.

oyuncu kendi “uyku enerjisi” ile, Grotowski'nin omurganın tabanında bulunan gizli enerjisiyle bağlantı kurmalıdır; bu enerji aktıktan sonra farkındalık ve duyarlılık artar ve fiziksel çalışma başlar. Duyusal anılara erişmek için fiziksel egzersizin ilk kullanımı aktörü rahatlatmak ve ifade aralığını sınırlayan zihinsel kısıtlamaları yıkmaktır; bu engeller kaldırılırsa, sanatçı dış dünyadan sürekli duyusal etkiye açık hale gelir. Böylece hem gizli enerji hem de dış dünya arasında bir akış kurulur. Grotowski'nin itkileri açığa çıkaran yöntemiyle “kutsal oyuncu” maskelerinden sıyrılmaya çalışarak özgürleşir ve açıklığa kavuşur.

Apaçıklık ile birlikte burada ve şimdi, burada ve şimdiyle birlikte birisini, birisini kabul etmekle birlikte kendisini kabul eder, çünkü kendisini unuttur. Kendisi hakkındaki düşüncelerini önceki ve sonraki anda unuttur. Bir insan bu noktaya vardığında sanki kapalı bir mekandan, sanki bir zindandan açık bir mekana çıkmış gibidir. Dışsal ve içsel. Ve sözgelimi dışsaş ve içsel arasında, vücut ve ruh arasında farklılaştırma olmaksınız. Yalnızca serbest, açık mekan vardır....¹²³

2.2.3. Koreograf ve Dansçı Arasında: Pina Bausch'un Soru-Cevap Yöntemi

Hiç kuşkusuz Pina Bausch çağdaş Avrupa sahnelerinin en önemli koreograflarından biridir. Alman ekspresyonizmi geleneği üzerine inşa ettiği dans tiyatrosunun (Tanztheater) kurucu ismi olan Bausch yarattığı sahne estetiği ile güçlü bir etki yaratmıştır. Bausch, “insanların nasıl hareket ettiği değil, onları neyin hareket ettiği” ile ilgilenir.¹²⁴ Tam da bu düşüncesiyle bağlantılı olarak dansçılarıyla arasında kurduğu diyalogda soru-cevap ilişkisini benimsemiş olduğunu düşünüyorum. Bu bölümde, Bausch'un bir koreograf olarak dansçıları hem oldukça zorlayan hem de yaratım alanlarını genişleten yaklaşımından bahsetmek istiyorum.

¹²³ Jerzy GROTOWSKI, “Aksiyon Literal'dir”, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Sayı 5 içinde,174-175.

¹²⁴ Alıntılan Royd CLIMENHAGA, Pina Bausch,2.

Fakat öncelikle Bausch'un Wuppertal'de çalışmaya başlamadan önceki karşılaşmalarına değinmek gerek. Bausch, Alman ekspresyonist dans sanatçılarından Kurt Jooss'un kurduğu Folkwang Dans Okulu'nda eğitim alır. Jooss, dansçının hareket dinamiklerini kinestetik alanı üzerinden araştıran Alman çağdaş dansının öncü isimlerinden Rudolf Laban'la ve dansta bireysel ifadelerin ve gündelik hareketlerin stilize, dışavurumcu jestlerle (ausdrucks-gebarde) ilişkisi üzerinden çalışma metodları geliştiren Mary Wigman gibi isimlerle çalışmıştır. Her üç ismin de Bausch'un sanatına etkisi büyüktür. Mezun olduktan sonra New York'ta bulunan Juilliard Dans Okulu'na giderek Judson Dans Tiyatrosu, Living Theatre gibi grupların oluştuğu 1960'lı yılların Amerikasında modern dansın en önemli kırılma anlarına tanık olur. İkinci dünya savaşı sonrası ekonomik, kültürel ve politik olarak toparlanmaya çalışan Almanya'da devlet destekli sanat programları oluşturulmaya başlanır ve Bausch önce Folkwang Balesi'ne ardından Wuppertal'e koreograf olarak kabul edilir. İki önemli opera üzerine yaptığı çalışırken; lineer opera ve bale tasarımları yapmak yerine, metaforlar üzerine kurulu sahne estetiğinin, hareketin ve jestlerin öne çıktığı ve dansçıların kendi kişisel ifadelerini açığa çıkarabilecekleri bir kompozisyon oluşturur.¹²⁵ Ve ilk kez Mavi Sakal'da dansçılara yönelttiği sorularla çalışır ve bu yöntem daha sonra üretim sürecinin önemli bir parçası haline getirmiştir.¹²⁶

Bausch'un soru yöntemi, dansçıların kişisel deneyimlerinden açığa çıkan imgelemleriyle yaratım sürecine kolektif bir alan açar. Soruların seçimi ve sorulara doğaçlamalarla verilen cevapları eser içinde bir araya getirmek üzere parçaların son montajı Bausch'a aittir. Dansçılar, Bausch'un yönlendirdiği sorulara diledikleri gibi hareketle, sözle, nesnelere oluşturdukları tasarımlarla cevap vermekte özgürdür. Ancak, bireysel olarak alışılmış rollerin ötesine geçerek iç dünyanlarından daha fazla ifade aracı bulmaları ve bireysel olanı açığa çıkarmaları beklenir.¹²⁷ “Çok basit bir cümle düşünüp sözsüz olarak ifade etmek”ten “Kızılderililerin nasıl soygun

¹²⁵ A.g.k., 9-10.

¹²⁶ A.g.k., 20.

¹²⁷ A.g.k., 13.

yaptıklarına” kadar pek çok farklı konuda soru ve temalardan oluşur bunlar.¹²⁸ Kimi zaman çalışılan eserin temasından hareketle soyut bağlamlar içinde, varoluşsal meselelere dair sorular da yöneltir. Örneğin, Kontaktof adlı eseri şefkat temasıyla başlar ve dansçılara şefkatin sınırı nedir, şefkat ne zaman farklı bir boyut alır gibi sorular yöneltir. Bu sorulardan hareketle eser; insan ilişkileri içinde kimi zaman komedi unsurlarını barındıran, kimi zaman da trafik bir anlatıma dönüşen iletişim hallerinin bir “kataloguna” dönüşür.¹²⁹

Bu yöntem içinde Bausch ile çalışan dansçılar için bu yöntem özgürleştirici ve aynı zamanda zorlayıcı bir deneyimdir. Dansçılar bu yöntem üzerine çalışmalarını “her seferinde kendi”lerinin olan, “yeni bir dünyanın kapılarını açan” bir deneyim olarak tarif ederler.¹³⁰ Bu aynı zamanda Bausch için de başlangıçta zorlayıcı bir seçimdir: “[İlk başta] her şeyin hazır olmasını istedim çünkü korktum. Birinin bana ne yapacağımı sormasından ve bilmiyorum demekten korktum.” Keşfetmek için yeni yollar açar Bausch ve dansçılarıyla arasında giderek daha güçlü bir güven ilişkisi kurar. “Sadece güvenmelisin. Biz oradayız, kumpanyam ve ben ve hayat oradayız. Ve ne yapıyoruz? Yaşam ve sevgi hakkında konuşuyoruz.”¹³¹

2.2.4. Disiplinler arası Diyalog: Jerome Bel’in Sahnesinde Namevcudiyet

Geleneksel tanımlara uymayan biçim ve üslupda üreten sanatçılar için ikili kodların arasında (kuram/pratik, hareket/metin, görünür/görünmez, vb.) tanımsız bir konumda kalması kaçınılmazdır. Jerome Bel, Çağdaş Avrupa dans sahnesinde bu anlamda önemli bir referanstır. Özellikle, her eserinde, seyirci ve sahne arasında kurulan ilişkide seyircinin beklentilerine ve alışkanlıklarına göre dansın sahnede

¹²⁸ Raimund Hoghe, “Walzer: Provalardan Sorular, Temalar, Başlıklar”, Mimesis, S.9, 2002, s.325-236.

¹²⁹ A.g.k., 21.

¹³⁰ Bedirhan DEHMEN, *Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Dans Tiyatro Buluşması*, 38.

¹³¹ Bkz. (124), CLIMENHAGA, 52.

bilindik kodların dışında kalarak eksiltilmesi söz konusudur. Çağdaş dans sahnesinde görülen bu eğilim disiplinlerarası ilişkilene içinde tarif edilir.

Dans teorisyeni Lepecki, Çağdaş Avrupa dans sahnesini incelerken mevcut eğilimlerin katılığı, sabitliği reddeden tarihsel bir zemin olduğunu savunur. Isadora Duncan'ın ve Martha Graham'ın baleyi, Merce Cunningham'ın dışavurumcu dansı reddedişini; Yvonne Rainer'in modern ve klasik dansların düzenleme ve tekniklerine karşı duruşunu modernist birer kopuş olarak belirtir. Çağdaş Avrupa koreografisi ise “geçmişle modernist bir kopuş gerçekleştirmek yerine; geçmişi, üzerinde dolaşmanın kaçınılmaz olduğu bir zemin olarak ele alır. Bu gezinti, hem bilinen yolların yeniden yürünmesi hem de orada rastlanabilecek beklenmedik yeniden yapılandırmalara takılarak tökezlemek şeklinde ilerler.”¹³² Çağdaş sahnenin, sanatsal disiplinler arasında kesin bir ayırım yapan modernizmin doğrusallığına tahammülü yoktur ve böylesi bir ayırım her daim yeniyi dayatan tek yönlü bir düzlem olarak görünür. 90'lı yıllardan itibaren farklı arka planlara sahip olan, farklı disiplinlerden beslenen sanatçıların 2001 yılında Viyana'da bir araya gelerek önerdikleri “Avrupa Performans Politikası için Bir Manifesto”da değişen çok yönlü eğilim şu şekilde tarif edilir: “Disiplinler, kategoriler ve uluslar arasındaki sınırların akıcı, dinamik ve geçirgen olduğunu düşünüyoruz... Diyaloğu, düşünmeyi, araştırmayı ve üretimi emeğimizin eşit bileşenleri olarak görüyoruz.”¹³³ Bu bakış, performans sanatı, görsel sanatlardaki minimalizm, kavramsal sanat ve dans tiyatrosu gibi 20. yüzyılın geçmiş pratiklerinin çağdaş sanata etkilerinin farkındadır. Çalışmalar, “beden sanatı”, “çağdaş dans/tiyatro”, “deneysel dans”, “mekana özgü” (site specific), “fiziksel tiyatro” gibi farklı kategoriler dahilinde tanımlanabilir ve bu, disiplinler arası sınırlara sabitlenmeyen ve icrasında ve anlamında disiplinler arası yaratıcı bir yönetime işaret eden bir zemin yaratır. Bu ortak ve engebeli zemin üzerinde tanımlar ve dansın dans olması kaygısı yoktur. Ve bu da disiplinler arası diyaloga ve aynı zamanda pratiğin teori ile diyaloguna bağlıdır. Lepecki'ye göre yukarıda bahsedilen gerilim hattı üzerindeki koreograflardan biri de Jerome Bel'dir. Vera Mantero ve La

¹³² Andre LEPECKI, “**Kavram ve Varlık**”, Dans Tarihini Yeniden Düşünmek içinde, 190-191.

¹³³ A.g.m., 191.

Ribot gibi isimlerle beraber Bel'in bir koreograf olarak ayırt edici özelliklerini şöyle açıklar:

Temsiliyete karşı güvensizlik, bir amaç olarak virtüözlüğe (teknik ustalığa) karşı şüphe, gereksiz aksesuarlardan ve sahne unsurlarından kaçınma, dansçının varlığı konusundaki ısrar, görsel sanatlar ve performans sanatı ile derin bir diyalog, görselliğin eleştirisinin farkında olan bir politika ve performans kuramıyla derin bir diyalog.¹³⁴

Bu temel özellikler, çağdaş Avrupa sahnesinin iki önemli kırılma noktasından beslenir: 60'lı yıllarda Steve Paxton, Trisha Brown ve Yvonne Rainer gibi öncülerin Judson Kilisesi'nde gerçekleştirdikleri deneysel çalışmalar ve koreograf olarak belli hareketler önermek yerine dansçıların mevcudiyetini onlara sorduğu sorularla ortaya çıkaran Pina Bausch'un Tanztheater'i. Bugünün çağdaş dans sahnesi açısından bu iki kırılma noktasının önemi; biçimsel benzerlikler kurmak değil, bu iki yaratıcı gücün etkisinden kaçmanın mümkün olmamasıdır. Bu nedenle, her iki kırılma anının yeniden değerlendirilmesi gerektiğini öneren Lepecki'ye göre; “temsiliyete dair güvensizlik ve dansçının mevcudiyeti konusundaki ısrar Bausch'un mirası, virtüöziteye yönelik şüpheyi ve gereksiz aksesuar ve sahne öğelerinden kaçınma Rainer'in mirası ve görsel sanatlarla ve performans sanatıyla yoğun temas ise her iki koreografin mirası”dır.¹³⁵

Lepecki, 90'lı yılların çağdaş dans sahnesinden Le Ribot ve Vera Mantero ile birlikte ele aldığı Jerome Bel'in “varlık ve yokluk, ışık ve gölge, çıplak beden ve gizli çıplak beden arasındaki gerilim hattı”¹³⁶ üzerinde olduğunu belirtir. Bel, eserlerinde, Nijinsky'den Dior'a dans tarihinde önemi olan icracılara yer verirken, geçmişin kalıntılarını çağdaş sahneye taşır ve “geçmişin her saniyeyle birlikte yitip giden bir şey olmadığını gösterir.”¹³⁷ Lepecki, bu üç önemli koreografin çalışmalarını birbirinden bağımsız örnekler olarak, “dans dünyasında muazzam

¹³⁴ A.g.m., 192.

¹³⁵ A.g.m., 195.

¹³⁶ A.g.m., 196.

¹³⁷ A.g.m., 197.

tektonik çatlaklar olarak”¹³⁸ nitelendirir ve bu yaklaşımları temsilden uzaklaşma ve mevcudiyete yaklaşma olarak tanımlar. Aynı zamanda da “her şey alışıldık ve doğru isim arasında, alışıldık olmayan ve isimsiz arasında, biçim ve biçimsizlik arasında asılı kalır. (...) Kapsamlı olan, gösterişli olan, gereksiz olan yalınlaştırılır, (...) saflaştırılır. Yani bu daha çok çıkarma işlemidir.”¹³⁹ Ve Lepecki’ye göre çıkarılan şey dans sözcüğüdür. Dans tanımının namevcudiyeti, dans için yeni bir mevcudiyet alanı oluşturur. “Dansı Tüketmek” adlı kitabında Lepecki’nin değindiği Namevcudiyet kavramı Gerald Siegmund’un kitabına adını vermiştir. Siegmund, tıpkı Lepecki gibi, dansın;

olmanın, yapmanın, eylemenin, hareket etmenin alanı olmaktan çıktığını, buna karşılık yok olmanın, yapmamanın, eylememenin, hareket etmemenin alanına yöneldiğini duyurmaktadır. Performans, mevcudiyetin ‘şimdi’inde ve ‘burada’ında paralellikler yaratma sanatıdır. O, modernizmin ereksel, nedensel ve akla uygun olarak inşa ettiği doğrusal zaman içinde değil, daima ve yalnızca zamandaki belirli bir ‘akış’ın içinde varlık bulur ve gelip geçiciliği, belirsizliği, ikiye katlanmışlığı, uçuculuğu ile ‘şimdiki zaman’a paralel olarak ‘şimdi’ olmayan ‘şimdiki zaman’lar kurar.¹⁴⁰

Siegmund, kitabında “dansın performatif estetiği”¹⁴¹ olarak nitelendirdiği çağdaş dansa sistematik bir teorik, tarihsel yaklaşım sunmaktadır. Dans alanına önemli katkısı olan kitabın ilk bölümünde namevcudiyet kavramı, ikinci bölümde ise kavram üzerinden koreograflar Forsythe, Bel, Le Roy ve Stuart değerlendirilmektedir. Siegmund, performans ile mevcudiyet (performansçının ve seyircinin deneyimi aracılığıyla onaylanan varlık) ve performans ile namevcudiyet (gösterinin “canlılığı”, maddeselliği ve geçiciliği arasındaki ilişkiden yola çıkarak tanımlanan yokluk) ilişkilerine temas eder. Performatif estetik üzerine düşünen Auslander, Fischer-Lichte gibi önemli kuramcılarının tarif ettiği kararsız “liveness, canlılık” durumu ile Guy Debord’un Gösteri Toplumu’na atıfta bulunarak medyanın hazır ve nazır bulunan “spectacle, gösteri” hali arasındaki anlaşmayı inceler.

¹³⁸ A.g.m., 193, 194.

¹³⁹ Bkz. (132), LEPECKI, 201.

¹⁴⁰ Alıntılardan Ayrın ERSÖZ, **Rönesanstan Günümüze Dansın Sorunsallaştırılması**, 318.

¹⁴¹ Performatif estetik, Alman performans kuramcılarının sıklıkla kullandığı bir ifadedir.

Performatif mevcudiyetin artık tüketim toplumuna tam anlamıyla entegre olduğunu ve mevcut olma halinin işlevini yitirdiğini iddia eder. Bu noktada, Siegmund'un bahsettiği namevcudiyet, mevcudiyetin bir karşıtı olarak ele alınmamalıdır. Namevcudiyet, her yerde mevcut olan gösteriden kaçarak; bir namevcudiyet yaratarak mevcudiyete yeni bir alan açmaktadır. Dansın içinde artık dansın olmadığını vurgular. Jerome Bel'in yaklaşımı da bu tanımlamaya uygundur:

Dans, dans olarak beni ilgilendirmiyor; daha çok bir dil olarak ilgileniyorum dansla. Yani işim biraz söylemsel. Bazen - ve bu insanların anlamalarına yardımcı olabilir - bunu dansın tiyatrosu olarak tanımlarım. (...) Işıkların altında bir sahnede insanlar var ve onların karşısında karanlıkta oturan öteki insanlar var - bu en basit denklem. Bu, benim araştırdığım denklemdir. Buna tam olarak ilham diyemezsiniz; bu daha çok bir yansımadır.¹⁴²

Mevcudiyet ve namevcudiyet bağının dansla ilişkilendirilmesi, dansın ana materyali olan bedenin aşkın ve maddesel olma arasındaki kararsız gerilim üzerinde oluşu nedeniyledir. Çoğu durumda dans, ortadan kaybolmanın bir yolu olarak düşünülmektedir. Dans tarihinde bile, dansın kendisi yerini kaybetmiş, yerini bedenin tarihi almıştır. Doğal olarak, çağdaş dans sahnesinde bedenin namevcudiyeti aynı zamanda mevcudiyetidir. "Sahnelenen bir namevcudiyet arkaplanı önünde, giderilemeyen ve namevcudiyete -aslı ölüm olan resimler- açılır."¹⁴³

¹⁴² Alıntılan J. KEEFE & S. MURRAY, *Physical Theatres A Critical Reader*, 214.

¹⁴³ Gerald SIEGMUND, *Abwesenheit*, 45.

3. ESER SÜRECİ VE ANALİZİ

Her üretim süreci, estetik ile teorik olanın eş zamanlı olarak ilerlemesine dayanır. Koreografi, adım adım ilerleyen bir formülle ele alınamayacağı gibi; teorik ya da akademik bilgi ile pratik ya da estetik değerın doğrusal olmayan bir yönde birbirlerini etkilemesi ile şekillenir. Bu anlamda, kavramsal çerçeve içinde ele alınan her kavram ve düşünce eser sürecinin farklı aşamalarında sanatsal üretime farklı etkilerde bulunmuştur. Bu açıdan, eser metni içinde aktarılan adımlar her ne kadar kronolojik bir akış biçiminde görünse de, çoğu zaman beden odaklı araştırmanın içinden açığa çıkan bir soru cevabını kavramsal çerçevenin içinde aramıştır ve bunun tam tersi de aynı şekilde geçerli olmuştur. Bu dolaşıklık içinde eser sürecini aktarmak zorlayıcı olsa da, eser metnini okuyanlar adına çağrışımlar yaratan ve metnin diğer bölümleri ile bağlantılar kurmasını sağlayacak yaratıcı bir okumaya dönüşmesini umuyorum.

3.1. Üretim Süreci

*Itsiku wa shi, itsukazaru wa sei.*¹⁴⁴

Süreci aktarmak için öncelikle eseri ortaya çıkarmak üzere, her bir prova öncesi bedensel hazırlık amacıyla rutin olarak uyguladığım temel çalışma metodlarının/yaklaşımların neler olduğunu ve süreç boyunca nasıl bir katkı sağladığını açıklayacağım. Bu hazırlık araçlarının ardından kompozisyona son halini veren değişim ve dönüşümleri adım adım aktaracağım. Ben'in bendeki-başka'yla ve başkasıyla ilişkisi bağlamında, özellikle sürecin en önemli değişkeni olan pandemi koşullarının etkisiyle açığa çıkan tereddütleri, tıkanıklıkları, kaygıları ve açılımları da bütün açıklığıyla kaydetmeye çalışacağım.

¹⁴⁴ “To be fixated on something leads to death, not to do so means life.” Bir şeye sabitlenmek ölüme yol açar, sabitlenmemek ise yaşamak demektir. Çeviri tarafıma aittir. Akira HİNO, **Don't Think Listen to the Body**, 24.

3.1.1. Bedensel Hazırlık

3.1.1.1. Hino Metodu

Son üç yıldır düzenli olarak bedensel pratiğime dahil ettiğim, köklerini Budo dövüş sanatından alan bir yaklaşım olarak Hino Metodu eser üretim sürecimin de önemli bir parçası oldu. Japon dövüş sanatları ustası Akira Hino, bütüncül beden hareketi algısını kavramak açısından önemli bir yol haritası sunmaktadır. Hino'nun birbirinden farklı alanlardan sporcular, dansçılar ve oyuncularla çalıştığı bilinmekte, farklı disiplinlere ait hareket mekanizmalarını tekniğini geliştirmek üzere kullanmaktadır. Hino'nun birlikte çalıştığı önemli isimlerden biri olan koreograf William Forsythe'ın bu yöneme dair vurguladığı “bedenin şimdiki zamanda çevresiyle kurduğu samimi ve açık iletişim”¹⁴⁵ vurgusu da performansçının düşünce yapısına dair faydalı bilgiler vermektedir.

Uzak Doğu beden sanatlarındaki öğrenme biçiminin kinestetik deneyimleme ve nefes yönetimine bağlı olduğunu, sayısız tekrar ve çeşitli alıştırılmalar sonunda bedene işlendiğini hatırlayarak, Hino'nun kitabına adını veren “düşünmemenin ve bedeni dinlemenin”¹⁴⁶ basitçe sözcüklerin karşılayabileceği bir anlamın ötesinde ne ifade ettiğini düşünmek gerekiyor. Kinestetik öğrenmeyi etkin kılmak için çalışılan etütlerden oluşan Hino yaklaşımındaki bu “düşünmeme” hali düşünceleri engelleyerek değil, halihazırda düşünmeyi yegane ve öncel ihtiyaç olarak tasarlamayan bedensel bir öğrenme biçimi ile mümkün olmaktadır.

Hino Metodu özünde, hareketin bütün bedende gerçekleştiğini söyler. Bütün beden birbirine bağlıdır, dolayısıyla en ufak hareketin bile bedenin diğer bölgelerine etkisi olacaktır. Hino'nun vurguladığı nokta, bedenin esnek yapısının hareketi ideal biçimde gerçekleştirmeye el verecek şekilde tasarlanmış olmasıdır. Kemiklerin arasındaki eklemlerin, organların arasındaki sıvıların, yumuşak dokuların hiçbir zaman durmadığından bahseder. Ağaçların ve binaların sert rüzgarlara veya

¹⁴⁵ <https://www.realcontactproject.com/william-forsythe>

¹⁴⁶ Bkz. (144), HINO.

depremlere dayanabilmesinin sebebinin de bu esneklik prensibinde yattığının altını çizer. Önemli bir deprem fay hattının üstünde bulunan Japonya’da yapıları ayakta tutan parçaların esnek bir şekilde birleştiğini ifade eden mimari bir kavram olan Jukoza¹⁴⁷, Hino’nun bütünsel hareket anlayışında insan bedeninin eklemleri arasındaki açıklığın ve esnekliğin etkisini anlamak adına önemli bir prensip olarak yer almaktadır. Bunu aynı zamanda düşünmenin kendisi için de uygular Hino, “bir kişinin düşüncesi ne kadar esnekse, belirsizlikle de o denli başa çıkabilir.”¹⁴⁸

Hino, hareket metodunun merkezine solar plexus’un iki cm altında bulunan kyokotsu¹⁴⁹ bölgesini yerleştirir. Bu bölge omurga ve kaburga ile doğrudan bağlantılı olduğu için, hareketin kyokotsu’dan merkeze ve merkezden de bedenin tamamına iletilmesi geçişken ve kolay olur. Kyokotsu’nun yukarı doğru hareketlendirilmesiyle vücut kendi ağırlığını daha rahat taşır, ayaklardan yere ve karşılığında yerden ayaklara uygulanan karşı kuvvetler azalır ve beden hafifleşir. Aynı zamanda vücut kendi ağırlığını taşıdığı için bel ve kürek kemiğini saran mikro kaslar ile onları çevreleyen merkez kaslar kuvvetlenecektir.¹⁵⁰ Bunların doğrultusunda bir başka temel prensip olan rendo’nun¹⁵¹ gerçekleşmesi mümkün olabilecektir. Hino, kyokotsu kontrolünün omurgayı dik tutmayı düşünmeden omurgayı dikleştirmeyi sağlayacağını söyler. Çünkü zihnin odağı doğal olarak omurgada değil, kyokotsu’da ve onun bağlı olduğu diğer bölgeler arasındaki akışta olacaktır.

Bu hareket yaklaşımında kyokotsu’yu aktif hale getiren pek çok farklı pratik bulunmaktadır. Burada özel olarak son üç yıldır düzenli olarak tekrar ettiğim iki farklı hareket biçimini aktarmak istiyorum. Bunlardan ilki “temel kyokotsu kontrol hareketleri”¹⁵² olarak belirtilen, kyokotsu’nun yukarı-öne ve yukarı-arkaya açılmasından oluşan bir hareket dinamiğidir. Bu dinamik, hem bedeni yukarıya açarak ve yere kökleyerek transvers(horizontal) düzlemde, hem de bedenin önü ile

¹⁴⁷ A.g.k., 11-26.

¹⁴⁸ A.g.k., 23.

¹⁴⁹ A.g.k., 29.

¹⁵⁰ A.g.k., 34.

¹⁵¹ Bütüncül hareket anlamına gelir. A.g.k., 28.

¹⁵² A.g.k., 44.

arkası arasında eşitlenmeyi sağlarken frontal düzlemde bir farkındalık sağlar ve bedenın eklemler arasındaki açıklığını geliştirmeye imkan verir. Bu hareket, bedenın yukarıdan aşağıya ve aşağıdan yukarıya sürekli bir dalgalanma etkisiyle hareket etmesi ile sürekli bir akış haline gelene kadar geliştirilir. Diğer bir hareket ise, Tenshikei¹⁵³ denilen dönel beden hareketidir. Tenshi, ipekböceğinin kendisini bükülerek ve kıvrılarak (twist) kozaya sarması anlamında kullanılan bir sözcüktür. Sürekli tekrar edilen bu iki hareket prensibi, eklemlerin arasındaki boşlukları (juko prensibiyle) açarak, bedenın kyokotsu'dan başlayarak en uç noktalara kadar uzamasına imkan verir.



Resim 3.1. : Temel Kyokotsu Kontrolü.

Bir dövüş pratiğı olarak Budo'nun daha çok rakiple karşı karşıya gelmek üzerinden şekillendiğı açıktır. Zira, Hino metoduna göre, “düşünerek” ve plan yaparak değil, rakibi her an okuyabilecek bir açıklıkla karşı karşıya gelmek ve bilinmeyenle başa çıkmak için rakibin (başkasının) ben'i harekete geçirmesine izin vermek¹⁵⁴ gibi temel bir anlayış söz konusudur. Budo'da belirsizlik üç koşuldan oluşur; birincisi karşı tarafta kaç kişi olduğunu bilemezsiniz, ikincisi karşı tarafın

¹⁵³ A.g.k., 94.

¹⁵⁴ A.g.k., 25.

hangi tür silahları kullanacağını bilemezsiniz, üçüncüsü karşı tarafın ne zaman saldıracağını bilemezsiniz.¹⁵⁵ Bu belirsizlik, bir dövüş sanatı öğretisi içinde ele alındığında oldukça açık bir ifadeye sahip. Peki, bu sahne üzerindeki pratiğe nasıl bir katkı sağlıyor? Kişisel olarak, -kyokotsu olarak tarif edilen noktanın solar plexus'a olan yakınlığı sebebiyle olduğunu sanıyorum- hareketin tekrarı ile zihnimde ve bedenimde açığa çıkan bilgi ve duyumlara düşünme yoluyla değil, kendini tekrar eden bedensel bir hareketle ulaşmanın tarifsiz hazzına ulaştığımı belirtmem gerek. Kimi zaman zihnimde sıkışıp kaldığımı fark ettiğim, güncel karanlık ruh halinin etkisi altında ezildiğimi hissettiğim bu günlerde -özellikle de her prova öncesi- bu hareket dizilerini tekrar etmenin oldukça faydasını gördüm. Kimi zaman sadece bu hareketleri tekrar edip, yalnızca belirsizliğin ağırlığından biraz olsun kurtulmuş olmanın rahatlığıyla çalışmayı bıraktığım günler dahi oldu. Karşımda bir taraf ya da rakip olmadığı bariz, ancak güncel koşulların tamamı kendi iç dünyamda güçlü karşıtlıklar yaratırken, kendimi her an üretmeye çalıştığım kompozisyonla, üzerinde çalıştığım nesnenin (bedenin) kendisiyle, kendime olan inancım ve inançsızlığımla, en çok da bendeki-başka ile sürekli bir çatışma içinde bulunduğum kesin. Ve elbette bu hareket pratiği ile mucizevi bir açıklığa eriştiğimi söylemem mümkün değil, ancak hem eser üretimini hem de bu süreç içinde kendi iç dünyamda yaşadığım kapışmayı benim için en çok kolaylaştıran yöntemlerden birinin Hino metodu olduğunu belirtmek isterim. Öte yandan, bu araştırmanın öncesindeki sahne deneyimimde, sahnedeki bir başkasıyla olmanın ya da seyirci karşısında olmanın getirdiği belirsizlik içinde de açık ve hafif olmayı sağlayan bir yaklaşım olduğunu pek çok kez deneyimledim. Bu hareket prensibini, eforsuz efor diyebileceğim bir keşif alanı olarak kodluyorum. Özellikle geleceğin bu denli belirsiz bir hal aldığı bir dönemde, açıklıkla kendimi gözlemlemek, eforsuz bir şekilde bedenimle ilişkilenecek ve kendimle ilgili pek çok şeyi yeniden gözden geçirebilmek adına bu gibi yaklaşımlara ve araçlara her zamankinden daha çok ihtiyaç duyduğumu da buraya kaydetmek istiyorum.

¹⁵⁵ A.g.k., 24.

3.1.1.2. 5Rhythms

Bir diğerk çalışma rutinin olan 5Rhythms, Amerikalı müzisyen, dans sanatçısı ve tiyatro yönetmeni Gabrielle Roth'un tasarladığı bir hareket meditasyonudur. Roth'un ifadesiyle bu hareket meditasyonu “derin ve bitmeyen keşiflere ve dansçının kendisine yüklenen sınırlamaların ve izolasyonun ötesine geçen yaratıcı bir derinlikle hareket etmesine olanak sağlar.”¹⁵⁶ Akışkan, stakato, kaos, lirik ve durağan¹⁵⁷ olmak üzere beş farklı ritimden oluşur. Meditasyon, beş farklı ritmin sırasıyla bu ritimlere uyumlu müzikler eşliğinde doğaçlama içinde kişiyi harekete geçirmesine dayanır. Hareket eden beden, çalışmanın doğası gereği farklı duyguları, “içgüdüsel olan”ı açığa çıkartması sayesinde içsel bir süreç ve aynı zamanda yaratıcı fiziksel eylemleri keşfetmeye yardımcı olması sayesinde teknik bir yaklaşım olabilmektedir. Her bir ritimde, hareket eden kişinin sözcükleri kendi soyut çağrışımları dahilinde bedenleştirmesi beklenir.

Akışkan ritimle bedenin akış ve sıvı halde deneyimlenmesi sağlanır. Bu hareket kalitesinde kişi yumuşak, esnek, teslim olmuş ve ayaklarının yönlendirmesine izin veren ve güvenli bir bedene uyumlanır. Stakato ritimde, maskülen enerjinin gücünün deneyimlenmesi beklenir. Vuruşlu, güçlü bir kalitedir ve dışarıda olanla bağlantıyı kurmakta etkilidir. Kaos, bedenin tam anlamıyla serbest bırakılmasına izin verir. İçinde diğerk ritimleri de barındırdığından “bilinmeyene doğru yol almanın” pratiği olarak katartık bir deneyim sunar. “Sandığımızın aksine bütün bedenin, baş, omurga, kalça ve ayakların daha hızlı hareket edebildiğini” deneyimlememize olanak sağlar. Lirik, kaostan çıkışın deneyimidir. Enerjik, duygusal ve spiritüel bir doğum dansını andırır. Yıkıcı patternlerden kurtulmanın ve kişinin kendi içinde derin alanlara temas ettiği ve yaratıcı tekrarları barındıran bir ritimdir. Hafifliği, yerden yükselmeyi getirdiği gibi köklenmeyi ve güçlenmeyi de getirir. Durağan (Stillness), durmak ve hiçbir şey yapmamak arasındaki farkı işaret eder. Stillness, hem iç dünyanın hem de dış dünyanın etkisinde hareket etmeyi

¹⁵⁶ <https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/>

¹⁵⁷ Flow, stacato, chaos, lyric, stillness. Bunları müzikal anlamda bir ritim olarak değil, daha ziyade hareket kalitesi olarak algılamak daha doğru olacaktır.

sağlayan bir enerjidir. “Ağırbaşlı ve aşkın bir kendilik durumunda” dansın tamamlanmasını sağlar. Sonun ve hayatın döngüsünün anlamlarını barındırır.¹⁵⁸ Aynı anda hem beden hazırlanmasına hem de meditatif bir etkiyle rahatlamasına yardımcı olan bir yaklaşımdır. Varolan kalıp ve yargıların içinden çıkmaya ve beklenmedik hareket ve jestlerin ortaya çıkmasına da olanak sağlar; hatırlama, hayal kurma gibi fırsatlar açar.¹⁵⁹ Kimi için hareketi deneyimlemeye başladığı andan itibaren kendisini kısa bir sürede çalışmanın etkisine bırakmak mümkün olurken, kimi için bu süreç daha uzun bir zaman alabilmektedir.

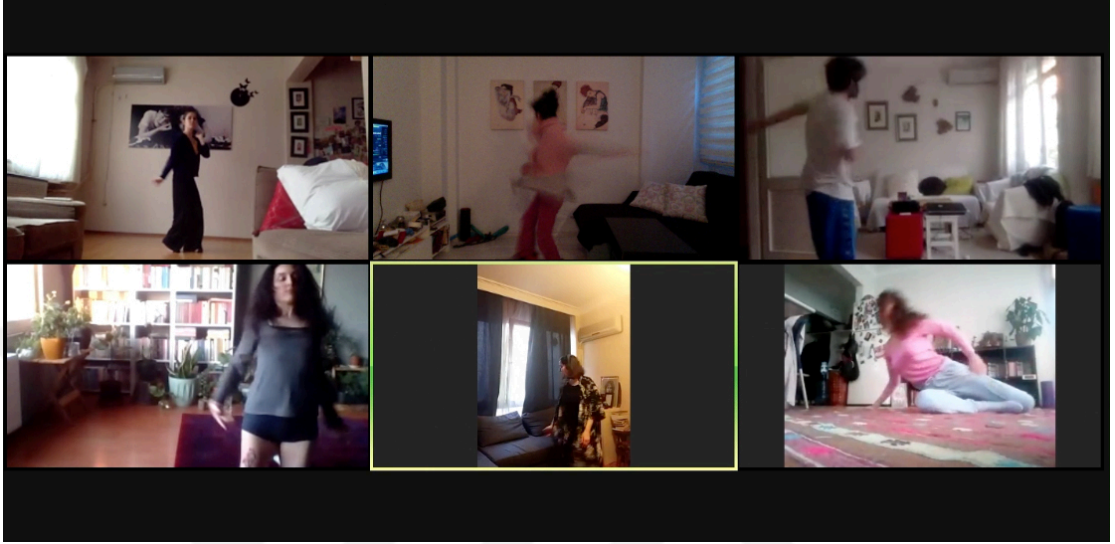
Süreç içindeki tecrübem üzerinden ifade edecek olursam, bu hareket pratiği fiziksel olarak aynı mekanın paylaşıldığı ve bir başkasının ya da başkalarının mevcut olduğu bir alanda yapıldığında, herkesin kendi yolculuğu içinde olduğunu bilsem de, ortak bir ritim ve nefeste birleştiğime dair bir his verdiğini düşünüyorum. Bu nedenle sosyal izolasyonun başladığı dönem itibariyle Hino pratiklerinin ardından rutin olarak tekrar ettiğim ancak tek başına deneyimlediğim için yeniden keşfettiğim ve farklı karşılıklarını bulduğum bir çalışma oldu. Hatta çalışmayı, birlikte çalıştığım arkadaşlarımla çevrimiçi görüşme platformu üzerinden birkaç kez tekrar etmeye çalıştım. İlk seferinde kameranın karşısında diğerleri ile birlikte, fakat evde tek başına olduğum gerçeğine yabancılaştım. Ancak çalışmanın sonlarına doğru kendimi hareketin getirdiği etkilere bırakabildim. Bu hissin pek çok çevrimiçi eğitim ve atölyeler içinde de oluştuğunu ve bu tecrübeye erişen pek çok kişinin de bu duyguyu paylaştığını sanıyorum. Ancak 5Rhythms çalışmasının, hareket eden kişiyi tüm koşulları yargısız bir biçimde kabul etmeye sevk eden ve bütün bir bedenzihin (bodymind)¹⁶⁰ olarak anın içinde var olmaya yönelten etkisinin özellikle materyal

¹⁵⁸ <https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/what-are-the-5rhythms/>

¹⁵⁹ <https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/why-we-dance-them/>

¹⁶⁰ Bedenzihin (bodymind), psikofiziksel bir yaklaşım içinde bedensel kapasite ile canlı bir refleksif zihnin bütünlüğü bağlamında ifade edilir. Son yıllarda bu kavrama cismani dünyanın (doğa, teknoloji, insan-olmayan canlılar) insanın beden ve zihnini aşan ve dünyaya açılma bağlamında bodyworld olarak genişletilmesini öneren bazı teorisyenler bulunmaktadır. Bu kavramı burada detaylı olarak ele almayacağım, ancak araştırma sürecim boyunca oyuncu-dansçının kendi bedenini keşfi ve dünyaya açılması fikri etrafında hep zihnimin bir köşesinde tuttuğumu, özellikle bahsettiğim gibi yeni medya üzerinden gerçekleştirilen buluşmalar içinde faydalı bir yol açtığımı da belirtmek isterim. "Psikofiziksel" terimi, psiko (insanın düşünce kapasitesi) ve fiziksel (somatik kapasitesi)

üretimi açısından fiziksel eylemler oluşturmak ve bedensel bir açıklığı inşa etmek bağlamında çok önemli bir yeri olmuştur.¹⁶¹



Resim 3.2. : Çevrimiçi görüşme platformu üzerinden gerçekleştirilen 5Rhythms çalışması.

3.1.1.3. Forsythe Doğaçlama Teknolojisi

Kyokotsu kontrol hareketleri ve 5Rhythms çalışmalarının itkileri açığa çıkaran ve meditatif etkiler yaratan yapısından farklı olarak William Forsythe'ın doğaçlama teknolojileri adı üstünde daha çok tekniğe yönelik bir araç olarak sürecim içinde yer alıyor. Özellikle hareketin geometrisinin, kompozisyonun en önemli yapısal parçalarından biri olması sebebiyle Forsythe'ın tekniği mekan tanımlayan mimari formlar yaratmak üzere öne çıkıyor. Yine de her üç yaklaşımda da her birinin

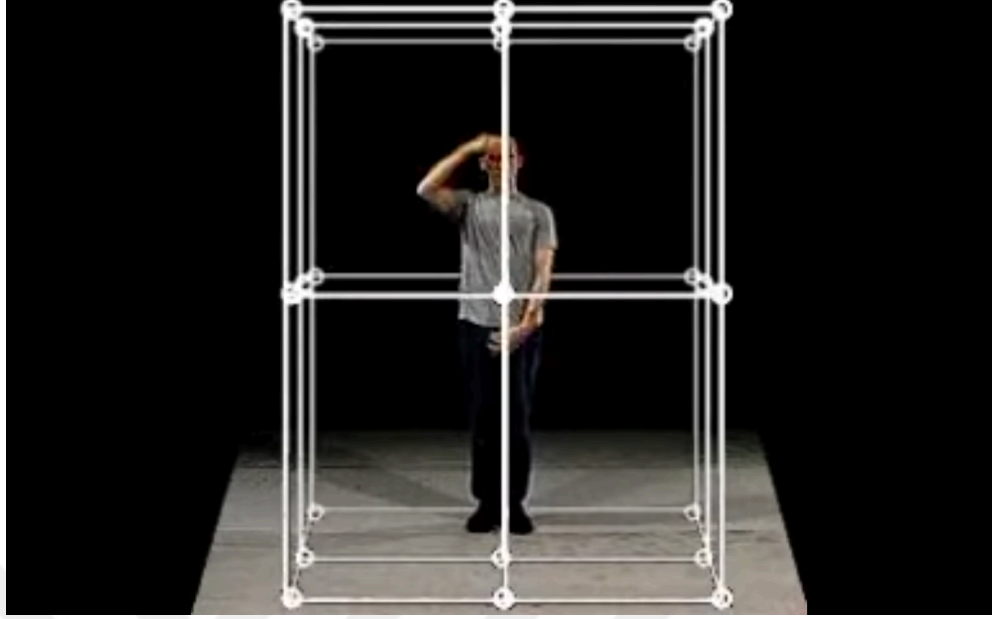
olanın birleşimi ise, bu karışıma post-kullanımını dahil etmem, dış dünya ile etkileşimli bir ilişkinin kabul edildiğini [...] eklemiş olurum. Bodyworld terimiyle ifade ettiğim ise, bu genişletilmiş zihin-beden-dünya füzyonu ya da topluluğu [...], söylemsel olarak durumsal - sosyomatemiyel ve bilişsel - günlük yaşamda ve uygulamalarda bu durumun [...] farkındadır.” Bkz. Frank CAMILLERI, **Performer Training Reconfigured: Post-psychoophysical Perspectives for the Twenty-first Century**, 4-121.

¹⁶¹ Bu eser süreci içinde bahsettiğim açıklığı sağlamak üzere yöntem özel olarak 5Rhythms olarak belirlemiş olsam da, başka pek çok somatik pratiğin benzer bir farkındalık oluşturduğunun altını çizmek isterim.

teknik yanları ile birlikte düşünel/duyumsal yanları olduğunu, yalnızca her biri için farklı özelliklerin ön plana çıktığını düşünüyorum. Zira Forsythe teknikleri her ne kadar analitik ve geometrik bir hareket pratiği sunsa da, sürekli tekrar edilen bir pratiğe dönüştüğünde duygulanımlar, duyular ortaya çıkaran bir etkisi olduğunu deneyimlemek mümkün. Forsythe’ın bu noktada bedenzihin bütünlüğüne katkı sunacak bir araç olarak tekniğini sunduğu da açıktır: “Düşünmeyin, bedeninizin sizin etrafınızda dans etmesine izin verin.”¹⁶²

William Forsythe’ın doğaçlama teknolojileri, detaylı olarak açıkladığı dijital olarak ulaşılabilen “Doğaçlama Teknolojileri” başlıklı eğitim programının adından da anlaşılacağı üzere analitik bir yöntemdir. Eğitim içeriğindeki materyaller; nokta, çizgi, eğri, düzlem ve hacim gibi geometrik formların bedenin hareketi ile üç boyutlu mekanda oluşumunu gösteren interaktif multimedya görseller ile desteklenmektedir. Bunlar “tracefrom” (hareketin oluşturduğu izler ya da patikalar) olarak adlandırılır. Bedenin uzamda oluşturduğu geometrik yapılar içinde doğaçlamasına dayalı bir yöntemdir. Bedenin hareketi ile tek bir noktadan üç boyutlu bir hacme genişleyen bir alan yaratılır. Mekan içinde görülmeyen bir mekan daha yaratan bu üç boyutlu boşluk öncelikle dokuz nokta üzerinden şekillenir. Bedenin kinesferik alanını belirleyen bu noktalar Rudolf von Laban’ın hareket analizlerinden beslenir.

¹⁶² William FORSYTHE, **Improvisation Technologies: A Tool For The Analytical Dance Eye**, Booklet, 27.



Resim 3.3. : Forsythe Doğaçlama Teknolojileri (Scales)

Bedenin uzantılarıyla uzamda tek bir noktayı işaretleyebileceğim gibi, kolumun hareketiyle bir eğri oluşturabilirim. Ya da bedenim üzerindeki iki nokta arasında kurduğum ilişki ile hareket edebilirim. Buradan hareketle, yine sıklıkla deneyimlediğim “beden parçalarının izolasyonu” olarak ifade edilen bir doğaçlama pratiği de kullanabilirim. Beden parçalarının izolasyonu Forsythe’nın doğaçlama teknolojilerinin de önemli bir parçasıdır. Örneğin, dansçının isminin harflerini ve bedeninin yalnızca bir parçasını kullanarak hareketi bu uzuv ile oluşturmasına dayanan “isim skoru” gibi farklı egzersizlerde de kullanılmaktadır. Bu gibi çalışmalarda hareket ve beden izolasyonu önemlidir. Beden parçalarının izolasyonu Graham, Balanchine, Cunningham, Nikolais ve Louis gibi koreografların tekniklerinde de görülmektedir. Nikolais/Louis dans tekniğinde, her bir beden parçasının ayrı ayrı liderlik ettiği hareket paternlerinden oluşan etütler sayesinde, bedenın anatomik sınırlarını keşfetmek ve sonrasında bunun üzerinde bir hizalanma (alignment) inşa etmek üzere kullanılır.¹⁶³

¹⁶³ Alwin NIKOLAUS & Murray LOUIS, **The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance**,109.

Forsythe'ın doğaçlama tekniğini (mekan içinde geometriler yaratmak ve beden parçalarının izolasyonu) çalışma sürecim içinde bedensel hazırlık aracı olarak kullandığım gibi, materyal üretimi içinde de faydalandım. Özellikle, materyal üretimi aşamasında detaylı olarak görülebileceği üzere, bedenimde hareketin başladığı noktaları kimi zaman bir başkasının yönlendirmesiyle, kimi zaman kendimi doğaçlamanın içinde yönlendirerek doğaçlamalar yaptım. Bu yöntem, mekânın içinde bedenimi hem düşünmeye dayanan bir yolla hem de aynı zamanda hareketin başladığı anı/alanı bilsem de her an bedenimin ilerlettiği bir bilinmeyen içinde hareket etmemi sağladı. Bu deneyim, mekân içinde hem içeriden hem de dışarıdan bedenime dair bir algıyı geliştirmeme olanak verdi. Bedensel hazırlığın dışında materyal üretimi açısından doğaçlanan hareketi hafızaya aktarmak üzere hareketi analitik bir biçimde kodlamaya da fırsat sağlayan bir yöntem oldu. Eseri soloya adapte ettiğim provaların önemli bir bölümünü ev ortamının sınırlı alanı içinde gerçekleştirdiğim için bedenimin kinesferik alanı ile içinde bulunduğum kısıtlı alan arasında ilişki kurmak üzere önemli bir araç oldu.



Resim 3.4. : Beden Parçalarının İzolasyonu – Partnerle Çalışma

3.1.2. Materyal Üretimi

Başlangıçta hareket eden iki beden arasında kurulacak olan diyalog arayışı, tek bir bedenin araştırmasına dönüşmek durumunda kaldığında araştırmanın diyalog kavramından uzaklaşmasından endişe ediyordum. Ancak kavramsal çerçeve içinde tartıştığım üzere, ben'in kendi içindeki başkasıyla kurduğu diyalog bağlamında, kompozisyondaki arayış beklemediğim bir yönde gelişti. Aynı zamanda bu diyalog, danışmanımla aramda kurulan ve koşullar gereği sanal ortam üzerinden alışılmadık bir biçimde ilerleyen bir etkileşime de dönüştü. Materyal üretimi, bir çok farklı dönüm noktasından geçerek, hatta kimi zaman anlık değişimlerden etkilenecek şekillendi. Temel olarak üç belirgin adımda gelişti ve tamamlandı. Bu bölümde, bu sürecin detaylarını belirttiğim bu üç taslak üzerinden aktaracağım.

3.1.2.1. Birinci Taslak

İlk olarak, düet tasarımında iki beden arasında kurulacak olan kompozisyonun fiziksel eylem üretiminde temel alınan skorlardan yola çıktım. Bunlar, bakışın etkisiyle, temasın etkisiyle, uyumlu ve karşıt enerjilerin etkisiyle kurulan skorlardı. Birinci adımda, başka bedenin denklemden çıkması sebebiyle, başkasının yokluğu fikri üzerine bahsettiğim skorları yeniden şekillendirdim. İlk olarak bakışın etkisi üzerine düşündüğümde ele aldığım temel sorular şunlardı: Orada olmayan bir başkasının bakışı nasıl bir bakıştır, benim orada olmayan bir başkasına bakışım nasıl bir etkiye sahiptir, seyirci orada olmayan bir başkasını nasıl görür? Mekan içinde gözün ve bakışın karşılaşacağı, başka bedenin yokluğunu imleyen bir boş alan belirledim. Sahne yapısı, iki lokal ışık altında bir ben-beden, bir de namevcut olan başka-beden olarak ikiye ayrıldı. Bakışın etkisi boşluğun etkisiyle kuruldu. Bu soruların sonucunda bütün hareket yapısını yüzümü boş alana çevirerek kurmakla başladım. Ayrıca düet tasarımında seyirciyi karşılıklı oturma düzeninde yerleştirmeyi düşündüğüm için her iki yönden de takip edilen bir kompozisyon oluşturmak istedim.

Temas, uyum ve karşıt enerjilerin etkisini, bedenimi yönlendirmeyi sağlayacak sorular hazırlayarak, başka kişilerin bu sorulara verdiği cevaplardan yola çıkarak açığa çıkarmayı tasarladım. Soruları yönlendirdiğim kişilerden cevaplarını kaydetmelerini istedim ve bu cevapları eser içinde kullanmak üzere onaylarını aldım. Burada amacım, başkasının etkisiyle harekete geçen ben ve ben'in etkisiyle harekete geçen başkası arasında, başkasının bedensel olarak mevcut olmadığı, ancak yine de kompozisyon içinde diyalog kurmanın olasılıklarını yaratmaya çalışmaktı. Böylece, başkasının etkisiyle hareket etmeye devam etmenin bir yolu olarak soru-cevap yöntemini uyguladım. Tek başlarına ve bir başkasıyla birlikte olabilecekleri bir dansın hayalini paylaşmalarını sağlayacak sorular yönelttim. Kompozisyonda kurulan bu diyalog bedensel bir temastan değil, sözcüklerin etkisinden açığa çıkacaktı. Pandemi öncesinde çalıştığım bütün skorları soruların içine sakladım. Elbette ideal olan başka beden de orada olmasıydı. Fakat partnerle yapılan çalışmaların solo içinde de kurulabileceğini, partnerin yönlendirmelerini bedensel deneyimin hafızasıyla ya da zihinsel bir itki sayesinde mümkün kılan çalışmaların tasarlanabileceğini düşündüm. Ki bu güne kadar deneyimlediğim, içinde bulunduğum projelerde, çalıştığım topluluklarda, doğaçlama ve teknik dans derslerinde, katıldığım pek çok farklı atölyede, vb. bunu pek çok kez denemiştım. Bir başka kişinin sadece sesiyle etkileşerek, bazen bir başkasının sorusuna verilen cevabın etkisiyle, bazen başkasının düşüncesinin ya da hareketinin ya da sesinin bende açığa çıkardığı itkilerle hareket edebilirdim. Böylelikle bunu bir diyalog olarak kurgulayarak kompozisyona dönüştürebilir miyim sorusundan hareketle ilk adım bir soru-cevap yöntemine dönüştürdüm. Bahsettiğim sorular şu şekildedir:

Bir yerde, bir sahnede, barda ya da konserde, neresi olursa, fakat dans ettiğin bir yerdesin.

Öncelikle neredesin?

Üzerinde ne var, ne giyiyorsun?

Müzik var mı? Hangi parça çalıyor?

Hangi duygunu dans ediyorsun ya da hangi duygunla?

Bedeninin neresine temas ediyorsun? Nasıl temas ediyorsun?

Seni hangi uzvun harekete geçiriyor?

Nasıl hareket ediyorsun? Akışkan mı? Kısa mı? Küçük mü? Eğer bu tanımlamalar yetersiz geliyorsa yerine hangi sözcükleri tercih ederdin?

Durduğun anlar var mı? Nasıl duruyorsun? Nasıl bir poz bu?

Durduktan sonra tekrar dans etmeye nasıl başlıyorsun?

Bir süre sonra biri geliyor. Birlikte dans ediyorsunuz. Ne yapıyor? Yakın mı? Uzak mı? Ne kadar uzak? Nasıl tarif edersin?

Bu aranızdaki dans bir şey anlatıyor mu? Ne anlatıyor? Anlatmak zorunda mı?

Bu soruların bir önemi var mı? Varsa ne?

Kendine sık sık sorular sorar mısın? Ne sorarsın?

Bilinmeyene hazır ve açık mısın? Bütün bu sözcükler senin için ne anlama geliyor?

Başkalarının yokluğunun sende bir etkisi var mı? Varsa nedir o?

Kendinle kalıp düşündüğünde aklına daha önce ettiğin bir dans geliyor mu? Nasıl bir dans?

Bu noktada bir not düşmekte fayda görüyorum. Bahsettiğim soru-cevap ilişkisini kurmak, her birimizin farklı şekillerde etkilendiği ve reaksiyon gösterdiği bir döneme, pandeminin ilk haftalarına tekabül ediyordu. Bu dönemde, hem kendi açımdan kısıtlı sorular dahilinde başkalarından benimle bir hayallerini/düşüncelerini paylaşmalarını talep etmenin, hem de cevaplayanlar açısından mikrofonu açıp soruları cevaplayacak motivasyonu bulmanın bu kadar zor olabileceğini düşünmemiştim. Soruları yönlendirdiğim kişiler daha önce farklı projelerde birlikte çalıştığım, hareket ettiğim veya birlikte aynı çalışma alanını paylaştığım kişilerdi. Soruları yönlendirirken kendi sürecimin içinde bulunduğumuz koşullar içinde nasıl bir şekil aldığımı ve nasıl bir etkisi olduğunu açıklama ihtiyacı duydum ve koşullar gereği birlikte yapılması mümkün olmayan bir dansın hayalini paylaşmalarını isterken cevaplamak istememelerini de ihtimal dahilinde tuttum. Şöyle bir mektup/mesajla ulaştım herkese:

Nasılsın?

Nasıl gidiyor?

Ben biraz itiyorum ve sana ihtiyacım var. Pek çok şey için ihtiyacım var ama özel olarak şöyle bir konu: "Ben ve başkası" ilişki üzerine çalıştığım bir tez sürecindeydim. Şimdi başkalarından ayrı izole bir haldeyiz. Bilinmeyene açık olmak anahtar sözcüğüyle yola çıkmıştım. Bu pandemiden önce, ölümlü olduğumun farkında olmak dışında bütün bunlardan daha yoğun bir bilinmeyenle karşılaşmadım hayatımda. Bu tezi bitirip bitiremeyeceğimi bile bilmiyorum. Bazen yılıp bırakıyorum. Sonra tekrar başlıyorum. Bütün bunlar içimde bir şeylere dönüşürken, bir araştırmayı dönüştürmeye çalışmak zorlayıcı, hatta bazen anlamsız bile geliyor. Ama deneyeceğim ve bunun için sana ihtiyacım var. Bu dönemde bir şekilde devam edersem, belki...

Bunu görebilmek için sana bazı sorular sormak istiyorum. Dilediğin gibi hayal edip, dilediğin gibi cevaplayabilirsin. Elbette soruların sınırlayıcı yanları olacak, cevap beklemenin kendisi de öyle zaten. Cevap vermek istemezsen de cevaplanmış olacak. Diğer yandan da sorulara ek yapmak istersen, seve seve kabul.

Teknik bir detay. Cevapları ses kaydı olarak göndermeni rica edeceğim. Bu kayıtları daha sonra kullanmak üzere, izin verirsen. Sonunda bütün bunlardan ortaya çıkan sonucu seninle mutlaka paylaşacağım. Hatta belki sahnede yeniden bulduğumuz bir gün...

Teşekkür ederim,

Sevgiyle,

Sağlıkla,

Bu talebimi tekrar hatırlatmadan, hazır olduklarında ve kendi uygun zamanlarında cevaplamalarını ve bu cevapları iletmelerini bekledim. Bu notu düşme sebebim şu: Belki günden güne alıştığımız bir küresel kriz içinde kimi zaman harekete geçmek ya da bir başkasını harekete geçirmek sandığımızdan çok daha güçlü başka etkenlere bağlı. Gündemi ne kadar takip ettiğimiz; yakınlarımızdan birinin sağlığının iyi olup olmaması; ekonomik, sosyal koşulların belirsizliğinin getirdiği kaygılar ve bütün bunlar içinde itici gücü bulamamak... Her geçen gün başka bir haberle uyandığımız tekinsiz bir dönemde harekete geçme motivasyonunu yaratmak bu kadar zorken, başkalarını bir şey yapmaya "zorlamanın" fazla bir yük

olacağını da düşündüm sanırım. Ancak diğer taraftan itiraf etmeliyim ki, kendim için bir şey istemeyi seçmemenin de iyiden iyiye yalnız hissettirdiği bir tarafı vardı. Bu nedenle beni harekete geçirecek etkiyi hem kendi içimde hem de başkasının etkisiyle inşa etmeye çalıştığım ilk aşama tahmin ettiğimden daha uzun bir zaman aldı. Fakat bu dönem krizle karşılaştığımız ilk haftalara denk geliyor, her birimizin farklı dönemlerde farklı tepkiler verdiği bir krizden bahsediyorum elbette. Ben, sanıyorum, hep ilk önce başkalarına sonra kendime bakan biri oldum. (Eser süreci boyunca ve ve süreci anlatan bu metin boyunca bu cümle yavaş yavaş kabuk değiştirecek.)

Nihayet, bir iki hafta içinde elime ulaşan dokuz farklı kayıtle, her bir başkasının hayalinde kurduğu dansa dair cevapların ses kayıtları üzerine ayrı ayrı doğaçladım. Bu doğaçlamalardan ve son olarak bütün ses kayıtlarını bir araya getirerek oluşturduğum ses tasarımı üzerine yaptığım doğaçlamadan çıkan belli hareket cümleleri, jestler, enerji ve hareket kaliteleri belirleyerek kompozisyona dahil ettim ve başkalarının seslerinden oluşan ses tasarımı ile birlikte hareket ettiğim ilk taslağı bu şekilde inşa ettim. Kostümü, cevaplardan açığa çıkan rahatlık, çıplaklık gibi sözcüklerden etkilenerek ten rengi bir kıyafet olarak belirledim.



Resim 3.5. : Eserin üretim sürecinin ilk taslağından bir görüntü

Bu aşamanın sonunda ortaya çıkan yapıyı danışmanım Prof. Dr. Tuğçe Ulugün Tuna ile paylaştım. Değerlendirmesine dair notların vurguları şu şekildedir:

“Acaba burada senin içinde Didem’in bedeni üzerinden ikinci bir beden yaratmak mümkün mü diye bir soru sorayım ben sana. (...) Gönderdiğin videoya karşıdan baktığımda sağ tarafın boşluğu temsilini çok net anlıyorum. Fakat dışarıdan gelen sesler için şunu söyleyeceğim, dışarıdan gelen sesler herkese ait olduğu için bir çoğul etki yaratıyor doğal olarak. (...) Senin kendi sesinle kendini olmayan üzerinden anlattığın bir ses tasarımı kullanabilir miyiz? (...) Kendi kendini sınavıp kendi kendine tuzak kuran, kendi kendini riske atan belki? (...) Yani kendindeki başkası üzerine gitsen diyorum. (...) ben olarak ele aldığı tanımları kendi bedenine fiziksel varoluşuna, başkası olarak ele aldığı tanımları da sessel varoluşuna yönlendirip bu iki oluş arasındaki koreografik düzlemi kurabilirsin. (...) Dolayısıyla burada başkası kavramını tekrar kendi içinde inşa etmen gerekiyor. Bu nedenle, kendini fiziksel ve sessel boyutta ayırıp bu tanımlamayı yerine getirebilirsin. (...) Senin kendini duyma çaban olabilir. (...) Fiziksel koşullardan dolayı dönüşen bir şeyde bu kısıtlamayı kendini başkalaştırma ve farklı yolları açığa çıkarmak için bir malzeme olabilir.”

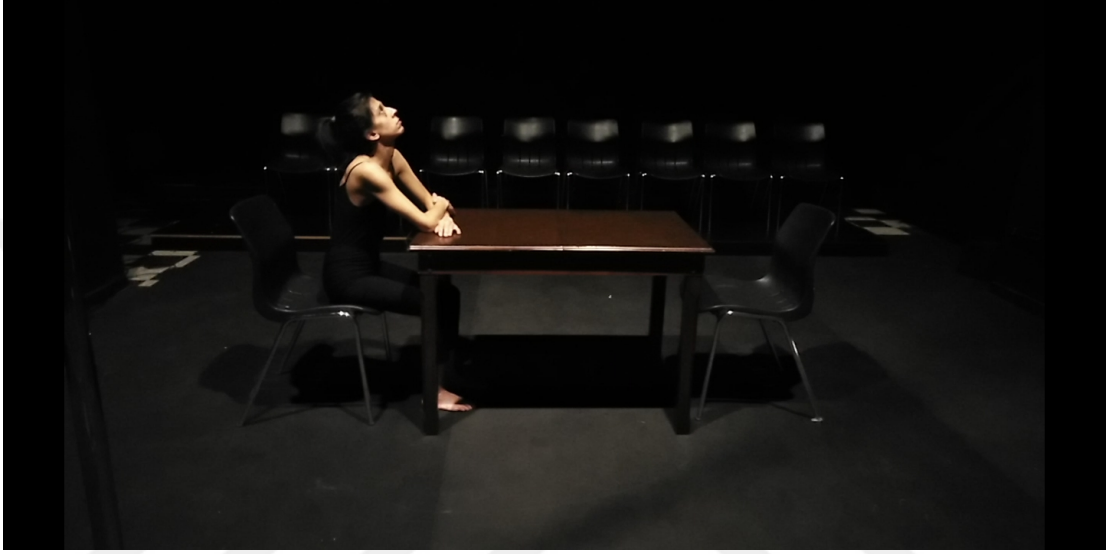
Bu diyalogun içinde ilk defa yüksek sesle “hala kendime dönmeye direndiğim bir tarafı görebiliyorum, bunu söyleyebilsem bile bunun görünür olmasını da kabul edemiyorum” demiştim. Hatta bir süre bu öneriye direndim, başkası halen orada olabilmeliydi benim için. Bendeki-başka, başkasına yönelmem ve ilişki kurmam için yeterli gelmiyordu. Tam da bu sırada Rogozinski ile karşılaştım. Kendime direnmeyi bıraktığımda ise ikinci adıma geçmeyi başarabildim.

3.1.2.2. İkinci Taslak

Bu kez, başkasının yönlendirmesi olan sesleri bir kenara ayırdım ve benim etkisini araştırmaya koyuldum. Tüm soruları bu kez kendim cevapladım, ve bu cevaplar üzerine yaptığım ses kayıtları ile tekrar doğaçlamalar yaptım. Bu kez, kendi sesimi duymanın verdiği bir rahatsızlıkla hareket ettiğimi fark ettiğimde bunun üzerinde durmam gerektiğini düşündüm.¹⁶⁴ Birazdan ne söyleceğimi bildiğim ve aynı zamanda kendi sesime yabancılaştığım sözcüklerin parça parça duyulduğu ve giderek sözden sese genişlediği bir ses tasarımı oluşturdum. Ve bu tasarımla birlikte tekrar doğaçlamalar yaptım. Bu doğaçlamalarda daha önce başkasının sesi üzerine yaptığım jest ve hareket cümlelerinden bedenimde taşıdığım bazı kalıpları tekrar ettiğimi fark ederek bunları yapının içinde tutmaya karar verdim. Birinci adımda olduğu gibi, bu kez beni harekete geçiren, bendeki itkileri açığa çıkaran sesimle birlikte birincisinden yapısal olarak farklı bir kompozisyon oluşturdum. Sahne yapısı içinde ilk önce başkasına ait alanı belirten lokal ışığın aydınlattığı boş alana bir mikrofon yerleştirerek, benim sesinin kaynağı olarak o alana başka-beni ve başka-benin sesini işaret etmiş oldum. Hareket kalitesinde, daha durağanlığa ve monotonluğa giden bir nüans vardı. Ayrıca, evde boş alanda hareket ederken oluşturduğum bu yapıda bir eksiklik olduğunu düşünüyordum. O boşluğu doğrudan işaret etmek yerine daha dolaylı bir ifadeye ihtiyaç duydum. Bunu evin içinde göremiyordum ve bir tiyatro sahnesinde çalışma fırsatı yaratarak farklı denemeler yapmaya başladım. Evde kaydettiğim kompozisyonu tekrar ettim. Bu yapının içine, sınırlı bir alanı işaret eden ve karşılıklı bir ilişkiyi belirtmek üzere bir masa yerleştirdim ve ayakta inşa ettiğim yapının tamamını sandalyede oturarak tekrar ettim. Ve bu ikinci taslağı hem masayla birleştirdiğim yapı içinde hem de iki lokal ışıkla ayırdığım yapı içinde kaydettim. Başkasının sesinden oluşan ses tasarımı da tamamen boş sandalyelerin görüntüsünün üzerine yerleştirdim. Kostüm seçiminde

¹⁶⁴ Rogozinski, işitsel alandaki kesişmeden bahsederken, sesin kişinin kendisinden çıkıp kendisine geri dönüşünde hem artık başka birinin sesi gibi duyulan hem de bizzat kişinin kendi sesi olduğunu bildiği bir kesişmeyi tarif eder. Görmek ve dokunmaktan farklıdır bu anlamda. Konuşmayı, diyalogu hep başkasına yönelik bir iletişim olarak kurarken aslında her zaman kendimize seslendiğimizi unuturuz. Bkz. (74), ROGOZINSKI, 257-258.

nötr ten rengi seçimine danışmanımın gündelik kıyafetlerle değişimi önerisi ile yine nötr ve siyah kıyafetler seçtim. Bu şekilde nereden devam edeceğimi kesinleştirmeden (masa ile devam etmek istediğimi düşünüyordum yine de) üç farklı kaydı danışmanımla paylaştım.



Resim 3.6. : Eserin üretim sürecinin ikinci taslağından bir görüntü



Resim 3.7. : Eserin üretim sürecinin ikinci taslağından bir görüntü



Resim 3.8. : Eserin üretim sürecinin ikinci taslağından bir görüntü

Bu paylaşımın ardından ilerleyeceğim yöne karar vermeden önce danışmanımdan şu değerlendirme notlarını aldım:

“Boş koltukların görüldüğü ve başkalarının çoğul sesinin duyulduğu görüntüyü bence finale koyarak bireyden çoğula açılan bir tavır bulabilirsin. (...) Masanın karşısında oturduğun videodan bahsedeceğim. Bu şekilde başlayabilir video, fakat o sandalyenin olması gerekmez. O biraz fazla didaktik ve çok tüketilmiş bir imge bence. (...) Hem ekrandan izlediğimiz için hem de hareketin yönü -hep seni sağdan gördüğümüz için- bir süre sonra ciddi bir monotonluk başlatıyor. Oysa masayı kendinle iletişim kurmaya çalıştığın, kendinle hesaplaştığın, ya da kendinden kaçtığın ya da kendini dönüştürdüğün bir alan olarak da kullanabilirsin. Karşında bir sandalye olduğu zaman koreografik açılımı sınırlandırıyor ve oraya bir gizli özne imgesi koymuş oluyorsun. Ve o biraz hareketi de sınırlıyor diye düşünüyorum. (...) Diğer videoda belki masanın üzerindeki arayışlardan sonra geldiğin evre olabilir. Fakat burada da hep seni yine sağdan görüyorum, orada da işte hareketleri, hareket virtüözitesini sana ait, senin bedeninden çıkan hareket virtüözitesini çok iyi göstermek lazım. Bazı

pozisyonların içinden çok kuvvetli geçmediğimiz müddetçe hareketin yapısı gereği farklı yerlerden öğrenilmiş bir takım imgeler gibi kalıyor. (...) bir önemli konu da neden tayt giydiğin, şey diyebileceğini duyar gibi oluyorum. Mümkün olduğunca yalın ve siyah diyebilirsin. Ama giydiğin kıyafet dans dünyasının bildiğimiz bir kıyafet kullanımı, çok da yalın değil altında pek çok anlam katmanı var. Daha sen gibi olduğun senin bu kafadaki boşlukları ya da yapıyı gösteren daha sana ait senin kıyafetlerin, daha gündelik bir şey olabilir mi? (...) Konuşmanın ritmine paralel bir hızda ve yavaşlıkta hareket etmen gerekmiyor. (...) Ve böyle uzun süre geçtiği zaman izlemesi zorlaşıyor, monotonlaşıyor.”

3.1.2.3. Üçüncü Taslak

Bu diyalogun ardından öncelikle ikinci sandalyeyi tasarımdan çıkardım. Kostüm seçiminde gündelik/bana ait kıyafetlerle değişiklik yaptım. Eserin bu süreç içinde sahneye taşınacak bir üretim olmadığını en sonunda kabul ederek seyirciyi iki taraflı konumlandırma düşüncesini bir kenara bıraktım. Zira, bu aşamada video aracılığıyla izleyiciye ulaştığında oluşan tek düzeliği ve kısıtlılığı da tam olarak okuyamamış olduğumu gördüm. Bu nedenle bu kez kameranın bakışını seyircinin bakışından daha özgür bir alana yerleştirmeyi denedim. Kompozisyonun sesle olan ilişkisindeki monotonluğu ise hareketin ritmi üzerine yaptığım çalışmalarla kırmaya çalıştım.

Monotonluğa düşme durumu bu aşamada üzerine en çok düşündüğüm konu oldu. Aslında tam da bu monotonluk içinde üretmeye çalışırken (evin içinde her gün aynı güne uyanma hissi) bunun bir yansıması olması gerektiğini düşünüyordum. Öte yandan, bir eserin tempo-ritim içinde seyirciyi dahil etmeye devam etmesi gerekliliğinin farkındaydım. Eğer monotonluk esas vurgulamam gereken nokta olacaksa, bunun sınırlarını halihazırda kurmuş olduğumdan daha da ileri taşımam gerekiyordu. Ancak asıl vurgum bu monotonluk değildi. Bu nedenle, monoton olanı koreografik açılımda (analiz bölümünde detaylandıracağım üzere) bölümlerin

süresini kısaltarak tempo ve ritmin yarattığı monotonluğu ortadan kaldırmaya çalıştım.

Bu adımda hala bir taslak üzerine çalıştığımı görüyor, yine de sonuna kadar denemem gerektiğini düşünüyordum. Bu nedenle özellikle hareket virtüözitesi ve monotonluk vurguları direndiğim fakat kabullenmem gereken bir alana işaret ediyordu. Zira, eser süreci her gün biraz daha içinden geçtiğimiz döneme dair bir yansımaya dönüşüyordu. Bende ve bedenimde şu anda sahip olamadığım her şeyle her geçen gün daha çok barışmaya başlıyor, aynı zamanda bu çaba içinde yıpranıyordum da. Tam da burada “ben aslında ne yapıyorum” sorusuyla, beden odaklı çalışma içinde olan bir oyuncu olarak dans eğitimiyle hemhal olmak istememin asıl sebeplerine geri dönmeye çalıştım. Başlangıç noktam, “dans alanı- dışından bir ‘yabancı’”¹⁶⁵ olarak hem dans sanatını, eğitimini hem de bu alan içinde kendimi tanımak; dans adına deneyimlediğim bütün araçları, imgeleri, düşünceleri ve yaklaşımları alıp yolculuğuma devam etmek; kendi tecrübemle birleştirip bir fikir geliştirmek ve ortaya koyabilmektir. Ancak, bu yabancılığın içinde “dışarıdan”, “dışlanmış”, yani “başkası” hissettiren bir yanılısma da var. Bu soruyu kendime açıklıkla yönelttim. “Yapamıyor” olmanın getirdiği kendi içine kapanmak, içine kaçmak tam da bugünlerde içinde bulunduğum duygu durumuydu aslında. Yapabildiğim kadarıyla, yapabileceğim zamana kadar devam etmenin bir yolu var mıdır? Ben bir dansçı değilim, ikinci pozisyondan kuvvetli bir şekilde geçemiyor olmam mümkün. Fakat eğer sanatsal ifadem ikinci pozisyon içinde bulunmamı gerektiriyorsa, bu hareketin içinden teknik olarak geçemiyorum diye rafa mı kaldırmalıyım? Yoksa bu hareketi kuvvetlendirmek için teknik bir çalışmaya mı dönmeliyim? Yoksa zaten ilk aklıma geleni mi yaptım? Ya da başka bir hareketle nasıl ifademi bulabilirim?

¹⁶⁵ Hasan Ünal Nalbantoğlu beden konusuna giderek daha çok eğilen bir sosyoloğun yabancının dışarıdan bakışına dair de önemli bir vurgusu vardır. Hasan Ünal NALBANTOĞLU, **Türkiye’de Bir Dans Sosyolojisi İçin Peşrev**, Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi içinde.

Bu sorularla tekrar provalara girip belli bölümleri yeniden gözden geçirdim. Bu provalar sonunda, kompozisyonun son haline en yakın yapı olarak şekillenen üçüncü taslağı danışmanımla paylaştım. Koreografik analizde detaylı olarak aktaracağım yapıya ulaşmak üzere danışmanım Prof.Tuğçe Ulugün Tuna'nın -eserin final bölümüne dair notları dışında- şu notu sürecin en kritik notlardan biridir:

“İnsan önce kafasındaki imgeler ve imajlar doğrultusunda hareket ediyor. Bir süre gerekiyor, kendi hareketini açığa çıkarmaya başlıyor ve şu anda tam da o sürenin içindesin. Yani bu pandemi aslında seni kendinle yüzleştiren ve kendinle sınayan bir şey oldu ve bu oldukça işlevsel.”



Resim 3.9. : Eserin üretim sürecinin üçüncü taslağından bir görüntü



Resim 3.10. : Eserin üretim sürecinin üçüncü taslağından bir görüntü

3.2. Eserin Yapısal Analizi

3.2.1. Hareket Katmanı

Ben ve başkası arasındaki ilişki üzerinden kurulan kompozisyonun hareket katmanı beş bölümden oluşmaktadır. Bu bölümler, sırasıyla 5Rhythms'in akışkan, stakato, kaos, lirik ve durağan ritimlerine sahiptir. Kompozisyon, ben'in önce mekana sonra kendine ve başkasına açılması olarak tarif ettiğim adımlarda şekillenmektedir.

Mekana (dünyaya) ve tene açılma: Kompozisyon, ben'in masa başında oturan görüntüsüyle açılır. Dışarıdan bazı sözcüklerin duyulduğu ses tasarımının ilk sözcüğü olan "ben" duyulur. Bu sözcükle beraber bakışını çevresine çeviren ben, kısa bir süre sonra önündeki masayı görür ve ardından masaya temas eder. Masa, pek çok farklı anlam katmanı yaratmak üzere işlevlidir: Ben'in başkasıyla ilişkisinde dünyaya açılma olarak tarif edilen nesnel algıya dair en çok kullanılan metaforlardan biri olması, kendimle oturup sohbet ediyorum anlamını taşıması, evin içindeki kısıtlı alana göndermeyle mekan içinde kısıtlı bir düzlem yaratıyor olması... Akışkan bir hareket kalitesi içinde parmak uçları ve elin tüm yüzeyiyle masanın yüzeyi arasında

bir ilişki kurulur. Masayla temasın bir anında iki el birbirine dokunur. Burada ben, nesnel dünyayı algılayan dokunan bir beden olmanın bir adım ötesine geçerek dokunan ve dokunulan bir beden olarak görünür. Kendime dokunduğumda aynı zamanda hem dokunan hem de dokunulan olmam beni dünyaya ten-beden olarak açmış olur. Burada hareket kalitesi yine akışkan bir ritimdedir, ve iki elin birbiriyle olan (Forsythe doğaçlamalarıyla geliştirilmiş) hareketi iki nokta ve iki yüzey arasındaki temas üzerine kuruludur. Giderek masa ve ten aynı anda temas edilen yüzeyler olarak birbirinin içine karışır, hareketler hızlanır. Hareketin gelişimi parmak ucundan başlayarak bedenin diğer bölümleriyle bağlantısını, özellikle göğsü kafesi ve omurga –kyokotsu- merkezinde, kurmaya başlar. Elin, çeneye yerleştiği, ilk çağrışımla düşünen “adam” heykelini çağrıştıran bir pozla algılamanın tanımlamaya ihtiyaç duyduğu bir harekete dönüş başlar.



Resim 3.11. : Kompozisyonun birinci bölümünden bir görüntü

Bu ikinci bölüm stakato hareketlerden oluşur. Bölüme geçerken karşıdan aldığımız kadrada arkadaki sandalyenin de belli belirsiz kaybolduğunu görüyoruz. Hareketler eklemlerden başlayan bir etkiyle kendisini bir pozda tutmaya çalışan fakat kendisini taşıyamayan bir bedenin hareketleridir. Bu hareket skoru, iskelet sistemine sahip olmayan bir kuklanın ya da bez bebeğin hareketlerine benzetilebilir. Bipedal

bir canlı olarak insanın iskelet sisteminin iki ayak üstünde dik bir şekilde duruşuna uymayan eklem hareketleri, (son yıllarda farklı eserler içinde bu skorla çok farklı hareket ve jestler üzerinde çalışmaktaydım) soyut bir anlamda zihin ve beden arasındaki ilişkiye dair imajlar oluşturmaktadır. Bu bölümde, algılayan bedenin düşünceyle kendisini kurmaya çalıştığı bir hareket skoru vardır. Skor boyunca, masanın etrafında, masanın desteğiyle ayakta durmaya çalışan bedenin hareketleri görülür. Masanın üzerine oturmasıyla diğer bölüm başlar.



Resim 3.12. : Kompozisyonun ikinci bölümünden bir görüntü

Burada bendeki-başka'yla açılan bir bölüm başlıyor. Bu bölüm, kendimi düşünceden başlayarak kurmaya çalıştığım, sonunda bendeki-başkayı bedensel deneyimimde keşfetmeye yöneldiğim bir pozlar bütününden oluşur. Bu pozlar, bendeki-başka'ya yönelik olarak; içinde olduğum, sahip olduğum ve böyle olmasını çok da kabullenemediğim hareketler nelerdir sorusuyla birleşmektedir. İçinden geçtiğim bu dönemde benim olmayı/görünmeyi umduğum mükemmel bir beden olmaktan ya da hareket kalitesini dansın diliyle ustalıkla kurmaya çalışmaktan ziyade, kendimle yüzleştiğim zaman keşfettiğim gerçeklikten yola çıkarak özellikle şu anda formdan düşmüş bir bedenden, hareketin kısıtlandığı sınırlı bir alanda evin/mekanın belli köşelerinde hareketsiz kalarak sürekli dış dünyayla iletişim

halinde olmaya çalışan bir bedenden bahsediyorum. Bu bölümde üzerinde hareket edilen masa, kısıtlı bir alanda yarattığı düzlemlerle kendimle kalmanın getirdiği tekinsiz ama özgürleştirici bir zemine dönüşüyor. “Bu ayakları dahi sağlam olmayan masanın üzerinde büyük hareketler sergileyemem, 10 metrekare odamda uzayıp genişleyemem, çoğunlukla durup seyrettiğim bir hayat var elimde, sadece oturup düşüneceğim.” Bu prova notu çalışmanın önemli detaylarından birine denk geliyor. Bana göre bu seçim, içinden dansı eksiltken fakat aslında bu sayede dansı daha çok görünür kılan bir seçim oluyor.



Resim 3.13. : Kompozisyonun üçüncü bölümünden bir görüntü

Bir önceki bölümün masanın üzerinde sırt üstü yatan bedenin son pozunu kameranın yukarıdan çektiği bir açıya geçmesiyle son bulur. Dış sesin oluşturduğu sözcükler kesilmiş ve yerini bir melodinin detone bir mırıltısına bırakmıştır. Yine ustalıklı bir şarkı söylemeyi amaçlamayan, kafanın içinde yankılanan bir ses arayışı söz konusudur. Bu sesle birlikte yerle temasın getirdiği akışkan bir hareket başlar. Yerçekimine ağırlığını bırakmış bedenin kendini daha özgürce açabilmesiyle ilişkilendirir. (Tıpkı şu anda uykunun her şeyi unutturacağını sanmak gibi, toprakla buluşmak istemek gibi...) Hareket yapısı, lirik ritimde doğaçlama hareket ile şekillenmiştir. Dansın içinde beden ve gölge arasında bir ilişki kurulur. Bölüm,

ben'in bakışını kameraya çevirerek yavaşça tüm ekranın beyaza düştüğü bir görüntüyle son bulur.

Son bölümde, durağan bir enerji söz konusudur. Bu bölümde, kameranın kadrajında lokal ışığın oluşturduğu aydınlık alan belirlemeye başlar. Bu görüntü üzerinde başkalarının sesinin duyulduğu bir ses katmanı duyulur. Ben'in kendisiyle kurduğu ilişkiden başkalarına açılan bakışının yansımasıdır. Burada ve eserin ilk bölümlerinde bulunan ses tasarımı, ses katmanı bölümünde detaylı olarak aktarılmaktadır.



Resim 3.14. : Kompozisyonun dördüncü bölümünden bir görüntü



Resim 3.15. : Kompozisyonun dördüncü bölümünden bir görüntü



Resim 3.16. : Kompozisyonun son bölümü

3.2.2. Ses Katmanı

Eserin ses tasarımı iki farklı bölümden oluşur. İlki materyal üretimi bölümünde sıralanan sorulara verdiğim kendi cevaplarımdan, ikincisi başkalarının gönderdiği ses kayıtlardan seçilen belli kelime ve cümleler bir araya getirilerek tasarlanmıştır. Seslere, sorulara verilen cevaplarda bahsi geçen farklı sesler de eklenmiştir. Kompozisyon boyunca, lineer olmayan bir şekilde sıralanmış sözcüklerin duyulduğu ilk ses tasarımı hareketlere eşlik etmektedir. Hareketin sesi/sözü ya da sesin/sözün hareketi şekillendirdiği bir etkileşimden ziyade ikisi arasında rasgele bir ilişki oluşması uygun bulunmuştur. Tasarımı oluşturan ilk metin aşağıdaki gibidir:

*Ben
Geniş bir düzlükteyim
Yeşil
Küçük
Ve sakın
Tanımsız
Bir şeyin beni
Harekete geçirmesine ihtiyacım var
Belki bir temas
Duruyorum
Uzaniyorum
Düşündüklerimin
Beni
Bir yerlerde sanki
Tanımsız
Önemsiz hatta
Kesik küçük
Beceriksiz biraz
Biraz da ağır
Kararsız
Durduğumda
Gökyüzü sanki
Geniş
Kucaklıyor
(kuş sesleri)
Kendimi taşımaya çalışıyorum
tam olarak açık...
Karşılaştıklarım
Kanatlarım*

kanatlarım olsun isterdim
 İçimden taşmasını istediğim
 bir şey var sanki
 Sabahları
 (uzaktan gelen müzik sesi)
 Senin..
 Kuşlar geçiyor uzaktan
 Onlar gibi olabilmek isterdim
 kendimi biraz... içimde konuşan...
 sadece karşılaştığım insanlard...
 peki ben neden kend...
 Başkasına bakmak kendine bakmak gibi
 Sabahları pencereden kuş sesleri geliyor
 Kendimi anlatmak için
 insanların bana soru sorması gerekir mi
 Nasıl olur
 Sözcükler
 ses belki sadece
 (mırıldanarak söylenen bir melodi)

Eserin ikinci ses tasarımı, başkalarından gelen sekiz farklı ses kaydından seçilen sözcük ve cümleler ile “müzik var mı” sorusuna verilen cevaplardaki bazı sesleri ekleyerek montajladım. Üst üste binen bazen bazı sözcüklerin daha belirgin duyulduğu fakat seçici bir kulakla her seferinde başka sözcüklerin duyulabileceği bir tasarım oluşturdum. Burada, bütün bu cevapların içinden bazılarını seçip bu şekilde kurgulamamın, bana içini açan insanların düşüncelerini çarpıtmış olup olmadığından emin olmaya çalıştım. Kayıt yapan herkesin onayıyla başkalarından gelen düşüncelerin bende yarattığı etkinin bir toplamını yaratmayı denedim. Seçtiğim sözcük ve cümlelerin bu eserin içine dahil etmediğim bölümlerden kopuk olmadığı ve mümkün olduğunca kişilerin benimle paylaştıkları düşüncelerin özünü yansıtan parçalar olmasına özen gösterdim.

(dip ses)
 Bir gün
 Duygularım üzerine düşünmüyorum
 bir gün
 Anı dinliyorum

Suyun altında kalmaya çalışıyorum
 ne istiyorum ben
 Temas yok
 önceden hayal ettiğim yolda mıyım mesela
 diye sorarım
 çok fazla bilinç içermeyen
 Rahatlama ve heyecan karışımı
 anı uzatmak ya da anda asılı kalmak gibi
 Kapalı bir alanda
 böyle deniz gibi
 tam tanımlayamadığım bir duyguyla
 Güvenim var mı
 bilincin yitip gittiği bir dans
 gözüm kapalı
 Aşağıda kalmaya çalışıyorum
 ya da yarın yaptıklarımın ne anlamı olacak
 Durduğumda
 aktif olarak duruyorum
 Durduğum anlar var
 biz böyle bıraktık
 ölümü çağırıyor
 Ani ve hızlı bir biçimde büyüyor ve hızlanıyor
 ve bir şeyin tesiri ile aktık
 bu da beni çok heyecanlandırıyor
 Daha önceden etmediğim danslar geliyor bazen
 kendimi sevmek isterdim
 Dansla durmak arasında bir fark görmüyorum
 Şu an insanlığın neresindeyim
 yanıma gelen biri
 geliyor
 kendi kendime hareket ediyor bedenim
 Bunlardan hangisi benim iç sesim hangisi kafa sesim
 hayır kendime soru sormuyorum
 Bilmiyorum belki tepetaklak olması
 belki ufuk çizgisinin başaşağı dönmesi
 Ya da insanlık bunun neresinde
 çok aşırı yakın değil
 Bilinmeyenden genel olarak ürkerim
 yakın değil
 duyamadığım müziği
 Bilmiyorum boşlukta hissediyorum
 bir buçuk metre mesafede
 ama bu daha soyut hareketler silsilesi
 Çok da meraklıyım bu ikisi birbiriyle çelişiyor
 uzak
 Kendini bulduğun kendini kaybettiğin
 kendime sık sık sorduğum soru da

Boşluk açık bir boşluk açık bir yara gibi
 bilmiyorum sanki
 Boşaldığını hissediyorum bütün anlamların
 şu an insanlığın neresindeyim
 Hem merak ediyorsun hem de bilinmeyenden ürkiyorsun
 ben çok dans edemem
 Çünkü küçük bir etki değil
 o gün kopmuştum
 sürekli bir yola çıkıyoruz ve
 Bir kuyuyu çağırıştırıyor
 (uzaktan gelen sesler)
 sadece bi' an önce olsun istiyorum
 Kurgulanmış bir matematiğe oturtulmuş
 nasıl söylesem bunu bilmiyorum
 bilinmeyen hazır olup olmadığını bilmiyorum
 bu şekilde düşünüyorum bu soruları
 hayvani bir dans geliyor aklıma
 düşündüğümde aklıma
 kafamın içinde
 kendimle başbaşa kaldığımda
 kelimelere dökmek zor
 İnsanlığa güvenim var mı
 Şöyle bir hissim var
 Ben kötü bir insan mıyım
 hayvani ne demekse yani
 Çözülmesi gereken bir şeymiş gibi geliyor bana
 hiç umrumda değildi
 Bilinmeyen her şey
 Sakin miyim
 Böyle bütün bu olanların akabinde esnasında
 sözcüklerin anlamlarını
 Sadece bir an önce olsun istiyorum
 sanki evet doğr...
 Hatta başladıktan sonra
 Bilinmeyen her şey beni çok heyecanlandırıyor
 sonucu da bilinmeyen
 Bilmiyorum
 tek başınaydım kalabalık bir ort..
 Beraber yaşamamızın ne önemi var
 İyi ya da kötü
 hayvani bir dans geliyor aklıma
 Zihninden çıkıp başka bir dünyaya gittiğin
 nasıl söylesem bilmiyorum
 bi yer var ya
 şöyle bir his
 O yerde ben hep...
 (sahil sesi)

(belli belirsiz müzik sesi)
(sessizlik)

3.2.3. Tasarım Katmanı

Eserin hareket ve ses dışında kalan görsel katmanı; kostüm, ışık ve kamera kullanımındaki seçimlerden oluşuyor. Kostümde daha önce belirttiğim üzere gündelik kıyafetlere dair seçimler yaptım. Kot pantolon ve salaş bir tişört hareket eden bedenin cinsiyetsiz bir ifadesini sağladığı gibi, sıklıkla giymeyi tercih ettiğim kıyafetler olması bakımından da isabetli bir seçim oldu.

Işık tek bir noktadan lokal olarak tasarlandı. Burada eserin düet tasarımında planlanan yapının önemli bir etkisi söz konusudur. Düet tasarımında, seyircinin sahnenin iki tarafında karşılıklı birbirlerini görecektir şekilde oturmalarını planlamıştım. İki beden iki lokal ışık altında birbiriyle karşılaşırken, seyirci de kendisi gibi aynı konumda olan seyirci ile karşı karşıya gelmiş olacaktır. Ancak, koşullar gereği bu eseri sahne üzerinde deneyimlemem bu süreç içinde mümkün olamayacağından, sahne üzerinde kurmayı planladığım yapıyı tamamen video aracılığıyla aktarmam gerekiyordu. Normal şartlarda seyirciyle buluşmuş olan bir sahne eserinin kaydını almaktan farklı bir etki yarattığını düşünüyorum. Örneğin, kamera açısını kurgu içinde her değiştirdiğimde, seyircinin bakışını yönlendirmeye başlamış oluyorum. Bu anlamda tasarım, lokal ışık altında masanın etrafında ve üstünde hareket eden beden aynı ışık altında belirsiz yüzünü farklı açılardan görmemizi mümkün kılıyor.

Eseri bu linkten izleyebilirsiniz: <https://vimeo.com/428979467>

Şifre: diyalog

4. SONUÇ

Eser sürecinin sonucuna dair yazmak için başa dönüyorum. Küresel pandemi krizine denk gelen yaklaşık üç aylık dönemi, esasında bu sürecin –resmi anlamda- sadece üçte biri olan zaman diliminden itibaren alıyorum. Ben ve başkası arasındaki ilişkiyi düşünerek, sorgulayarak kompozisyondaki diyalogu araştırdığım bu çalışmada tek başına kaldığım yere geri dönerek soruyorum: Bu süreçte, başkasının yokluğunda, kendimle yalnız kalarak, kendimi gözden geçirmenin ve yaratıcı bir şekilde süreci dönüştürebilmenin bir yolunu bulabildim mi? Başlangıcından sonuna kadar bilinmeyene açık olabildim mi?

Öncelikle, en başından itibaren deneyimin ve bu deneyimi haritalandıran entellektüel bilginin sürekli birbirini besleyen ve tamamlayan bir birliktelik içinde ilerlediğini düşünüyorum. Felsefi kavramlarla düşünmenin ilham verici bir yanı olacağı fikriyle yola başlamıştım. Bir çok anıyla, duyumla, düşünceyle özgürce bağlantılar kuran ve yaratıcı çağrışımlar oluşturan bu okuma, düşünme ve yazma süreci zihin açıcı ve aynı zamanda da zorlayıcıydı. Düşünürlerin ve sanatçıların sözleriyle karşılaştığımda, birlikte aynı masada oturup belli kavramlar ve yöntemler üzerine sohbet ettiklerini hayal etmişimdir. Birinci bölümün, böyle bir sohbetin içinde ben'in unutulduğunu hatırlatan ve başkasıyla ilişkimizin bugün nasıl düşünülebileceğine dair yön veren bir yanı olduğunu düşünüyorum. Bu sürecin bedenimin deneyimindeki karşılığı ise bedenimle ve kısıtlı alanımla barışma çabasıydı. Mevcut koşullarda bir şeylerin mükemmel ya da (olmasını) istediğim gibi olamayacağını kabul etmem gerekiyordu. Bu da bana dair bedenimde ve zihnimde pek çok yüzleşmeye açılmanın bir fırsatı oldu. Deneyimim özellikle de benim için bir başkası olan dansçı-beden olarak başkasını daha iyi anlamamı sağladı.

Bu noktada, kamera aracının da etkili bir yüzleşme yarattığını düşünüyorum. Kendimi izlemek ve duymaktan her zaman rahatsızlık duymuş bir oyuncu olarak kamera karşısında adeta bir sınav verdim. Şüphesiz içinden geçtiğimiz süreçte en çok konuşulan konulardan birisi dijital performans konusuydu. Eser sürecinin de dijital

olan içinde sunulması ve sonuçlanması gerektiğinden ben'in kendine bakışı olarak yeni medya araçlarına değinmek önemli bir başlık olurdu. Ancak konunun eksenini dağıtmamak adına yeni medya ile performans, kamera ile dansçı arasında oluşan ilişkiye detaylı olarak değinmememeyi tercih ettim. Yine de, aynı eseri sahneye adapte edebilecek olsam da kameranın sürece kattığı ya da süreçten eksilttiği neler olabilir diye düşünmeden edemiyorum. Zira, giderek hayatımızın içine daha çok girecek olan araçlara uyum sağlamamız ve bu araçlarla ilişkimizi de daha iyi kavramamız gerekeceğini düşünüyorum.

Söz konusu uyum olduğunda ise, başlı başına bir uyumlanma süreci olması anlamında bütün bu dönemi önemli bir çaba olarak görüyorum. Son üç aydır her gün bir başka olayın geliştiği, aynı zamanda da her günün birbirine benzediği bir dönemde bu eserle meşgul olmak bizzat kendimi tanımamı ve değişmemi sağladı. Bu uyumlanmayı, başka ile başlayıp başkalaşmaya giden ve bunun için muhakkak ben'den geçen bir yolculuk olarak tarif edebilirim. Kaçınılmaz olarak kendimle baş başa kalmam, kendime karşı tahammülümün sınırlarını da keşfetmemi sağladı. Eser süreci içinden geçtiğimiz küresel salgın krizinin tüm yıpratıcılığına rağmen; kendi içimde, kendime dair yoğun bir yeniden gözden geçirme fırsatına dönüştü.

Ve bu bakımdan eser ve eser metni; geçmiş, şimdi ve geleceğin tüm boyutlarını barındırarak, bir bakıma bir hafıza oluşturma eylemidir. Elbette her araştırma ve sanatsal üretim, dahil ettiklerinin tanıklıklarıyla veya görsel ya da yazılı olarak kayda alınması sayesinde bir hafıza oluşturmaktadır. Fakat böyle etkili bir küresel vakanın insanlık tarihinde ve dolayısıyla sanat tarihinde bir dönüşüme sebep olacağı hissi, bir şeylerin “eskisi gibi olamayacağı” düşüncesi, ortak bir hayal, hayalperest bir fantezi, gerçekleşmesi mümkün bir ütopya ya da belki de karamsar bir distopya olasılıklarıyla yan yana ilerliyor. Ve eser çalışmasının başından itibaren niyetimin bilinmeyi bilmek değil, bilinmeyene “yargılamayan bir merakla ve rahatlığın doğasıyla”¹⁶⁶ açık olmak olduğunu kendime hatırlatarak, bu hafıza oluşturma etkinliğinin önemini daha çok hissediyorum. Çünkü, deneyimimi

¹⁶⁶ Bkz.(99), BOHM, 19.

inançlarım ve önyargularıyla şekillendirmek yerine ele aldığım tüm kavramları gözden geçirme fırsatını değerlendirdim. Sadece bu açıdan dahi, bilinmezin içinde olmanın karamsarlığından kurtulmayı ve bu açıklığın her boyutunu gösterdiğini düşünüyorum. Aktarmaya çalıştığım bu sürecin, sanatsal üretim sayesinde kriz koşullarıyla baş edebilmenin olasılıklarını göstermiş olmasını umuyorum.

Nitekim, dünyanın içinde bulunduğu yıkımın bende yarattığı duygulanımlar sayesinde eyleme geçme ihtiyacım her geçen gün daha da güçleniyor. Ve böyle bir dönemde kendime dikkatle bakıyorum. Kendime dikkatle bakabilmem sayesinde de yeni yollara çıkıyorum. Ancak, dünyayı saran bir krizin içinde bakışımı bir anlığına kendime çevirdiğimde narsisistik bir iç gözleme düştüğüm yargısıyla karşı karşıya kalma endişesi taşıyorum. Oysa benim bu kendime bakışım, başkasına kapalı bir bireysellik olmadığı gibi, kendine yabancılaşmış bir ego teşhiri de değildir. Ne başkasının bende görmek istediği gibi hareket etmeyi kabul edebilirim, ne de başkasına benim istediğim gibi davranmasını dayatabilirim. Ne kendimi öve öve bitiremediğim bir benin peşindeyim, ne de başkasına söylediğim her şeyin doğruluğunu dayatmak niyetindeyim. Bu nedenle uzunca zamandır başkasıyla kurulan diyaloga çevirdiğim bakışımı kendime yönelterek yaptığım keşiften yeni bir ben kurarak çıkıyorum. Bu ben, başkasını dikkatle dinlemeyi asla bırakmayacak, fakat kendisine bakmaktan da kaçmayacak.

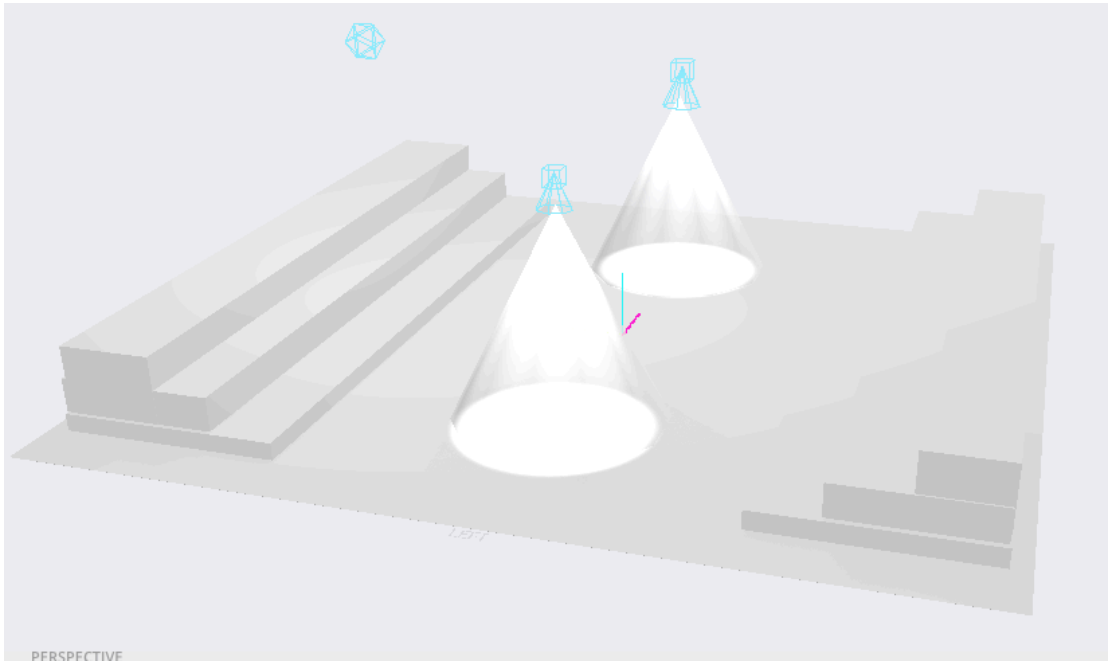
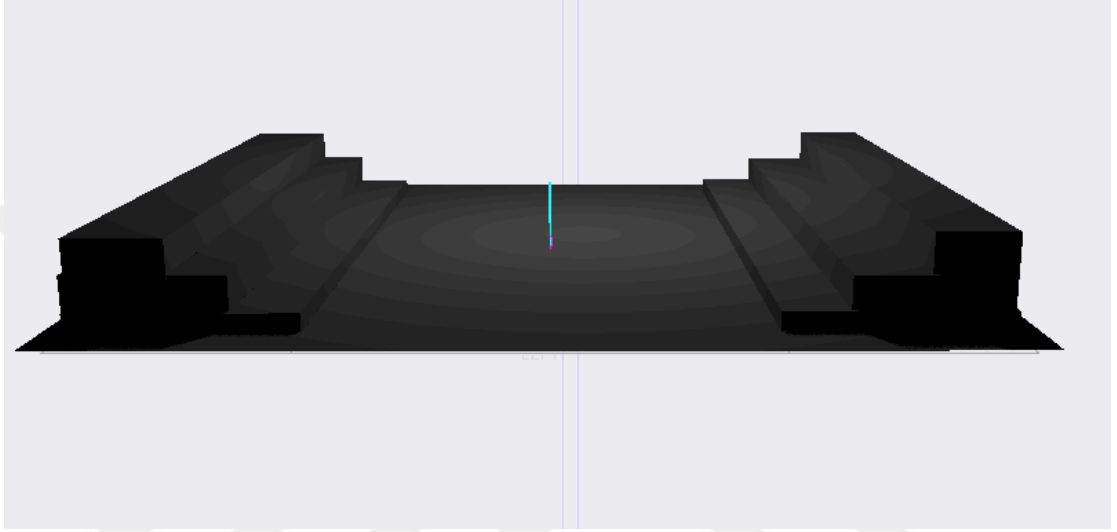
5. EKLER

Ek 1 – Kompozisyondan Görüntüler





Ek 2 – Olası Sahne Düzeni Oturma Planı



Ek 3 – Prova Görüntüleri



6. KAYNAKÇA

Kitaplar

BOHM, David (2006), **Birlikte Düşünmek: Diyalog**, Çev. Onur Atalay, Etkileşim Yayınları, İstanbul.

BUCKWALTER, Melinda (2010), **Composing while Dancing: An Improviser's Companion**, University of Wisconsin Press.

CALIN, R. - SEBBAH, F. (2011), **Levinas Sözlüğü**, Çev. Murat Erşen, Say Yayınları, İstanbul.

CAMILLERI, Frank (2020). **Performer Training Reconfigured: Post-psychophysical Perspectives for the Twenty-first Century**, UK: Methuen Drama, London.

CLIMENHAGA, Royd (2008), **Pina Bausch**, Taylor&Francis e-library, NewYork.

CVEJIC, Bojana (2015), **Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance**, Palgrave Macmillan, Londra.

DİREK, Zeynep (2005), **Başkalık Deneyimi: Kıta Avrupası Felsefesi Üzerine Denemeler**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

DİREK, Zeynep (2017), **Dünyanın Teni: Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, 3. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.

DUPOND, Pascal (2013), **Merleau-Ponty Sözlüğü**, Fr. Çev. Emre Şan, Say Yayınları, İstanbul.

FRALEIGH, Sondra Horton (1996), **Dance and The Lived Body**, University of Pittsburgh Press, Pennsylvania.

GOMBRICH, E. H. (2014), **Sanatın Öyküsü**, çev. Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul.

HEIDEGGER, Martin (2019), **Varlık ve Zaman**, 3. Baskı, Çev. Kaan H. Ökten, Alfa Yayınları, İstanbul.

HINO, Akira (2017), **Don't Think, Listen to the Body!: Introduction to the Hino Method and Theory of Human Body and Movement Control**, Trans. Yuko Takeda, Middletown, USA.

INNES, Christopher (2009), **Avant-Garde Tiyatro 1892-1992**, Çev. Beliz Güçbilmez & Aziz V. Kahraman, Dost Kitabevi, İstanbul.

GORDON, Robert (2006), **The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective**, University of Michigan Press, Michigan.

KARABOĞA, Kerem (2005), **Oyunculuk Sanatında Yöntem ve Paradoks: Diderot, Stanislavski, Meyerhold, Brecht ve Grotowski Üzerine Bir inceleme**, Boaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

KARTAL, Onur (2017), **Başkasının Politikası: Husserl, Heidegger, Levinas**, İletişim Yayınları, İstanbul.

KEEFE, J. - MURRAY, S. (2007), **Physical Theatres A Critical Reader**, Routledge, London and New York.

LEHMANN, Hans-Thies (2006), **Postdramatic Theatre**, Trans. Karen Jürs-Munby, Abingdon, Routledge, UK.

LEVINAS, Emmanuel (2012), "Öteki, Ütopya, Adalet", ed. Özkan Gözel, **Levinas**, Say Yayınları, İstanbul.

LEVINAS, Emmanuel (2003), "Dehşeti Onaylar Gibi", Çev. C. Uslu, Zeynep Direk, **Sonsuza Tanıklık** içinde, Metis Yayınları, İstanbul.

LEVINAS, Emmanuel (2003), **Sonsuza Tanıklık**, Çev. C. Uslu, Zeynep Direk, Metis Yayınları, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2017), **Algının Fenomenolojisi**, Çev. E. Sarıkartal ve E. Hacımuratoğlu, İthaki, Yayınları, İstanbul.

NIKOLAUS, A. – LOUIS, M. (2005), **The Nikolais/Louis Dance Technique: A Philosophy and Method of Modern Dance**, Routledge, London.

GÖZEL, Özkan (2011), **Varlıktan Başka: Levinas'ın Metafiziğine Giriş**, İthaki Yayınları, İstanbul.

GÖZEL, Özkan (2012), **Levinas**, Fikir Mimarları -29, Say Yayınları, İstanbul.

ÖKTEN, Kaan (2008), **“Varlık ve Zaman” Kılavuzu**, Agora Kitaplığı, İstanbul.

ROGOZINSKI, Jacob (2018), **Ben ve Ten: Ego-Analize Giriş**, Çev. Melis Aktaş, Pinhan Yayıncılık, İstanbul.

ROSS, Janine (2007), **Anna Halprin: Experience as Dance**, University of California Press, Berkeley.

SEIGMUND, Gerald (2006), **Abwesenheit: Eine performative Ästhetik des Tanzes – William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart**, Bielefeld:Transcript, Tanz Scripte, Verlag,

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine (2005), **The Phenomenology of Dance**, Temple University Press; Anniversary edition, pdf.

STANİSLAVSKİ, Konstantin (2012), **Bir Aktör Hazırlanıyor**, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul.

TABUROĞLU, Özgür (2017), **Nazar: Başkası Nasıl Görür?**, Doğu Batı Yayınları, Ankara.

UYGUR, Nermi (1972), **Başkasının Ben'i Sorunu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

WITTMANN, Gabrielle vd (2015), **Anna Halprin: Dance, Process, Form**, Jessica Kingsley, London.

Makaleler

BABLET, Denis (1991), “Oyuncunun Tekniği: Jerzy Grotowski ile Söyleşi”, Çev. A. Cüneyt Yalaz, **Yoksul Tiyatro, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Özel Sayı 4** içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

DEHMEN, Bedirhan (2010), **Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Dans Tiyatro Buluşması: Pina Bausch, Lloyd Newson, Wim Vandekeybus**, Dnş. Dikmen Gürün, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

DELEUZE, Gilles (2009), “Yaratım Eylemi Nedir”, Çev. Mahir Ender Keskin, **İki Delilik Rejimi**, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

ERSÖZ, Ayrin (2011), **Rönesanstan Günümüze Dansın Sorunsallaştırılması**, Dnş. Dikmen Gürün, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

ERŞEN, Murat (2019), “Ben ve Ten’de Direniş Etiği”, **İnsan Sonrası**, Cogito, Sayı:95-96 Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

FOKINE, Michel (1983), “Letter to “The Times””, Ed. Roger Copeland & Marshall Cohen, **What is Dance?: Readings in Theory and Criticism**, Oxford University Press, USA.

GROTOWSKI, Jerzy (1994), “Aksiyon Literal’dir”, Çev. Hülya Bahçeci, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Sayı 5** içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GROTOWSKI, Jerzy (1994), “Kaynaklar Tiyatrosu”, Çev. Çiğdem Genç, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Sayı 5** içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GROTOWSKI, Jerzy (1991), “Yoksul Tiyatroya Doğru”, Çev. Hülya Bahçeci, Handan Öz, **Yoksul Tiyatro, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Özel Sayı 4** içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

GROTOWSKI, Jerzy (1991), “Yöntem Araştırması”, Çev. Ömer F. Kurhan, **Yoksul Tiyatro, Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Özel Sayı 4** içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

HOGHE, Raimund (2002), “Walzer: Provalardan Sorular, Temalar, Başlıklar”, **Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi Sayı 9** içinde, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul.

KARTAL, Onur (2010), “Krizin Fenomenolojisi Fenomenolojinin Krizi”, **Baykuş Felsefe Yazıları Dergisi**, 6, Eylül, sayfa sayıları

LEPECKI, Andre (2010), “Kavram ve Varlık”, Ed. Alexandra Carter, Ed. Berna Kurt, **Dans Tarihini Yeniden Düşünmek** içinde, BGST Yayınları, İstanbul.

MALETİC, Vera (2007), “Süreç, Amaçtır”, Anna Halprin ile Röportaj, Çev. İdil Kemer, Ed. Şebnem Selişik Aksan, Gurur Ertem, **Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı: Kuram ve Pratik**, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2017), “Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser...”, Fr. Çev. Ömer Aygün, **Maurice Merleau- Ponty, Cogito**, Sayı:88, içinde.

NALBANTOĞLU, Hasan Ünal (2008), “Türkiye’de Bir Dans Sosyolojisi İçin Peşrev”, **Baykuş. Felsefe Yazıları Dergisi**, 1/2008: 23-47.

SCHECHNER, Richard (1989), **Anna Halprin: A Life in Ritual, Interview**, TDR, Çevrimiçi, www.jstor.org/stable/1145925?seq=1#page_scan_tab_content.

SU, Süreya (2010), “Varlık ve Sanat”, **Heidegger: Varlığın Çobanı**, Cogito, Sayı:64, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ŞAN, Emre (2017), “Fenomenolojik Bir Sorun Olarak Kriz: Husserl ve Heidegger”, **Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi**, 8, Nisan, 238-263.

TOADVINE, Ted (2017), “Musica Universalis ve Doğanın Hafızası”, Ed. Emre ŞAN, **Maurice Merleau- Ponty, Cogito**, Sayı:88.

TÜRKER, Habip (2015), “Edmund Husserl: 20. Yüzyılda Felsefeyi Yeniden Düşünmek”, **Doğudan Batıya Düşüncenin Serüveni 4. Cilt**, İnsan Yayınları, İstanbul.

YAMAN, Hülya (2009), **Husserl’de Yabancıyı/Başkasını Algılama Sorunu**, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Online Kaynaklar

<https://www.5rhythms.com/gabrielle-roths-5rhythms/>

Breath Made Visible Full Documentary,
www.youtube.com/watch?v=3hU9AH7M2Ng

DİREK, Zeynep (2017), **Felsefe Söyleşileri 10**,
https://www.youtube.com/watch?v=fM_c2y2fDZc

DİREK, Zeynep (2016), **Fenomenoloji ve Dekonstrüksiyon**,
<http://www.radyo.itu.edu.tr>

DİREK, Zeynep (2011), “**Cuma Adlı Adamlar’da Levinas Hakkında Sohbet**”, Halil Turhanlı ve Ömer Madra ile.

<http://acikradyo.com.tr/arsiv-icerigi/cuma-adli-adamlarda-levinas-hakkinda-sohbet>

FORSYTHE, William vd. (1999), **Improvisation Technologies: A Tool For The Analytical Dance Eye**, CD-Rom, Booklet, Ostfildern.

HALPRIN, Anna, **Performances**

<https://www.annahalprin.org/performances>

<https://www.realcontactproject.com/william-forsythe>

SCHECHNER, Richard, **Anna Halprin: A Life in Ritual, Interview**,
www.jstor.org/stable/1145925?seq=1#page_scan_tab_contents

Tamalpa Institue, <https://www.tamalpa.org>

The Cultural LandscapeF. **Lawrence Halprin on Design: RSVP Cycles,**
www.youtube.com/watch?v=QbIi966lOLs



7. ÖZGEÇMİŞ

Zonguldak'ta doğdu. Bilgisayar Mühendisliği eğitimi sırasında tiyatroya başladı. 2010 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı Pantomim Sanat Dalı'ndan mezun oldu. Aynı yıl, Mimhane adlı mim topluluğunun kurucularından biri oldu. Bir yıl boyunca bir post prodüksiyon şirketinde çalıştıktan sonra sahne sanatları alanında çalışmaya geri döndü. Disiplinler arası bir arayışla birlikte, tam burslu olarak başladığı İstanbul Bilgi Üniversitesi Sahne Sanatları bölümünden 2016 yılında mezun oldu. Eğitimi sırasında klasik tiyatro metinlerine çağdaş uyarlamalar getiren Kadro Pa ve beden odaklı ve mekana özgü çalışmalar yapan ve eserler üreten KaST ile tanıştı. 2017 yılında uluslararası bir topluluk olan Teatr Andra'yla çalışmaya başladı. 2018 yılında MSGSÜ Çağdaş Dans Yüksek Lisans bölümüne kabul edildi. Vecihi Ofluoğlu, Kubilay Karşlıoğlu, Gonca Yalçın, Salih Usta, Beliz Demircioğlu Cihandide, Dilek Dervişoğlu Champs, Turgay Doğan, Iğın Abeln ve Alexandra Kazazou gibi yönetmen ve koreograflarla çalıştı. Artık Sığınağın Kalmadı, Parrhesia, Altın Elma ve Salto halen oynadığı oyunlardır. Disiplinler arası çalışmalar ve fiziksel anlatım üzerine araştırmakta ve pek çok atölyeye katılmaktadır.

www.didemkiris.com