

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

YAKINLIK KAVRAMI ÜZERİNDEN BİR ÇAĞDAŞ DANS
KOREOGRAFİSİ ÜRETİLMESİ

Yüksek Lisans Eser Metni

Hazırlayan:
20152313004 Ufuk Şenel

Danışman:
Prof. Tuğçe ULUGÜN TUNA

İSTANBUL – 2019

Ufuk ŞENEL tarafından hazırlanan **YAKINLIK KAVRAMI ÜZERİNDEN BİR ÇAĞDAŞ DANS KOREOGRAFİSİ ÜRETİLMESİ** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / ~~Oyçokluğuyla~~ Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 02/09/2019

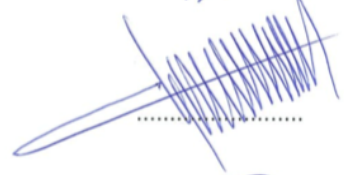
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Tuğçe ULUGÜN TUNA (Danışman)



Jüri Üyesi : Prof. Caner KARAVİT



Jüri Üyesi : Doç. Dr. Zeynep GÜNSÜR YÜCEİL (Kadir Has Üni.)



İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa No.</u>
İÇİNDEKİLER	I
ÖNSÖZ	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
ŞEKİLLER LİSTESİ	VI
1. GİRİŞ	1
2. YAKINLIK KAVRAMININ TANIMLANMASI	5
2.1. Genel Tanımlar.....	5
2.1.1. Çok-boyutlu Tanımlar.....	6
2.1.2. İşlevsel Tanımlar.....	7
2.1.3. Baskın Yakınlık Temalarının Belirlenmesi.....	7
2.1.4. Mesafe Kavramı ve Proksemik.....	9
2.2. Merleau-Ponty'nin Fenomenolojik Yaklaşımı Üzerinden Yakınlık Kavramı.....	13
2.3. Jung'un Psikanalitik Yaklaşımındaki Gölge Arketipi Üzerinden Yakınlık Kavramı.....	18
2.4. Pallasmaa'nın Mimari Düşüncesi Üzerinden Yakınlık Kavramı.....	22
3. DANSTA YAKINLIK KAVRAMI	27
3.1. Dansta Yakınlık Tanımı.....	27
3.2. Pina Bausch'ın <i>Masurca Fogo</i> İsimli İşinin Üzerinden Yakınlık Kavramına Bakış..	29
3.3. Dimitris Papaioannou'nun <i>Primal Matter</i> İsimli İşinin Üzerinden Yakınlık Kavramına Bakış.....	33
3.4. Meg Stuart'ın <i>Until Our Hearts Stop</i> İsimli İşinin Üzerinden Yakınlık Kavramına Bakış.....	38
4. ÇALIŞMANIN ÜRETİM SÜRECİ	44
4.1. Meg Stuart ve Yakınlık Kavramıyla Tanışmak.....	44
4.2. Çalışmanın Gelişme Süreci.....	50
4.2.1. Üretim Süreci Öncesi Yol Gösteren Atölyeler.....	50
4.2.2. Araştırma Süreci.....	51
4.3. Çalışmanın İlk Versiyonunun Yapısal Analizi.....	57
4.3.1. Zemin Şablonları.....	67
4.3.2. Seyirci Oturma Düzeni.....	68
4.3.3. Işık Tasarımı.....	68

4.3.4.	Müzik Tasarımı	69
4.3.5.	Kostüm	69
4.3.6.	Çalışmanın İlk Versiyonundaki Sahne Rejisi	70
4.3.7.	Çalışmanın Araştırma Safhasındaki Gösterimleri	72
4.3.8.	İlk Geri Bildirimlerin Sonucunda Yeniden Yapılanma	72
4.4.	Çalışmanın Son Versiyonunun Yapısal Analizi	76
4.4.1.	Zemin Şablonları.....	80
4.4.2.	Seyirci Oturma Düzeni.....	82
4.4.3.	Işık Tasarımı.....	82
4.4.4.	Müzik Tasarımı	83
4.4.5.	Kostüm	83
4.4.6.	Çalışmanın Son Versiyonundaki Sahne Rejisi.....	84
5.	SONUÇ	86
4.	EKLER	88
5.	KAYNAKLAR.....	112
6.	ÖZGEÇMİŞ	116

ÖNSÖZ

Bugüne kadar hayatımda bana değen ve yolumu kolaylaştıran görünür ve görünmez tüm kişilere, tez eser araştırma sürecine ilham vererek beni kendi sanatsal kaynağımla buluşturan ve bu hayattaki yakınlık deneyimimi derinleştiren Meg Stuart'a, tüm artistik paylaşımları ve dostluğu karşısında ilişkilenmekten büyük onur duyduğum Leyla Postalcıoğlu'na, sürecimde bilgilerini benden esirgemeyen Doç. Dr. Zeynep Günsür Yüceil'e, tez sürecimde beni her zaman motive eden ve tezime yaptığı çeviri katkısıyla yolumda bir kolaylaştırıcı olan kıymetli şima Uyar'a, uzun yıllar hayatıma tanık olup bu tez sürecinde desteğini ve bilgisini benden esirgemeyen danışmanım Prof. Tuğçe Ulugün Tuna'ya, bu süreçte birlikte çalıştığım dansçı arkadaşım Yiğit Ayberk Ürkmez'e, bugünlere gelmemde en çok emeği olan ve beni her zaman sevgiyle destekleyen annem ve babama ve de hayatımdaki yakınlık kavramına varlığıyla destek olan sevgili Erkan Mehmet Aydın'a tüm kalbimle teşekkür ederim.

Eylül 2019

Ufuk şENEL

ÖZET

Yakınlık kavramı literatürde birçok farklı şekilde tanımlanmış olmasına rağmen, bu kavramın tam kapsayıcı bir tanımına ulaşılamamıştır. Yapılan akademik çalışmalarda farklı boyutları için genel bir tanım geliştirilmeye çalışılmış olup ancak net bir tanım elde edilememiştir. Bu durum evrensel bir yakınlık kavramının imkansızlığının bir göstergesidir. Bu noktadan hareketle bu araştırma süreci ve çalışmalar, farklı disiplinler üzerinden yaklaşımlarla bu kavramın mevcudiyeti hakkında tespitlerde bulunup, dans disipliniyle arasında bir köprü kurmayı amaçlar. İlk bölümde Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı, Jung'un psikanalitik yaklaşımındaki Gölge Arketipi ve Pallasmaa'nın mimari düşüncesi aracılığıyla bu kavramın bedende ve duyulardaki ifadelerini irdeler. Bu saptamalar ışığında bu kavramla dans disiplini arasında bağlar kurarak *Hayat kısa, kuşlar uçuyor...* adlı sürece temel kaynak olur. Pina Bausch, Dimitris Papaioannou ve Meg Stuart'ın seçili işlerini ele alarak, yakınlık teması üzerinden farklı artistik bakışları yorumlar. Bende 2014 yılından itibaren kırılma noktaları yaratan Meg Stuart ve onun artistik çalışmaları ise, bu tez sürecimin temellerini oluşturur. Meg Stuart'ın bu kavram üzerinden yarattığı *Until our hearts stop* adlı işinden etkilenilerek üretilen bu tez çalışması, yakınlık kavramı üzerine yapılan bir araştırmanın ürünüdür. Bu sürecin fiziksel bir dokümantasyonu olarak ortaya çıkmış olan *Hayat kısa, kuşlar uçuyor...* bu kavram üzerinden bir düet koreografisi olarak üretilmiştir.

Anahtar sözcükler: Yakınlık, Dans, Dokunma, Gölge, *Hayat kısa kuşlar uçuyor...*

SUMMARY

There are many different definitions of intimacy in literature; however, a fully inclusive one does not exist. Even though attempts have been made in academic studies to develop a definition for the many facets of this concept, a clear definition has not been reached. This is an indication of the impossibility of a universal intimacy concept. Based on this fact, this research and study aims to build a bridge between the intimacy concept and the dance discipline by making observations about the existence of the concept, using an approach spanning different disciplines. In the first part, it addresses its expression on the body and the senses through Merleau-Ponty's phenomenological approach, the Shadow Archetype in Jung's psychoanalytic approach, and Pallasmaa's ideas based on architecture. In light of these findings, it forms the connections between intimacy and the dance discipline; and becomes the basic resource for the process titled *Life is short, birds are flying ...*. It evaluates different artistic viewpoints by considering selected works by Pina Bausch, Dimitris Papaioanni and Meg Stuart as examples of contemporary choreographers dealing with the intimacy theme. Meg Stuart and her artistic works, which have initiated breaking points for me since 2014, form the basis for this thesis process. This thesis work is the product of a research conducted on the concept of intimacy, and is specifically inspired by Meg Stuart's work dealing with intimacy, "Until *our hearts stop*". *Life is short, birds are flying ...*, which emerged as a physical documentation of this whole process, has been created as a duet choreography based on this concept.

Keywords: Intimacy, Dance, Touch, Shadow, *Life is short birds are flying...*

ŞEKİLLER LİSTESİ

	<u>Sayfa No.</u>
Şekil 4.1. Çalışmanın İlk Versiyonunun Zemin Şablonları	67
Şekil 4.2. Çalışmanın İlk Versiyonunun Sahne Rejisi.....	70
Şekil 4.3. Çalışmanın Son Versiyonunun Zemin Şablonları	80
Şekil 4.4. Çalışmanın Son Versiyonunun Sahne Rejisi	84



1. GİRİŞ

Genel olarak yakınlık en somut haliyle iki nesnenin birbirine olan mesafesindeki uzaklığın azalması olarak ele alınabilir. Bu bağlamda, yakınlığın tanımlanabilmesi için uzak, mesafe, ara, gibi kavramlara ihtiyaç vardır. Çünkü yakınlık kavramı mesafe kavramından ayrılmaz bir niteliğe sahiptir. İki şeyin birbirine olan mesafesindeki ara/sınır daraldıkça yakınlık kavramı oluşur. İnsan ilişkilerinde tarih boyunca, insanların bağlanma deneyimindeki yakın olma ve derinlik özellikleri, yakınlık kavramı ile ilişkilendirilmiştir.

Yakınlık kelimesi etimolojik açıdan bakıldığında, “içsel ya da en içteki anlamına gelen Latince “intimus” sözcüğünden türetilmiştir. Birisiyle yakın olmak, onun karakterinin en iç kısımlarına erişebilmek ve onu anlayabilmek anlamına gelir. Romantik dillerin çoğunda yakınlık kelimesinin kökü bir kişinin içsel, en iç özelliklerine referanstır. Örneğin İspanyolca’da “intimo”, tanıdık, konuşulan, yakın tanıdık anlamına gelir. İtalyanca’da, “intimo” içsel, yakın dost olma, tanıdık olma anlamlarına gelirken, Fransızca’da “intime” derin, gizli, yakın ve ayrıcalıklı anlamlarını verir. Almanca “innig” ise içten, samimi, candan, coşkulu, ateşli anlamlarına gelir. Bu nedenle, yakınlık kavramı birkaç dilde ortak olarak, bir kişinin bir başkasının en içsel gerçeği hakkında bir farkındalığa sahip olması şeklinde tanımlanabilir; normalde diğer insanlardan saklanan ama kişilerarası bir ilişki kapsamında açığa vurulan ayrıcalıklı bir bilgidir”.¹ Intimacy kelimesinin Türkçe’de ise yakınlık, yakın arkadaşlık ve samimiyet gibi karşılıkları mevcuttur. Türk dilinde ve kültüründe Batı’da olduğu kadar üstünde durulmayan bu kavram, toplumsal mahremiyet dinamiklerinden dolayı farklılıklar göstermektedir.

¹ SEXTON, Richard.-SEXTON, Virginia Staudt (1982), **Intimacy, A Historical Perspective, in Intimacy**, Eds. M. Fisher, G. Stricker, Bölüm 1, Springer Yayınevi.

“Çağlar boyunca insanların yakınlık konusundaki düşüncelerinin temel karakteristiklerini ele almak uygundur. Felsefi olarak, aşkın doğası ve onun yakınlık sonuçları İsa’dan önce dördüncü ve beşinci yüzyıllarda, başta Plato ve Aristo olmak üzere, eski Yunanlı felsefecilerin ilgisini çekti. “Lysis” adlı diyalogunda Plato ve “Nichomachean Ethics” adlı eserinde de Aristo aşkın doğasını ele aldılar; özellikle Plato arkadaşlığın doğası ile ilgili de yazdı. Arkadaşlık üzerine sonraki tartışmalarda hem felsefeci hem de edebiyatçılar tarafından, sevgi genel olarak niteleyici bir motivasyon olarak öne sürülmüştür. Edebiyattaki en büyük arkadaşlıkların bazıları sadece kişiler arası anlamının ve ilginin derinliğinden değil, arkadaşlık uğruna kendi hayatını bile feda edebilmeye hazır olma halinden oluşan bir sevgiyi vurgular”.²

Özellikle on altıncı ve on yedinci yüzyılların düşünme ve yazma stillerinde yakınlık kavramını barındıran örnekler de hızlı bir şekilde değişme uğradığını görürüz. Restorasyon döneminin bu hızlı değişimleri felsefi ve edebi geleneklerde de sıkça karşımıza çıkar. Bu örneklerde insani durumlara dair yaklaşımların hem klasik hem de geleneksel olarak ele alınma biçimleri korunmuş olsa da o dönem insan ilişkilerine karşı yeni bir tavır ortaya çıkmıştır. Örneğin Bacon’un “Arkadaşlık Üzerine” adlı deneme yazısında bahsettiği arkadaşlığın ayrıcalıkları – yani hayalleri aktarma umudu, akıl danışmalar, korkular ve şüpheler – aslında yakınlığın ayrıcalıklarıdır. Bu bağlamda arkadaşlık ilişkisinde de yakınlık unsurları değişmiş ve bu ilişki modelinde zamanla avantaj ve çıkar kavramları daha belirgin olmuştur.

“Geleneksel de modern de olsa, aşk ve arkadaşlıktaki yakınlık anlayışı felsefi ve sosyokültürel yapıların ve sosyal düzenlemelerin bir sonucudur. İnsan ilişkilerindeki yakınlık özelliğinin geliştiği ve tanımlandığı ana çatı bu düzenlemelerin kaynakları tarafından oluşturulur. Eski ve geleneksel anlayış ahlaki açıdan idealize edilmiş bir ana çatıya dayanıyordu. Modern anlayış ise daha pragmatik ve realist bir ahlaki bakış açısı eğilimindedir. Dolayısıyla güncel kullanımında yakınlık, sıradan bir

² A.g.k., 1-20.

dokunuş ve ilişkiden, derin, yakın ve zaman içinde kendini kanıtlamış birlikteliklere kadar farklı anlamlara gelebilir”.³

Bu tez süreci, yakınlık kavramının literatürde yer alan tanımlarını araştırarak, farklı disiplinler üzerinden incelemeyi hedeflemiştir. Bu nedenle yakınlık kavramını, Jung, Merleau-Ponty ve Pallasmaa'nın kuramları ve güncel koreografların işleri aracılığıyla ele almıştır. Farklı disiplinlerle dans disiplini arasında köprü olabilecek bir yaklaşımın ihtiyacına yönelik çalışmıştır.

Birinci bölümde, Jung'un psikanalitik kuramındaki gölge arketipi, Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı ve Pallasmaa'nın mimari düşüncesi bağlamında, yakınlık kavramı farklı perspektiflerden incelenir. Söylemleriyle birbirleri arasında benzerlik gösteren bu kuramcılara ait yakınlık tanımları performatif açıdan yorumlanır. İkinci bölüm dansta yakınlık kavramının tanımlanabilmesi amacını taşır. Bu bağlamda günümüz koreograflarından Dimitris Papaioannou ve Pina Bausch'un eserlerinden örnekler incelenerek, yakınlık kavramının sahne üzerinde nasıl ifade edilebildiğine dair tespitlerde bulunulur. Üçüncü bölümde çalışmanın üretim süreci ve bu süreci besleyen kaynaklar ele alınmıştır. Bu çalışmanın çıkış noktası Meg Stuart'ın *Closer* isimli araştırma projesi ve onun bu kavram üzerinden ürettiği *Until our hearts stop* isimli eserin bende oluşturduğu motivasyondur.

Bu araştırma sürecinde, yakınlık kavramının hayatımda güçlü bir ifade bulması ve beni artistik olarak yaratıcı bir şekilde tetiklemesi, kendimle olan ilişkiyi bir farkındalık boyutuna taşıdı. Deneyimlediğim bu süreç, kendimle çok daha derin bir ilişki kurmama ve sınırlarımı fark ederek hayatımda çeşitli kırılma noktaları keşfetmeme aracı oldu. Akabinde kişisel sınırlarımı ve bu sınırları tehdit eden unsurlar karşısında yaşadıklarımı, koreografik malzemeler olarak deneyimlememe olanak

³ A.g.k., 1-20.

sağladı. Bu limitlerim zorlandıkça, beni zorlayan şeylerin ne kadar normale döndüğünü ve benimse nasıl genişleme hissiyle kaldığımı fark ettiğim bir süreç dönüştü.

Nihayetinde yakınlığın başka bir bedenle kurduğum ilişkiden önce, kendimle olan ilişkimde başladığını anladım. Kendi içime bakarak aydınlığının ve karanlığının görkemiyle karşılaşmak, kendimle olan ilişkimdeki içtenliği ve açıklığı yaratırken, sahne üzerindeki “ben”i de daha duru ve içten bir oluşun kaynağıyla buluşturdu. Bu kaynağın izlerini yansıtan “Hayat kısa, kuşlar uçuyor”, yakınlık kavramı üzerinden üretilmiş bir koreografi olarak, bu araştırma sürecimi dökümente ettiğim bir araçtır.

2. YAKINLIK KAVRAMININ TANIMLANMASI

Yakınlık kavramının tanımları ile ilgili olarak, Barry F. Moss ve Andrew I. Scwebel⁴ akademik makale ve kitaplar üzerinden kapsamlı bir araştırma yapmışlar ve altmış bir farklı tanım bulmuşlardır. Bunlar arasında üç tip tanım belirlemiştir: genel tanımlar, çok-boyutlu tanımlar ve işlevsel tanımlar. Her bir tanım tipi yakınlık yapısına ilişkin biricik bir bakış açısı sunmuştur. Bu tanımlar aşağıda onların çalışmalarından özetle ele alınmaktadır.

2.1. Genel Tanımlar

Genel tanımlar, tanımlayan kişinin kişisel görüş ve yorumlarını yansıttığından dolayı objektif bir durum göstermemektedir. Örneğin Hinde'nin tanımında yakın bir ilişkide “eşe kaç yönünün ve ne kadar derinliğinin gösterildiği” şeklinde bir ifade görülmektedir. Genel tanımların çoğu net değildir. İşlevsel yönleri ve deneysel olarak doğrulanma payları yoktur. Benzer şekilde Nowinski, “Yakınlık yakınlaşmak demektir. Açılmak, yani savunmasız olmak demektir.” şeklinde bir tanım önermiştir. Genel tanımlar içerik olarak temelde geçerli olmaları ve yakınlık yapısının ince detaylarını ve karmaşıklıklarını yakalamalarına rağmen, çok genel olmaları yoruma ve uygulamaya yönelik pek çok olasılığa meydan verir.

⁴ MOSS, Barry, F and SCHWEBEL, Andrew, I, (1993), **Defining Intimacy in Romantic Relationships**, Family Relations Vol 42 No1, 31-37

2.1.1. Çok-boyutlu Tanımlar

Çok-boyutlu tanımlar da öznel olarak elde edilmiş olmalarına rağmen, genelde kısmen deneysel bir temele dayanırlar.

Örneğin Oden kişilerden doyurucu bir yakınlık anını hatırlamalarını ve deneyimlerini mümkün olduğunca açık ve tanımlayıcı bir şekilde yazmalarını istemiştir. Oden bu veriyi, ortak temalar belirlemek için analiz etmiş ve bunları kullanarak 12-bileşenli bir yakınlık tanımı formüle etmiştir: süre (duration), zevk (ecstasy), hesap verebilirlik (accountability), aktarılabilirlik (negotiability), empati (empathy), ahenk (congruence), duygusal sıcaklık (emotive warmth), çatışma yeteneği (conflict capability), kendini-açma (self-disclosure), oluruna bırakmak (letting-be), sonluluk (finitude) ve aşkınlık (transcendence). Veri toplama yoluyla çok-boyutlu tanımlar geliştiren başkaları da çok bileşenli ve geniş kavramsal alanda tanımlar ürettiler.

Bazı yazarlar da yakınlık yapısı konusunda varolan araştırma sonuçlarından faydalanarak çok-boyutlu tanımlar türetmiştir. Örneğin Dahms ve Hatfield (Dahms 1972; Hatfield 1982); yeterli psikolojik gelişim için fiziksel dokunmanın önemini ve yakın ilişki içinde olanların birbirleriyle fiziksel teması diğerleriyle olduğuna göre daha fazla yapma eğilimlerini gösterdiğini göz önüne alarak fiziksel dışavurumculuk (physical expressiveness) bileşenini de ekledi. Deneysel yöntemlerle türetilmiş olmaları ve yazarların genellikle ciddi ilişki içinde olan çiftler üzerinde yoğunlaşmış olmaları nedeniyle, çok-boyutlu tanımlar daha çok, uzun süren romantik ilişkilerde yakınlığın doğasını belirtmeye yöneliktir.

2.1.2. İşlevsel Tanımlar

Ağırlıklı olarak yakınlığın davranışsal göstergelerine yönelik pragmatik kaygılarla geliştirilen bu işlevsel tanımlar kendi içinde üç alt tipe ayrılabilir: davranışsal tezahürler (behavioral manifestations), öz-bildirim kriterleri (self-report measures), yakınlık ilişki durumu göstergeleri (relationship status indicators of intimacy). Bu alt tipten göstergelere örnekler: diğer kişinin uyluklar ve kalçalarına verilen zevk verici uyarının miktarının değerlendirilmesi (Davis and Martin 1978), Jourard kendini-açma anketi (Jourard Self-Disclosure Questionnaire) skorları (Carpenter and Freese 1979) ve evlilik durumu göstergeleri (Stone 1973).

Çoğu işlevsel tanım kapsayıcı olmak için geliştirilmemiştir. Bu tanımlarla ilgili bir eleştiri, yakınlığı başka yapılarla (construct) veya kısıtlı sayıda, sınırlandırılmış davranışla eş anlamlı olarak ele almalarıdır. Örneğin Carpenter ve Freese (1979) ve Buhrmester ve Furman (1987) yakınlığı kendini-açma (self-disclosure) ile eşdeğer tutar. Ama örneğin çoğunlukla boşanma öncesi ortaya çıkan, “lafını sakınmamak (no-holding-back)” tipi açılmalar (disclosures) özsaygıya (self esteem) zarar veren ve yakınlığı azaltan “saldırıları” olabilir (Gilbert 1976).

2.1.3. Baskın Yakınlık Temalarının Belirlenmesi

Literatürdeki farklı altmış bir yakınlık tanımından otuz bir, on ve yirmi tanesi sırasıyla genel, çok-boyutlu ve işlevsel tanımlar tiplerindedir. Bu tanımlar ve bunlara ek olarak American Heritage Dictionary (1992), Webster’s Encyclopedic Unabridged Dictionary (1989) ve Webster’s New World Dictionary (1989) sözlüklerinden gelen üç genel tanım yazarlar tarafından değerlendirilmiş ve her birindeki ana temalar kaydedilmiştir.

En son olarak da yazarlar, tüm tiplerden tanımların (genel, çok-boyutlu, işlevsel) en az %50'sinde geçen temaları tespit ettiler. Bu şekilde belirlenen yedi tema aşağıdaki gibidir.

1. Ortaklaşa değişim veya etkileşim (yakınlığı bireyler arasında olan bir süreç olarak karakterize eder).
2. Derinlemesine duygusal farkındalık-dışavurum (birinden ve birisine doğru duygunun alınması veya gösterilmesi).
3. Derinlemesine bilişsel farkındalık-dışavurum (birinden ve birisine doğru bilişsel malzemenin alınması veya ifade edilmesi).
4. Derinlemesine fiziksel farkındalık-dışavurum (birinden ve birisine doğru fiziksel davranışların alınması veya ifade edilmesi; buna bireyler arası mesafeden sekse kadar konular dahil).
5. Paylaşılan bir adanmışlık, bağlılık hissi.
6. İletişim veya kendini açma (diğerine herhangi bir konuda bilgi açıklamak veya iletmek).
7. Bir başkasına duyulan genel yakınlık (closeness).

Literatüre ve yukarıdaki maddelere dayanarak yazarlar alttaki tanımı resmi tanım olarak önermişlerdir:

Uzun süreli romantik ilişkilerde yakınlık adanmışlığın (commitment) seviyesi ve kişinin karşılıklı bir ilişkide (ama simetrik olması gerekmez) eşiyle deneyimlediği pozitif duygusal, bilişsel ve fiziksel yakınlığın (closeness) seviyesi ile belirlenir.

Tanım yakınlığın beş bileşenini belirtir: (a) Adanmışlık, (b) Duygusal yakınlık (c) Bilişsel yakınlık, (d) Fiziksel yakınlık, (e) Ortaklaşalık (mutuality). Dolayısıyla değerlendirilen tanımlardaki “yakın olma (closeness)” teması ki bunun Bilişsel, Duyusal ve Fiziksel Yakınlık ve İletişim/kendini açma temaları tarafından kapsandığı düşünülmektedir, dışında, yedi ana temanın hepsini içerir.

Yakınlık, tek taraflı arzu ya da zorlayıcı bir birliktelik tarafından değil, sadece karşılıklı rıza ile gelişir. Başkalarının öz derinliğini görmek ve onların içini dışını tanımaktır, içten ve derin olarak. Bu, arkadaşların, ailenin, yakın tanıdıkların ve komşuların yakınlığı, sevgisi, ilgisi ve muhabbetidir. “Herhangi bir ülkedeki tanımı ne olursa olsun, yakınlık konusu çok eski zamanlardan beri insanların ilgisini çekmiştir. Davranışsal tezahürleri zaman ve mekana göre farklılık gösterse de, değişik boyutlarını tanımlamak için farklı sözcükler- arkadaşlık, aşk, yakın olma durumu, muhabbet- kullanılmış olsa da, yakınlık yeni bir çalışma alanı değildir. Yüzyıllardır erkek ve kadın, erkek ve erkek, kadın ve kadın, erkek/kadın ve tanrı arasındaki yakın ilişkiler felsefe, edebiyat ve ilahiyatta evrensel bir tema olmuştur”.⁵

2.1.4. Mesafe Kavramı ve Proksemik

Yakınlık kavramı, günümüzde bir sürü içe geçmiş durum ve dinamiklerle ilişkilenebilmektedir. Modern hayatın beraberinde getirdiği durumlar, sosyal hareketlilik, toplumsal ilişkilerde yaşanan yüzeysellik gibi etkenlerin bağlamında yakınlığın belirleyici ögesi olarak mesafe kavramı oldukça önemlidir. Çünkü mesafe kavramı ilişkinin sınırlarını belirleyen, onu mekanlaştıran şeydir. Bu bağlamda, mekan kavramının ekseninde gelişir, fakat mimari ya da fizikteki tanımından farklı olarak, kişinin kendi sınırlarını, bir başka deyişle kişisel alanını görünür kılmaktadır. “İnsanın mekan algısı kendisinin özbenlik algısıyla ilintilidir ki bu da çevresiyle yakın bir

⁵ Bkz. (1), SEXTON, 1-20.

alışverişidir. İnsan, özbenliğinin çevresi tarafından baskılanabilen veya geliştirmek için teşvik edilebilen, görsel, kinestetik, dokunsal ve ısısal yanlarına sahip olarak algılanabilir”.⁶

“Proksemik (Proxemics)” kavramı, Edward T. Hall tarafından 1966 yılında, insanların mekan kullanımlarına ilişkin gözlem ve teorileri temsil etmek için ortaya atılmıştır. Bu kavram bağlamında, Edward T. Hall *The Hidden Dimension* adlı kitabında, mesafeyi gruplandırarak derecelendirmiştir. T. Hall'a göre; insanları ayıran mesafe ile ilgili ortak bir bilgi kaynağı sesin yüksekliğidir. Mesafe arttıkça sesin yüksekliği de artar. Örneğin birbirine yakın duran iki insan fısıltıyla konuşurken çok uzak iki insanın bağıra bağıra konuşması gerekir. Bunların arasındaki alanda mesafe ile ses yüksekliğindeki değişim incelendiğinde dört farklı mesafe türü belirlenmiştir: Yakın mesafe, Kişisel mesafe, Sosyal mesafe, Umumi mesafe.

Hangi mesafenin kullanılacağı o sırada söz konusu iki kişinin birbiri için ne hissettiğine bağlıdır. Kişi, yakınlaştıkça daha yakın bir ilişki içine girme isteğindedir; istemediği takdirde ise uzaklaşır.

İnsanlarda mesafenin algılanması tek bir duyuşsal bilgi kaynağı üzerinden, örneğin sadece ses, sadece koku, vb, olmaz. Birden fazla duyuşsal girdi değerlendirilerek farklı mesafeler algılanır. Örneğin karşıdaki bedenin sıcaklığı hissi ile yeni yıkanmış saçının kokusu bir yakınlık hissi doğurur. Kişinin gözlemlenmesi ile mesafeleri birbirinden ayırt etmekte kullandığı duyuşsal girdiler ve bunların geçiş noktaları belirlenebilir.

⁶ HALL, Edward T. (1966), **The Hidden Dimension**, Anchor Yayınevi.

Mesafeler farklı toplumlarda farklı ölçüm değerlerine sahip olabilir. Bir toplumda yakın mesafe sayılan bir alan diğer bir toplumda kişisel mesafeye giriyor olabilir. Bu mesafe gruplarının her birinin ne şekilde algılandığı, ihlal durumlarında nasıl davranıldığı toplumlarda öğrenilmiş davranışlardır. Ayrıca bu kategorilerin her birine giren mesafelerin ölçüm değerlerinde, ölçüm yapılan insanların kişilikleri, ortamdaki ışık miktarı gibi kişisel ve çevresel etmenlere bağlı olarak ufak değişiklikler vardır. Alttaki mesafe ölçüm değerleri Amerikalılar için ölçülmüştür.

- Yakın mesafe: Bu alan direkt temas olan noktadan 46 santimetre mesafeye kadardır. Bu mesafedeki alanda genelde kişinin yakın oldukları bulunabilir. Bu mesafede, yakın olmayan insanlar rahatsızlık duyar.
- Kişisel mesafe: Bu alan 46 santimetre ile 122 santimetre arasındadır ve iyi arkadaşların yer aldığı alandır.
- Sosyal mesafe: Bu alan da 122 santimetre ile 366 santimetre arasındadır. Tanıdıkların ve uzak arkadaşların yer aldığı bir alandır.
- Umumi mesafe: Bu alan ise 366 santimetreden 762 santimetreye kadardır. Bu uzaklıkta ilişkiler daha resmi bir nitelik kazanır.

Yakınlık deneyimi her ilişki için özel ve tektir. Bir kıyaslama yapmak mümkün değildir. Kişilerin arasındaki mesafenin, yani aranın gittikçe daralması ya da başka bir deyişle sınırların kaybolması ise kişileri tehlikeye maruz bırakır. Aşırı yaklaşan kişilerde kopuş bir ihtimal olarak söz konusudur. Birbirine aşırı yaklaşmış ilişkilerde, küslük, yüz-göz olma, onaylanma isteği ise başka ara dinamikler olarak kendisini gösterir. Bunların sonucunda oluşmuş durumlarsa, görünür hale gelmiş tehlikeyi, benliğin zarar görmesine ve bütünlüğün yok olmasına sürükler.

Yukarıda bahsedilen bu ara dinamiklere bir örnek olarak küslük, aslında ilişkide bir mesafe alma isteğidir. Bu duygusal ve psikolojik durumun temelinde bir cezalandırma eylemi söz konusudur. Küslük temelinde iki kişinin birbirlerine dolandığı, istenmeyen bir yakınlığı gösterir. Çünkü hayatımızdan çıkarmak istediğimiz kişiyi yok sayarak onu yükleniriz. Küs olan çiftler hiç olmadıkları kadar yakındırlar. Birbirlerinin zihinsel temsili, hayatlarının her anına tezahür eder ve ilişki taşınan, yüklenilmiş bir dinamiğe dönüşür.

Küslüğün daha ilerlemiş bir şekli olarak, düşmanlık ilişkisinde de aslında yakınlığın beş bileşeni mevcuttur. “Bir düşman bir eşle etkileşimde bulunmak ister (ortaklaşalık), eş hakkında çok fazla şey biliyor ve hissediyor olabilir (duygusal ve bilişsel yakınlık) ve ilişkiyi fiziksel zarar verme imkanı doğana kadar devam ettirmeye adanmış olabilir (fiziksel yakınlık)”.⁷

Yakınlık kavramı iki kişi arasındaki yakın mesafenin bir ürünü olsa da aslında ilk olarak kişinin kendisine olan mesafesinde başlar. Kendisinden dünyaya açılır. Kendisine olan içsel mesafesi, diğeriyle olan ilişkisini belirler. Kişi kendisine karşı ne kadar içten ve dürüst ise karşısındakine de o denli aynıdır. Çünkü kişinin içtenliği, kendisine olan hakikatini belirler. Bu yakınlık, bilincin içle birlikte hareket etmesini ve dışa vurulmasını sağlar. Bu nedenle kişinin kendisine olan yakınlığı için öz-kabul ve öz-farkındalık en önemli gerekenlerdir.

⁷ Bkz. (1), SEXTON, 1-20.

2.2. Merleau-Ponty'nin Fenomenolojik Yaklaşımı Üzerinden Yakınlık Kavramı

Yakınlık kavramına fenomenolojik bir yaklaşım üzerinden yaklaşmak ve Merleau-Ponty felsefesinin sınırları içerisinde düşünmek, bize bedensel ve dünyasal bir deneyimin anlamlarını fark etmemize olanak sağlayacaktır diye düşünmekteyim.

“Öncelikle fenomenolojinin ne olduğu sorusu Merleau-Ponty üzerinden ele alındığında, en temel ifadesiyle "görüngübilim" anlamına gelmektedir. Ponty'e göre fenomenoloji özlerin ele alınmasıdır ve ona göre bütün sorunlar özleri tanımlamaya ilişkindir: örneğin algının özünün, bilincin özünün tanımlanması. Fakat fenomenoloji aynı zamanda özleri varoluşa yerleştiren bir felsefedir, öyle ki insanı ve dünyayı "olgusalıklarından" (facticite) itibaren ele almadan kavrayamayacağımızı savunur”.⁸ Felsefe tarihinde üç ana fenomenoloji gruplamasına erişiriz. Bunlar ilk olarak Fenomenolojik yaklaşımın kurucularından kabul edilen Husserl'in ortaya çıkardığı *Realist (Gerçekçi) Fenomenoloji*, ikinci olarak Transandantal Fenomenoloji (Bünye fenomenolojisi) ve üçüncü olarak da Merleau-Ponty'nin de içinde olduğu Varoluşçu Fenomenoloji'dir.

Merleau-Ponty üzerine çalışan Emre Şan'ın, düşünürün *Algının Fenomenolojisi* adlı kitabı üzerine yaptığı tanımlardan özetle, Merleau-Ponty; vücut deneyimi ve algı arasında kurulan bir ilişkiye, algılanan bir dünya üzerinden yeni bir öznelliğe ilerler. Ponty felsefesinde bedeni merkeze koyar. Çünkü onun için algılayan bir dünyanın varlığından söz etmek için bir özne olarak beden önemlidir. Aynı şekilde bedenimizle dünyada olduğumuz, dünyayı bedenimizle algıladığımız ölçüde, bize görünen dünyanın deneyimini de yeniden uyandırmamız gerekecektir. Ama bedenimizle ve dünyayla bu şekilde yeniden temas kurarak kendimizi de yeniden

⁸ŞAN, Emre (2015), *Merleau-Ponty*, Say Yayınları, 199.

bulacağız, çünkü ne de olsa kişi bedeniyle algılıyorsa, beden doğal bir bendir ve deyim yerindeyse, algının öznesidir⁹. Ponty bu ilerlediği bu düşünsel yolda zamanın olgusun da altını çizer. Varlığın mevcudiyetinden bahsetmek için zamanla ilişki kurar. Özneyle-dünyanın ilişkisini hem öznenin hem zamanla hem de nesnenin zamanla olan ilişkisi üzerinden analiz eder. Ona göre; zaman herhangi bir nesne gibi ele alındığında diğer nesnelere hakkında söylediğimiz şeyi onun hakkında da söylemek gerekecektir. Biz ancak "o olduğumuz" zamanın bizim için anlamı vardır. Zaman sözcüğünün altına bir şey yerleştirebiliriz çünkü geçmişteyiz, şimdideyiz ve gelecekteyiz. Zaman tam olarak yaşamımızın yönü, duyusu ve anlamıdır (sens) ve tıpkı dünya gibi, ancak onun içinde bir durumda bulunanlar ve onun istikametine uyanlar için erişilebilirdir¹⁰. Fransız filozof bu bağlamda; bir algılanan dünya görüşü üzerinden deneyimin kendisine ve deneyimin en saf haline odaklanır.

Merleau-Ponty felsefesinde temel bir sorun olarak algı yer alır. Merleau-Ponty'nin algı felsefesi kapsamında sorguladığı, dünyayı algılama eylemimizin nasıl anlamlı bir şey olabildiğidir. Ona göre bunun için kişinin dünyaya ilk açıldığı ana, dünyayla ilk temas ettiği duruma geri dönmesi gerekir. Bu aslında anlamın doğum anını tecrübe etmeye çalışmaktır¹¹. Aslında algının ayrıcalığı tüm mümkün deneyimin anlamını kurmasında saklıdır. "Algının bir başlangıç noktası olması diğer varlık alanlarına üstün bir varlık alanı olmasından ileri gelmez, aksine deneyime bir giriş niteliği taşımasından kaynaklanır. Algı diğer fenomenlere eşlik eden bir kaynaktır".¹²

⁹ Merleau-Ponty, Maurice (2016), **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sankartal & Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları s.283

¹⁰ A.g.k s.578

¹¹ DİREK, Zeynep (2010), **Zeynep Direk'le Felsefe Vakti**, İTÜ Radyosu.

¹² ŞAN, Emre (2017), **Algıya Göre Düşünmek**, Cogito, Sayı 88, 65.

Merleau-Ponty bu bağlamda sessiz bir dilden bahseder. Felsefe her ne kadar dil üzerinden yapılabilse de kendisinin asıl söylemek istediği sessizliğe geri dönmek durumudur. Bu bağlamda Merleau-Ponty'nin bu fikri *Algının Fenomenolojisinde* bedeni algı çözümlemesi açısından merkezi bir yere koyduktan sonra, bedenın üzerine konuşmayıp susmak istemesi¹³ onun için başka bir şeyler söylemenin yolu olabilir mi?

Merleau-Ponty felsefesinde, modern epistemoloji geleneğini çatlatmak için bir algıya dönüş söz konusudur ve bu nokta ben-başkası ve şeyler üzerinden ilerlemektedir. Ponty'e göre algı, dünyada olmak deneyimiyle var olur. Bu nedenle "Algı duyumsandığı için bireyseldir. Eğer algılayan organlarım olmasaydı hiçbir şey algıma verilemeyecekti. Kulaklarımı tıkadığım zaman ses duyamam, gözlerimi kapadığım zaman hiçbir şey göremem. Her ne kadar algıladığımızın bizden bağımsız bir var oluşu olduğuna inansak bile, algının bütünüyle bize bağılı olduğuna da aynı derecede inanırız. Algı hem orada dünyada hem de bizde, algılayanda olup bitmektedir".¹⁴ Bu algısal tutumlar özne ile nesneyi ve dünyayla olan ilişkisini anlamamızı sağlarken, algılayan zihnin de ete bürünmüş olduğunu kavrayabiliriz. Çünkü algı yalnızca duyusal değil, aynı zamanda zihinsel ve duygusal işlevlerimizin de bir ortaklığından oluşur.

Algı dünyada olma deneyimizi sağlar ve algının öznesi ben değil bedendir. Organizmada kalp neyse dünyada da kişiye has beden odur. Görünür manzarayı devamlı hayatta tutar, canlandırır ve içsel olarak besler, onunla birlikte bir sistem oluşur¹⁵. Ben ve dünya arasında kurduğum ilişkiyi kapsar. Algı, nihayetinde benim bedenim üzerinden benim dışımdaki dünyayla da ilişki kurandır. Çünkü beden dünyaya açılandır ve dünya idealizm ya da realizmle açıklanmayacak bir şeydir. Merleau-Ponty, "Dünya düşündüğüm şey değil, yaşadığım şeydir. Ben dünyaya açık

¹³ZENGİN, Nilüfer (2003), **Dünyanın Teni** Hazırlayan: DİREK, Zeynep Metis Yayınları, 138.

¹⁴DİREK, Zeynep (2003), **Dünyanın Teni- Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, Metis Yayınları, İstanbul.

¹⁵ Bkz. (9) Merleau-Ponty

olan varlığım ve onunla iletişim içindeyim. Ancak ona sahip değilim. Çünkü, o tüketilemezdir. Bütünüyle açıklanabilir olmasa da dünya benden önce vardır. Dünyanın bu olgusallığı, onun gerçekliğini ortaya çıkaran şeydir (Weltlichkeit der Welt), dünyayı dünya yapan da tam olarak budur”.¹⁶ diye belirtir. Algısal bir inançla yaklaşabiliriz ki idealizmin ya da realizmin bilinci bizim dünyanın ne olduğunu anlamamızda ve onunla ilişkilennemizde yeterli olabilir. Bu bağlamda algısal inanç bize; algılanan dünyanın var olduğunu temellendirir.

Bir diğer yandan Merleau-Ponty felsefesinde beden kavramına dair bir bakış geliştirmek için, fenomenolojinin temel araçlarından biri olan “yönelimsellik”e bakmak gerekir. Merleau-Ponty işlevsel yönelimsellik adı altında bedenin yönelimlerinden bahseder. Onun için “yaşayan beden” kavramı çok merkezi bir noktadır. Beden bu kavramın yönelimselliğiyle, özneliği ve dünyada anlamın oluştuğu içsel tecrübeleri düşünür hale getirir¹⁷.

Yaşayan beden her şeyden önce kendi bedenimdir. Dünyayı algılayan ve başkalarıyla olan ilişkimde merkezi bir rol oynayandır. Başkası ile kurduğum ilişkide yine dil üzerinden bir ilişki kursam bile, bu bedensel bir ifadedir. Merleau-Ponty, beden izleğini derinleştirdikçe aslında ne kadar ilişkişel bir varlık olduğumuzu ve bir dokunun parçaları olduğumuzu gösterir, der.

Merleau-Ponty felsefesinde bir diğer önemli kavram “kesişme”dir. Burada ileri sürülen, özne olarak bütün var olanlarla kesişirimdir. Öteki var olanlarla kesişirim. Fakat bu bütün var olanların birbiriyle mümkün olduğu anlamına gelmez. Bedenim

¹⁶ESENYEL, Zeynep Z. (2017), **Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden DUALİZMİNİ AŞABİLİR Mİ?**, Cogito, Sayı 88, 115.

¹⁷Bkz. (9) DİREK.

hem gören hem de görülen bir varlıktır. Aynı zamanda dokunan ve dokunulan. Bu ikilik üzerinden bakıldığında, bedenim aynı zamanda başkası içindir. Başkasının gördüğü bir varlıktır. Beden her zaman kendisini ifade edebilen bir varlıktır¹⁸.

Merleau-Ponty'e göre beden bir varlık, aynı zamanda görülen bir nesnedir. Bu noktada bir yarı refleksiyon oluşur. Bedenin ontolojik olarak bir varlık olarak ele alınmasının altında bu tersine refleksiyon vardır. Yani görünenin görülene, dokunanın dokunulana dönüşmesi. "Dünyada vücut bulan deneyimin, vücuttan yola çıkarak duyumsanması yine kendine varır. Duyum, kendisinden önce ve kendisinden daha uzun ömürlü olan anonim bir duyarlılıktan doğar. Duyum aracılığıyla kişisel yaşamımın ve eylemlerimin kıyısında gözlerimin, ellerimin, kulaklarımın ortaya çıktığı verili bir bilinç yaşamını kurarım. Bir duyumu deneyimlediğimde sorumlu olduğum kendi varlığım değil, sanki dünya içinde olan ikinci bir beni hissederim. Duyumum ile aramda deneyimimin kendisine açık olmasını engelleyen kökensel ve ilksel bir edimin kalınlığı vardır. Duyumu genel bir varoluş kipi, zaten fizik dünyanın içinde olan ve benden taşan ancak nedeni ben olmadığım bir varlık olarak deneyimlerim".¹⁹

Merleau-Ponty'e göre dünyamız görseldir ve sadece duyularımızla bir dünya kuramayız. Vücut deneyimimiz ve algımız arasında kurduğumuz ilişki bize dünyada olma deneyimini yaşatır. Duyularım sayesinde bilinçli bir yaşamı var ederim. Duyumsayan beden dünyaya açılarak kendine ve kendinden ötekilere ulaşır. Bu bir dokunun parçacıklarını mümkün kılan bir iletişimi mümkün kılar. Hayatta olma ve yaşamın gereklerini yerine getirebilme deneyimimi sağlar.

¹⁸Bkz. (9) DİREK.

¹⁹Bkz. (13) ESENYEL, 118.

Bu noktadan hareketle Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımı sayesinde bedeninin dünyaya açılan bir varlık olduğu fikri üzerinden bir yakınlık ilişkisi kurmamız yerindedir. Merleau-Ponty aslında burada bir mesafe kavramından da söz etmektedir. Merkeze bedeni koyarak, bedeninin dünyaya açılan bir varlık olduğunu tasvir etmesi; bedenden öncelikle diğer bedenlere, şeylere ve dünyaya doğru açılan bir mesafeyi gösterir. Beden duyumsayarak dünyaya açılır ve ötekine ulaşır.

2.3. Jung'un Psikanalitik Yaklaşımındaki Gölge Arketipi Üzerinden Yakınlık Kavramı

Carl Gustav Jung psikanalitik kuramını, psikanaliz kuramının temelleri üzerine kurmuş olup dolayısıyla bilinçdışının varlığını kabul etmiştir. Psikanalizin temel unsurları olarak kabul edilen id, ego ve superego kavramlarının yerine bilinç, kişisel bilinç dışı ve kolektif bilinç dışı kavramlarını öne sürerek üç boyutlu bir yapının varlığını ortaya koymuştur. Kişisel bilinçdışı bireyin kendine ait oluşturduğu bilinçdışıdır. Kolektif bilinçdışı ise, geçmişten yani atalardan genetik yoluyla alınan ortak bir bilinçdışıdır. Kişisel yönden bakıldığında bilinçdışının kendisi; engellediğimiz her şeyi yapmak isteyen, olamadığımız her şey olmak isteyenidir.²⁰ “Kolektif bilinçdışı, varlığının kişisel deneyimlerden kaynaklanmaması ve dolayısıyla da kişisel bir edinme sonucu olmaması gerçeğinden hareketle, tinin (psyche), kişisel bilinçdışından negatif olarak ayrıştırılabilen kısımdır. Kişisel bilinçdışı temelde, bir zamanlar bilinçte olup unutulmak veya baskılanmak suretiyle bilinçdışına itilen içerikten oluşur. Halbuki; kolektif bilinçdışı içeriği hiçbir zaman bilinçte olmamıştır ve dolayısıyla da hiçbir zaman bireysel olarak edinilmemiştir; varlığını sadece kalıtıma borçludur. Kişisel bilinçdışı çoğunlukla “komplekslerden”

²⁰ FORDHAM, Frieda, (2008), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, Çev. Aslan Yalçınler, Say Yayınları, 35-55.

oluşurken, kolektif bilinçdışının içeriği temelde "arketipler"dir."²¹. Analitik psikolojiye göre bilincin birçok işlevi söz konusudur. Bunlar bilincin ruh içinde ve ruh dışındaki yönelimlerini sağlamaktır. Ruh içi işlevleri, bellek (bilinç eşiğinin altına kaymış içerikle bağlantı kurar) ve öznel tepkiler, emosyon (heyecanlar) ve sızmadır. Ruh dışı işlevleri ise, duyular, düşünceler ve sezgilerdir. Jung'a göre bilinçdışı, bilinç sayesinde açığa çıkan belirsiz ve kavrayamadığımız bir niteliğe sahiptir.

Jung psikanaltik kuramda insanları iki grupta sınıflandırır. Bunlar içe dönük tip ve dışa dönük tiptir. Bununla beraber kişiliğin dört ana fonksiyonunu duyuş (duyu organıyla algılama), hissetme (kendini ve başkalarını değerlendirebilme yeteneği), düşünme (düşünme işlevi ve kavrayışı), sezgi (bilinçli olarak kavramanın dışında gerçeğin fark edilmesi) başlıkları altında gruplamıştır²². Jung bu etkenler üzerinden sekiz tür içe ve dışa dönük tip tanımına ulaşmıştır. Jung temelde kişinin kendine özgünlüğüne (biricikliğine) inanır. Jung her ne kadar insanları bu gruplamalar altında değerlendirse de onun asıl amacı insanların bu gruplandırmalardan birine ait olduklarını saptamak değil, onların bilinç ve bilinçdışındaki tutum ve davranışlarının farklı dağılımlar gösterdiğini vurgulamaktır.

Jung terapisinde amaç kişinin sadece tedavi edilmesinden öte, aynı zamanda kişiliğin gelişmesine katkı sağlamaktır. Ayrıca hastayı yaşam yolunu kendi başına bulabileceği ve bunu gerçekleştirme gücü sağlayabileceği durumlara ulaştırmaktır.

Jung terapisindeki önemli unsurlardan biri hasta ve terapist ilişkisidir. Bu ilişki diğer psikanaliz yöntemlerinden farklı olarak bir tür yakınlık unsuru içerir. Jung insan ilişkisinin açıklama yoluyla iyileşeceğini düşünür. Buradaki açıklama ise aynı

²¹ JUNG, Carl, *The Archetypes and the Collective Unconscious* (Jung's Collected Works Vol. 9 Part 1) 2nd Edition, Routledge, 2014.

²² JUNG, Gustav Carl, *Bir Psikoloji&Modern Psikanaliz Kuramı*, E-Kitap Projesi, 2014.

zamanda açıklıktır. Yakınlık kavramının ilk somut göstergesi aslında Jung'un terapi yaklaşımında hastayı koyduğu yerdir. O aslında hastayla bir dereceye kadar bağ kurar. Bu terapilerde analizin ilk aşamalarında kişisel sorunlarla ilgilenirken sonraları kolektif bilinçdışıyla çalışır. Jung psikoterapide serbest çağrışım ve rüya analizi tekniklerini kullanmıştır. Simgeler onun için önemli bir belirleyicilik ögesidir. Simgeler aslında arketiplerin dıştan gözlenen belirtileridir.

Jung teorisinde bir diğer önemli nokta arketip kavramıdır. “Jung'un psikoloji dünyasına kazandırdığı “arketip” terimi, psikoloji literatüründe, algılamamızı örgütleyen, bilinç içeriklerini düzenleyen, değiştiren ve geliştiren yapılar olarak tanımlanmaktadır. Jung, kolektif bilinçdışından süzülüp biçimlenen mitolojik temalara arketip adını vermeden önce, “başlangıçtan beri var olan imgeler” ve “kollektif bilincin hakimleri” isimlerini kullanıyordu. Jung mitlerin arketiplerin temsilcileri olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla mitlerde ve mitsel öykülerdeki karakterlerin ve olay örgülerinin her birinin bir arketipe tekâbül ettiğini söyleyebiliriz.

Jung'a göre, insanlık tarihi boyunca tüm dünyada farklı formlarda görünebilen arketipler, ancak bir deneyimle harekete geçirildiklerinde, yani tetiklendiklerinde, içlerinde buldukları kültür ya da başka diğer faktörlerden etkilenecek şekilde büründükleri elbiseyle görünüme çıkarlar. Yoksa, tetiklenmeyen, harekete geçmeyen bir arketip algılanamaz. Her arketip aslında psişik bir niteliğin temsilcisidir ve arketiplerin harekete geçmesi demek, bilinçdışında potansiyel olarak bulunan psişik niteliklerin (irade, cesaret, üretkenlik) aktive olması demektir”²³. Anne, Mana, Gölge, Persona, Anima ve Animus Jung'un ana arketipleridir. Fakat Jung, oluşturduğu arketiplerin sabit sayılarının olmadığını ve belli gruplara ayrılmadığını söylemiştir.

²³ ERSOY, Elif, **Jung'un Arketip Kavramı**, Anadolu Aydınlanma Vakfı Dergisi, 1.

Jung'un gölge arketipi bu tez çalışmasındaki yakınlık kavramının ikinci bağlantı noktasını oluşturmaktadır. Gölge insanın cinsiyetini ve hemcinsleriyle olan ilişkilerini belirleyen bir arketiptir. Arketiplerin en güçlü olanıdır ve sembolleri yılan, ejderha, canavarlar ve şeytandır. Örneğin Tarot'daki Şeytan kartı gölge arketipidir. Gölge kişinin egosunun karanlık yüzüdür... Jung başkalarında bizi rahatsız eden her unsur, kendimizi anlamamıza yardım eder²⁴ der. Kişilerde tahammül edemediğimiz, anlamak istemediğimiz özelliklerin aslında kendimize dair bir projeksiyonu olduğunu ifade eder Jungien bakış. Kişinin bilinçdışında kalan, karanlık yüzü olarak gölge; potansiyel kötülüğümüzün saklandığı alandır. Kişiliğimizin itiraf edemediğimiz yanlarının çöp kutusudur²⁵. Gölgenin insan bilincine gelmesi ise genelde diğer bir insan aracılığı ile olur ve gölgeyi çoğunlukla kendi cinslerimiz üzerinden yansıtırız.

Jung, simya ve okült ilimler arasında da eserler yazarak, çağdaş ilimlerle bunlar arasında bir köprü kurmuştur. Terapiden önce hastaların astrolojik haritalarını incelemiştir. Bu bağlamda; örneğin astrolojik olarak, bir insanın gölgesi üzerinde çalışmaya, her bilinçaltı analizinde olduğu gibi eksik veya zayıf elementi analiz etmekle başlar Jung. Örneğin "Satürn'ün sembolize ettikleri gölge analizinde kritiktir. Satürn'ün pozisyonu insan hayatında yetersiz ve hassas olduğu alandır. Burada savunmacı özellikler gösterip, diğerlerini eleştirerek, bencilliğimiz ön plana çıkar. Aşağılık kompleksimiz bu noktada olduğu için etraftan da en çok saldırıya maruz kalır. Eğer gölgemizi anlayıp onu ifade etmek istersek, hayatımızdaki şanssızlıkların altındaki nedenleri bütün samimiyetimizle anlamaya çalışırsak, Satürn bize güç verir ve yolumuzu aydınlatır. Bu gezegeni iyice anlayınca hayatımızda karşımıza çıkan ve etraftan geldiğini zannettiğimiz engelleri de anlamaya başlarız"²⁶. Tabii bir diğer yandan ise; Jung, kişinin kendisine ulaşmanın, Mars gezegenine ulaşmaktan daha zor bir şey olduğunu belirtmiştir.

²⁴ Bkz., (19), Jung.

²⁵ Bkz., (19), Jung.

²⁶ Bkz., (19), Jung.

Carol Pearson *The Hero Within: Six Archetypes We Live By* adlı kitabında, kişinin kendine olan yolculuğu için; kahramanların yolculuğa çıktığında önce ejderhalarla yüzleşerek, kendi benliklerinin gerçek hazinesini keşfettiklerini söyler. Bu süreçte çok yalnız hissetseler de yolun sonunda bir birlik duygusu ile ödüllendirilirler²⁷.

Bu nedenle, aslında gölge arketipi kişinin kendisine olan yolculuğundaki mesafesini görünür kılar. Kendisine varmak için öz bir gerçeklikle; tüm engellere, risklere karşı yürüdüğü bir yoldur. Bu, yakınlık kavramının bu bağlamda ikinci somutlaştığı noktadır. Çünkü kişi hayatındakilerle, ancak kendisiyle kurduğu dürüst ve içten bir ilişkiyle sağlıklı bir şekilde ilişkilenebilir. Bu yakınlığın en önemli göstergesidir.

2.4. Pallasmaa'nın Mimari Düşüncesi Üzerinden Yakınlık Kavramı

Finlandiya'nın önde gelen mimar ve kuramcılarında olan Juhani Pallasmaa; mimarlık felsefesi üzerine çalışmalar yapmaktadır. Onun düşüncesi algı sorunlarından yola çıkarak, mimarlık disiplinine fenomenolojik bir iç görüyle yaklaşır, insanın mimarlık deneyimine katkı sağlamayı amaçlar. Çalışmalarında kimliğin, duyusallığın ve dokunsallığın önemini vurgular.

Mimarlığın çoklu duyusallığa sahip bir deneyim olduğunu söyleyen Pallasmaa; yüzyılımızın mimarlığının ve batı düşüncesinin görme duyusunu diğer duylara göre ayrıcalıklı kıldığına dikkat çeker. Çünkü “görme algımızın en önemli duyumuz

²⁷ PEARSON, Carol, (1944), *The Hero Within: Six Archetypes we live by*, Harper&Row Publishers.

olmasının fizyolojik, psikolojik ve algısal olgularda sağlam temelleri vardır”.²⁸ Batı kültüründe görme eylemi her zaman duyarlar arasında en önem verilen ve üzerine düşünölen bir duyu olmuştur. Klasik Grek dönemi düşünçesinde bile Herakleitos, Platon ve Aristoteles gibi filozoflar sözleriyle görmenin soyluluğunu pekiştirmişlerdir. Greklerden beri tüm zamanlara ait felsefi yazılar göz metaforlarını içerir. Rönesans döneminde bile, beş duyudan en üst duyu görmek ve en altta kalan duyu ise dokunmak olmuştur. Görme edimi her zaman diğer duyarların üzerinde bir hegemonya oluşturmuştur.

Görme eylemi ve gözmerkezci düşünce birçok Batılı filozof tarafından tartışılmıştır. Örneğin Rene Descartes; görmeyi duyarların en evrenseli ve soylusu kabul etmiştir. Diğer yandan Sartre, görme duyusuna karşı göz fobisine varacak kadar bir düşmanlık beslemiş ve bakışa dair neredeyse yedi bin civarında gönderme yapmıştır. Merleau-Ponty bedenli görmeyi ileri sürerken Martin Heidegger, Michel Foucault ve Jacques Derrida modernitenin, görmenin tarihsel ayrıcalığından faydalanarak, olumsuz eğilimlerini sürdürdüğünü ileri sürmüşlerdir. Fakat Pallasmaa'ya göre tüm duyarlar dokunma duyusunun uzantılarıdır. Dünyayla olan bağlantımızı, dokunma duyusu sayesinde gerçekleştiririz. Dünyadaki deneyimimizi bizde biricikleştiren yine dokunma duyumuzdur. “Göz uzaklık ve ayrılığın organıdır, dokunma ise yakınlık, içtenlik ve sevecenliğin. Göz gözetler, denetler ve soruşturur; dokunma ise sokulur ve okşar. Çok güçlü duygusal deneyimler sırasında gözlerimizi kapatma eğilimine gireriz; düş kurarken, müzik dinlerken ya da sevdiklerimizi okşarken gözlerimizi kaparız. Derin gölgeler ve karanlıklar hayati önemdedir, çünkü görmenin keskinliğini yumuşatır, derinliği ve uzaklığı muğlaklaştırır ve bilinçdışı çevrel görmeyi ve dokunsal düşlemi davet eder”.²⁹

²⁸ PALLASMAA, Juhani, (2018), “ **Tenin Gözleri, Mimarlık ve Duyular** ”, Çev.Aziz Ufuk Kılıç, **YEM Yayın**, Aralık: s.47.

²⁹ A.g.k., 56.

Pallasmaa'nın mimarlık görüşünde bedenın rolü merkezdedir. Kendisi, Merleau-Ponty felsefesiyle güçlü etkileşimler kurar. İkisi de bedenın dünyayı deneyimleyebilmek için bir merkez olduğu fikrini savunurlar. Merleau-Ponty; "kalp nasıl organizmadaysa, bedenimiz de öyle dünyadadır" der.³⁰ Beden imgesi yaşamın en erken döneminde deneyimlenmeye ve şekillenmeye başlar. Dünyada bedensel varoluşumuzla yer kaplarız. Duyularımız aracılığıyla duyumsarız. Bedenimizin mekanı dünyanın mekanında bir yere dönüşür. Duyularımız sayesinde temas ederiz. Örneğin şair Noel Arnaud, "Ben olduğum yerdeki mekanım" der.³¹

Mimari, ses, koku ve dokunmayla ayrıcalıklı bir ilişki içindedir. Bir yapıyı bu duyuların egemenliğı üzerinden tanımlamamız mümkündür. Bir mekandaki akustiğın yarattığı ses, o mekânın samimiyetini gösterebilir. Ses, birleştiren, tüm alana yayılabilen ve içsellik deneyimi yaşatabilen bir unsurdur. İşitmek mekânı deneyimlememizi ve içselleştirmemizi sağlar. Görme duyusundan farkla işitme bizim mekânla bağ kurmamızı olanaklı hale getirir. Mimarlık bir taş sanatı olduğundan, taşın sessizliğı mimaride önemli bir dinamiğe sahiptir. Çünkü mimarlık sayesinde yaratılan en önemli deneyim sükunettir.

"Bir mekandaki koku, bellek ve imgelem aracılığıyla oradaki anıları görsel hale getirir. Bir nevi gözün yeniden hatırlayabilmesini sağlar. Özel bir koku, retinal belleğimizin tamamen unutmuş olduğu bir mekana yeniden girmemizi sağlar; burun delikleri unutulmuş bir görüntüyü uyandırır ve capcanlı bir gündüz düşünün içine gireriz. Burun gözün hatırlamasını sağlar. Bir sinir ucunda koku uyarısı tetiklemek için yalnızca sekiz adet madde molekülü gerekir ve on binden fazla kokuyu ayırt edebiliriz. Herhangi bir mekânın en kalıcı anısı çoğu zaman kokusudur".³²

³⁰ A.g.k., 48.

³¹ A.g.k., 78.

³² A.g.k., 65.

Malte Laurids Birigge'nin Notları'nda Rainer Maria Rilke³³, çoktan yıkılmış bir evde, komşu evin duvarına kazınmış izlerin taşıdığı geçmiş hayat imgelerinin dramatik bir betimlemesini yapar.

Burada öğle yemekleri, hastalıklar ve boşanan soluklar, yillanmış dumanlar, koltuk altlarına sızan ve giysileri ağırlaştırıran terler, ağızlarından dökülen yavan kokular ve pişikli ayaklardan çıkan keskin kokular duruyordu. Sidiğin keskin kokusu, isin yanık kokusu ve donuk patateslerin buharları ve bayatlamış yağların ağır, kaygan dumanları duruyordu. Bakımsız bebelerin ağır; uzun kokusu; okul çocuklarındaki korkuların kokusu ve ergen oğlanların yataklarından sızan sıkıntılı sıcaklık oradaydı.

Şairin dizelerindeki koku imgeleri, okuyan kişinin belleğinde yaptığı çağrışımlarla mekanı görselleştirmemizi sağlar. Bu açıdan bakıldığında iyi bir mimar mekanlarda saklı olan yaşamsal imgeleri ortaya çıkaran kişidir.

Dokunma duyusu da Pallasmaa'nın yaklaşımında birincil önem taşır. Pallasmaa *Tenin Gözleri*'nde, ellerin tarihleri olduğunu hatta kendi kültürleri ve kendi özel güzelliklerinin olduğunu ifade eder. Ten maddenin dokusuna, ağırlığına, yoğunluğuna ve sıcaklığına dair fiziksel olarak tanımlayıcı bir reseptör gibi çalışır. “Dokunma duyusu bizi zamanın kendisiyle, tarihle bağlantıya geçirir. Bu sayede bizler sayısız kuşakla tanışırız. Örneğin çıplak ten ile ev duygusu arasında da güçlü bir bağlantı kurmamız mümkündür. Ev sırlarımızı sakladığımız, benliğimizi ifade ettiğimiz yerdir.

³³ RILKE, Rainer Maria, (2016), **Malte Laurids Birigge'nin Notları**, Çev: Gürsel Aytaç İletişim Yayınları.

Yuva güvende dinlenmenin ve hayal kurmanın yeridir”.³⁴ Bir şöminenin etrafında, bir yatağın içinde ya da sıcak suyla dolu bir küvette olsun, insan evinde rahatlığı ve içtenliği bulduğu ve bedeniyle duyumsadığı bir hayatı yaşar. Pallasmaa'ya paralel olarak antropolog Ashley Montagu'da tenin en kadim, en duyarlı organımız olduğundan bahseder. Gözümüzün saydam ağ tabakasının üzerinde bile dönüşüme uğramış bir deri katmanının olduğunu söyleyerek, dokunma duyusunun dönüşerek farklılaşan bir duyumuz olduğunu aktarır. Montagu'ya göre, “dokunma gözlerimizin ebeveynidir. Asırlık olarak tanınan bir gerçek olarak dokunuş duyuların anasıdır”.³⁵

Bu noktadan hareketle, Pallasmaa'nın mimari düşüncesinde önemsendiği dokunma duyusu bir kişinin dünyaya açılan reseptörleri gibidir. Görmenin egemen ve denetleyen yapısı karşısında sesin, kokunun ve dokunmanın duyumsallığındaki saf deneyim kişide daha biricik ve içten olandır. Çünkü kişi ancak içten bir duyumsama sayesinde yakınlık kurabilir.

³⁴ PALLASMAA, Juhani, (1992), **Identity, Intimacy and Domicile**, Symposium at the University of Trondheim, August.

³⁵ MONTAGU, Ashley (1971), **Touching: The Human Significance of the Skin**, Harper & Row Publishers.

3. DANSTA YAKINLIK KAVRAMI

3.1. Dansta Yakınlık Tanımı

Kanımcıca dansta yakınlık kavramını düşünmek için odağın beden olması kaçınılmaz bir noktadır. Anatomik olarak bir kemiğin diğerine olan mesafesi ve bu kemiklerin birbirlerine göre olan hareketi, hatta hareket potansiyeli, yakınlığın beden üzerinden fiziksel olarak da tanımlanabilmesini sağlar. Aynı zamanda bir dansçı, bedeniyle kurduğu duyusal ilişki sayesinde onu daha derinden dinleyerek, ihtiyaçlarına cevap vererek, gelişimi için zaman ve emek harcayarak kendisine olan mesafesini daha yakın kılar. Bu durum aynı zamanda kendi merkezinde içten ve öz bir varoluşun hakikatini de oluşturur.

Bir dans projesinde dansçılar arasında, söz konusu proje kapsamında birtakım ilişkiler kurulmaktadır. Bir dansçının partneri ile geliştirdiği ilişki, ikili bir ilişki olduğundan romantik bir ilişki veya bir arkadaşlık ilişkisi gibi, bu tezin 2. bölümünde verilen yakınlık temaları üzerinden değerlendirilebilir.

Bir dans projesinde gerek üretim gerek de prova sırasında dansçılar ortak bir süreç yaşarlar, birlikte çalışır, gelişir, değişirler. Birbirlerine karşılıklı olarak “dokunurlar” (Ortaklaşa değişim veya etkileşim). Bu süreçte gerek duygusal gerek de bilişsel açıdan yoğun etkileşim ve paylaşım içindedirler. Hem duygusal hem de bilişsel açıdan derin bir etkileşim içinde olmaları ve birbirlerini “duymaları”, hissetmeleri gerekmektedir (Derinlemesine duygusal farkındalık-dışavurum, Derinlemesine bilişsel farkındalık-dışavurum). Bu derin etkileşim sırasında kimi zaman kendilerini birbirlerine tamamen açarlar, çok özellerine kadar paylaşırlar ve hatta birbirlerine karşı

korunmasız, kırılğan bir hale gelirler (İletişim veya kendini açma). Bir partnerle dans ederken, dansın doğası gereği bir fiziksel yakınlık söz konusudur. Dansçı bir diğer bedenle kontak kurarken nasıl tutması, nasıl taşınması, nasıl zarar vermemesi gerektiği bilgisine önce kendi bedeninin bilgisinden ulaşır. Dansçının bir diğer dansçıyla olan fiziksel ilişkisinde mesafe, güvenle açılıp kapatılabilen bir unsurdur. Bu anlamda iki dansçı arasındaki mesafe hem somut olarak bir fiziksel yakınlığa, hem de bir partnerle yaklaşma, bütünleşebilme haline dair bir parametre olur (Derinlemesine fiziksel farkındalık-dışavurum). Görüldüğü üzere dansa yakınlık tanımı yapıldığında söz konusu yedi bileşenin beş tanesi doğrudan uygulanabilmektedir. Tüm bu duygusal, bilişsel ve fiziksel yakınlığın oluştuğu bir ortamda, dansçıların birlikte üretip, dans ettikleri süreçte bir “adanmışlık (commitment)” doğal olarak kendiliğinden var olacaktır. Son olarak da “genel yakınlık (closeness)” bileşeninin zaten duygusal, bilişsel ve fiziksel yakınlık bileşenleri ile kapsandığı düşünülmektedir.

Bu durumda yakınlık bileşenleri üzerinden dansa yakınlık kavramı ele alındığında, dans partnerleri arasında kurulan ikili ilişki “yakın” bir ilişki olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda, yakınlık kavramı üzerinden üretilmiş olan Pina Bausch’un *Masurca Fogo*, Dimitris Papaioannou’nun *Primal Matter* ve Meg Stuart’ın *Until Our Hearts Stops* isimli işlerinin bu araştırmamı destekleyeceğini düşündüm. Bu koreografların yakınlığı ele alış biçimlerini incelerken, zaman zaman birbirlerini destekleyen unsurları fark ettim, zaman zamansa da birbirlerinden ayrıldıkları noktaları görme şansını yakaladım. Aynı zamanda bu inceleme, kendi araştırmamda da farklı noktalardan bakmama imkan sağladı. Benim yakınlık anlayışıma dair birçok noktayı sağlayan bu eserleri, araştırmama bir yön vermesi amacıyla burada ele almaktayım.

3.2. Pina Bausch'ın *Masurca Fogo* İsimli İşinin Üzerinden Yakınlık Kavramına Bakış

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch olarak anılan Wuppertal Opera Ballet isimli topluluğun genel sanat yönetmeni ve koreografi olan Pina Bausch, Alman dans tiyatrosu akımının öncülerindedir. Klasik dans ve tiyatro öğelerini harmanlayarak Bauschyen bir dil yaratmış ve sahne üzerinde dışavurumcu bir sanat anlayışı geliştirmiştir.

Bausch yaptığı işlerde farklı zamanlarda farklı temalara değinmiş olsa da işleri incelendiğinde görülebilir ki aslında tekrarlanan bazı temalar bulunmaktadır.³⁶ Bu temalar çoğunlukla insan ilişkileri, bu ilişkilerdeki tarafların ilişkilene dinamikleri ve insanların kişisel bazı zaafaları ve barbarlıkları ekseninde yoğunlaşır. Kostüm seçiminde ise sık sık resmi veya takım elbise kullanarak geleneklere işaret etmektedir. Dönemsel olarak bakıldığında, daha erken dönem işlerinde ruh sağlığı, lanetlenmiş ruhlar gibi daha karanlık konulara eğilmişken, daha yeni işlerinde daha mizahi ancak yine de iğneleyici bir üsluba yönelmiştir. Genellikle sahnelerinde büyük ve etkileyici unsurlar kullanmıştır: *Vollmund*'daki kayalar ve nehirler; *Viktor*'daki büyük topraktan yapılmış surlar, *Bluebeard*'daki kuru yaprakların dökülmesi sahneleri ve *Nelke*'deki büyük çiçek tarlası gibi.³⁷

³⁶ SANJOY, Roy, (2010), **Adım Adım Dans Rehberi: Pina Bausch**, Çev.Ömer Ongun, <http://www.mimesis-dergi.org/2013/08/adim-adim-dans-rehberi-pina-bauschtanztheater-wuppertal/comment-page-1/>

³⁷ SANJOY, Roy, (2010), **Adım Adım Dans Rehberi: Pina Bausch**, Çev.Ömer Ongun, <http://www.mimesis-dergi.org/2013/08/adim-adim-dans-rehberi-pina-bauschtanztheater-wuppertal/comment-page-1/>

Masurca Fogo (Cam Temizleyicisi) 1998 yılında Lizbon Expo 98 ve Lizbon Goethe Enstitüsü iş birliğiyle gerçekleştirilmiştir. Aslında altta yatan ana teması aşk, şehvet ve arzudur. “Latin şehvaniyetine bir kuzey Avrupalı bakışı içerir”³⁸ denebilir. İş Lizbon’da geçer ama Brezilya ve Cape Verde esintileri de taşır. Bausch’un genelde kullandığı sahne tasarımına göre daha sade olan, beyaz üzerine yerleştirilmiş gri kayalardan oluşan bu sahne tasarımı Peter Panst tarafından yapılmıştır. İşin genel yapısı kısa kısa hikayelerden oluşur. Birbirleriyle çok da sıkı ilişkilendirilmemiş olan bu kısa hikayeler, Portekiz’in yüksek enerjili sokak ve plaj kültürüne ışık tutar.³⁹

Bu kısa hikayelerin anlatıldığı sahnelerde farklı, genellikle şehvetli, müzikler ve hareketli görüntülerden oluşan projeksiyonlar kullanılmıştır. “Görsel projeksiyon kullanımını, Bausch performansları için, önceki işlerinde kullanılmayan yeni bir prodüksiyon unsurudur. Projeksiyonlarda hareket eden hayvan sürüleri, okyanus dalgaları, açan çiçekler yer almaktadır.”⁴⁰ Bu görsel projeksiyonlar sahnenin genel gerçek üstü atmosferini oluşturmakta ve sahneye hareket katmaktadır.

Bausch’un işlerinde genellikle olduğu gibi, Masurca Fogo’da da aynı anda birden çok şey olur. “Bir kadın kahve bardağına bir kutu şekerin tamamını döker. Bir yüzme hocası tarafından, Andreas Rinke’nin etkili aydınlatması altında güneşlenen kadınlara denizkızı gibi davranmaları söylenir. Ruth Amarante bir mikrofona orgazmik seslerle solur. Rainer Behr, ağırlıklı olarak, hareketli bir gövde ve kafanın etrafında dönen kol hareketlerinden oluşan ilk solo dansı yapmak için tepeden aşağı zigzaglar çizerek iner. Tüm bu saçmalık gibi görünen sahneler, temelinde gerçeklere dayanır.

³⁸ KISSELGOFF, Anna, (2001), **Sun, Surf and Sexuality In a Pina Bausch Romp**.
<https://www.nytimes.com/2001/11/08/arts/dance-review-sun-surf-and-sexuality-in-a-pina-bausch-romp.html>

³⁹ HIGGIE, Jennifer, (2002), **Body Language**, <https://frieze.com/article/body-language-0>

⁴⁰ Bkz., (35), EBRAHIMIAN, 653-654.

Bausch'un işinin anahtar sözcüğü, alışılmış olanın tuhaflaştırılmasıdır. Sahnede alenen bir cinsellik yoktur; ama mikrofon, partneri tarafından bir iskemle üstünde, etrafta döndürülen Amarante için bir işitsel röntgenci haline dönüşür. Daha sonra bir erkek dansçı, seyircilere orgazmın üç yanı olduğunu söyler: pozitif (“oh, evet”), negatif (“oh, hayır”) ve metafizik (“oh, Tanrım”). Kasıtlı olarak kulağa kötü gelmeleri hedeflenen bu şakalara, Nazareth Panadero da esprileriyle katılır. Diğer bölümlerdeki hareketlerde daha fazla çeşitlilik vardır. On bir çiftin sahnede, bir topuk havada ve kalça çıkık şekilde yan yana ilerledikleri, bir yavaş salon dansı bölümü vardır. Sona doğru bu bölüm tekrarlanır, ama bu sefer geleneksel bir kur yapma dansı şeklinde yapılır ve bu sayede tüm şehvet imajlarını siler atar. Bir bölümde bir kadın, geleneksel Halloween kutlamalarında olduğu gibi, su dolu bir leğenden ağzıyla elma almak zorunda kalır. Bu sahnede zoraki bir cinsel etkileşim çağrıştırılır ama daha sonra üzerinde durulmaz. Suyla olan başka oyunlar da vardır. Güneşlenen kadınlar bir su kaydırağında oynamaya başlayıp, bir sahte mors sahneye girince aranın yaklaştığı belli olur”.⁴¹

Bausch'un grubundaki performansçıların beden türleri ve yaşları çok değişkenlik gösterir. Gerek teknik gerek de fiziksel kapasite olarak tüm dansçılar ileri düzeyde olsalar da beden özellikleri açısından dansta alışlagelmişin dışında olabilirler. “Saçları beyazlanmış adamlar, zarif bir şekilde ve enerjiyle hareket ederler; genç erkekler akrobatlar gibi birbirlerinin üzerine atlarlar; dansçılar çoğu zaman sigara içerler ve öpücükler umutsuz bir para birimidir. Saçlar savrulur, düzleştirilir veya yarı-mistik bir önemle suda ıslatılır. Sözcükler vurgulamak ve saptırmak için kullanılır, hiçbir zaman açıklama için değil; akıl, bedenlerden, kalbin direktmelerinin gerektirdiği bir küçümseyişle fırlatılır atılır. Bausch bizim ifade etmekte zorlandığımız duyguları, çok basit hareketlerle ortaya çıkarır – bir çığlık, iç geçirme, yana doğru göz atma, ayağın gerilmesi, mekanda sıçrama gibi”.⁴²

⁴¹ Bkz., (36), KISSELGOFF.

⁴² Bkz., (37), HIGGIE.

Bausch'un Masurca Fogo'sunun dışında, diğer işlerinde de ilişkiler teması çok önemlidir. İşlerindeki birçok durumu bu perspektif üzerinden seyirciyle buluşturur. Kadın ve erkek ilişkileri politik ve sosyo-politik bağlamda okumalar içerir. Ayrıca onun ilişkiler projeksiyonunda ele aldığı bazı kavramlar vardır. İkili ilişkiler üzerinden rastladığımız aşk, nefret, şefkat, özlem gibi bilindik durumları hassas ve çoğunlukla kadın merkezli bir noktadan ifade eder.

Bausch'un eserlerinde belirgin bir cinsellik ögesi yoktur. Hep dolaylı yollardan ve ilişki projeksiyonları üzerinden yaklaşır. Bu durumu, tıpkı Masurca Fogo'da da olduğu gibi, çoğunlukla mizahi ve absürd bir şekilde ele alır. Örneğin Ruth Amarente'nin mikrofona orgazmik seslerle soluması ve birçok erkek dansçının onu ellerinde taşıması, son derece absürt ve bir o kadar da güçlü bir görsellik yansıtır. Yine aynı şekilde su dolu leğenden elma almak isteyen dansçının hareketlerindeki tekrar, dansçının eforu, jest ve mimikleri, bir noktada seyirciye cinsellik hatırlatması yapsa bile Bausch bu eylemi öyle bir kavram üzerinden tanımlamaz. Bausch'un işlerindeki genel tutum, aslında seyirciyi her zaman mutlu etmeye yöneliktir. Sahnede kullandığı bir sürü hal, his, duygu, durum ve gündelik hayattan referanslar vardır, fakat bunların hepsi absürt, bir noktada gerçekdışı ve mizahi bir yan taşır.

Bausch'un dışavurumcu estetiği bir diğer yandan hareket açısından da önemlidir. Onun hareket yapısı deformasyonlardan oluşur. Defalarca tekrar eden hareket serilerinin yarattığı duygusal ve psikolojik etkiler özellikle ilişkiler üzerinden anlaşılır ve etkileyici olur. Deformasyon imgesi hareketin dışında, dansçıların bedenlerinde de görünür. İleri seviye dans tekniğine sahip dansçılarla birlikte çalışsa dahi, bu dansçıların fiziksel özellikleri sahne üzerinde alışlagelmiş ideal beden ya da ideal bir güzelliği deforme ederler. Bu durum hem Bausch'ın dili destekleyen bir öğedir, hem de sahne üzerindeki ilişki formlarında mizahı öne çıkaran bir parametredir.

Bausch'un Masurca Fogo'su diğer işlerine göre daha eğlenceli, mizahi, kadın-erkek ilişkilerinin uzun dans sekanslarıyla gösterildiği, konuşmanın az olduğu bir iştir. Bu iş, aşkın ve şehvetin yansımalarını taşısa da bize yakınlık kavramını fiziksel aksiyonlar ya da imgelemler üzerinden vermeyi tercih eder. Dolaylı anlatımlar kurar. Masurca Fogo, nihayetinde yakınlık kavramını, görsel ve estete edilmiş bir formda sahne üzerinde gösterir. Ayrıca Bausch'un işlerinde yakınlık ve yakınlığın duyuşal dinamikleri hiçbir zaman bir mesele olarak, bir işin ana malzemesi olarak yer almaz. Yakınlık onun işlerinde her ana yayılır. Bir dansçının solosunu icra edişinden, bir düette bir erkeğin kadını taşımasına (ya da tam tersi de mümkün tabii), bir kadının sahnede sigara içtiği ana, dansçıların seyircinin üzerine koreografik, hatta eşzamanlı bir şekilde yürümelerine kadar her bir ana sızar. O gündelik ilişkilerin, gerçek üstü bir yerden seyirciye bir şey söylemesini tercih eder.

Bausch, işlerinde insanın kalbine dokunur. Türlü duygu durumlarına sokar. Kullandığı müzik, ışık ve diğer görsel tasarım araçları izleyeni tüm iş boyunca etkisi altına alır. Bu nedenle onun işlerini tek bir kavramla sınırlandırmak yetersizdir.

3.3. Dimitris Papaioannou'nun *Primal Matter* İsimli İşinin Üzerinden Yakınlık Kavramına Bakış

Otuz yıllık kariyerine ilk önce görsel tasarımcı olarak başlayan Papaioannou, sonraları çizgi roman ve dergi yayıncılığından, set ve sahne tasarımcılığına kadar birçok farklı disiplinde çalışmıştır.⁴³ Papaioannou'nun işlerinde derin bir sanat tarihi bağlantısı her zaman mevcuttur ve işlerinde çoğu zaman Bausch'ya bir estetikle de yakınlık kurar.

⁴³ Bantmag, (2018), <https://bantmag.com/dimitris-papaioannoudan-pina-bauscha-bir-ask-mektubu-since-she/>

“*Primal Matter* tüm Avrupa’yı etkisine almış, bir ekonomik ve sosyal kriz ortamında yaratılan ve temelinde kişisel ve ulusal kimlik kavramlarını araştıran bir çalışmadır. Dinden sanata, insan ilişkilerinden tıbbı her anlamda yaratıcı ile yaratılan arasındaki ilişkiyi ortaya seren, tartışan, sorgulayan bir yapıttır”.⁴⁴

Bu işte biri tamamen giyinik (Papaioannou) ve diğeri çıplak (Theophanous) iki dansçı vardır. Dansçılar toplam seksen dakika süren performans boyunca hep aynı şekilde kalırlar. “Papaioannou suistimalci, manipüle eden kişi, bakıcı kişiliğindedir ve Theophanous ise; masumdur, boyun eğendir, açıktır. Hristiyanlık öncesi döneminden kalmış bir klasik çıplak Yunan heykeli gibidir, erotizmden uzaktır”.⁴⁵

Performans boyunca yaratıcı (giyinik) ile karşısındaki yaratılan (çıplak) arasındaki gerilimli ilişkinin farklı şekilleri irdelenir. Bu ilişki türleri örneğin: ressam ile modeli, heykeltıraş ile üzerinde çalıştığı heykel, Tanrı ile Adem, Tanrı ile İsa, doktor ile ameliyat ettiği hasta, basit bir iletişim kurmaya çalışan iki insan, birbirinin doppelganger’i⁴⁶ iki adam, birey ile alter egosu gibi şekillerde ele alınır.⁴⁷

Bu iki karakter, performans boyunca birbirleriyle etkileşerek birçok durumu fizikselleştirirler. Bunlar savaşmaktan, tahrip etmeye hatta sonra yeniden inşa etmeye kadar farklılıklar gösterir. “Tüm performans boyunca aralarındaki güç dinamikleri

⁴⁴ ÖZEL, Kerem, (2015), **Yunan koreograf papaioannou'dan insan"oğlu"nun "ilksel meselesi"ne dair bir etüd**, <https://danzon2008.blogspot.com/2015/10/primal-matter-dimitris-papaioannou.html>

⁴⁵ BENJAMIN, Kit, (2016), **Review: Primal Matter at Old Truman Brewery**, <https://www.londonboxoffice.co.uk/news/post/review-primal-matter>

⁴⁶Doppelganger : tıpkısının aynısı, Tureng'den çeviri: <https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/doppelganger>

⁴⁷ Bkz., (45), ÖZEL.

değişip durur. Kimi zaman birbirlerine hassas ve şefkatli davranırken kimi zaman da ilişkileri rahatsız edici olur ve bazen de şiddet içerir; kimi zaman birisi baskın ve kontrol eden konumundayken kimi zaman da ikisi de benzer bir konumdadırlar”.⁴⁸

Diğer bir yandan, “performans boyunca bir seri sürreal imajlardan geçerek Papaioannou ve Theophanous farklı kişiliklere dönüşürler. Kişilikleriyle birlikte aralarındaki ilişki dinamikleri de değişir; köpek ve sahibi, yaratıcı ve eseri, sirkte eğitmen ve gösteri yapan gibi. Her imaj seyircide birtakım bağlantılar uyandırır. Basit performans araçları ve özellikle çıplaklık kullanımıyla asıl araç olarak insan bedeninin ele alınmasıyla, seyircide Frankenstein, İsa, antik Yunan heykelleri, sihirbazlık numaraları, mumyalama gibi imajlar çağrıştırılır”.⁴⁹

İş süresince iki kişi bu mekanda var olmak üzere bir çaba halindedirler. Tüm durumlar ve sahne üzerinde buna bağlı gelişen eylemler aslında bir tür "ol-ma" kaygısının ve mücadelesinin altını çizer. Performansta Papaioannou'nun omzunda taşıdığı küçük kovadaki fasulye torbalarını yere atıp, onların üstüne basarak yürüdüğüne ve ilerleyen sahnelerde Theophanous'un kimi zaman bir köpeğin dışkıını yapıyor gibi fasulye torbalarını yere bırakmasına, akabinde ise Papaioannou'nun bunları yerden toplamasına tanık oluruz. Bir başka sahnede; Papaioannou, Theophanous'u duvara dayayıp sanat eseri gibi izlerken kimi zaman da onun bedenine heykelsi formlar verir. Onu yıkayıp cilalar. Bu esnada bazen Theophanous'un elinde mikrofon vardır. Theophanous'un kollarından ve ayaklarından yıkanırken çıkan sürtünme sesleri bu mikrofon aracılığıyla daha yüksek hale gelir. Kimi zamansa, Papaioannou Theophanous'un beden parçalarını koparır, keser, düğümler. En sonunda ise Papaioannou paçalarını sıvar ve Theophanous ise Papaioannou'nun üzerine çıkar.

⁴⁸ DAVIS, Siobhan, (2017), <http://blog.siobhandavies.com/uncategorised/2017/02/16/primal-matter-dimitris-papaioannou-october-2016/>

⁴⁹ A.g.m.

Bu sahnede Papaioannou'nun bacakları Theophanous'un kesik bacaklarının yerine geçer ve ikisi tek bir kişiymiş gibi yürürler. Koreografik olarak birçok imajın görünmesi ve bazen de bu imajların yaratılan illüzyonatif şekillerle kaydırılması sonucu, seyirci bu minimal sahnede bedeni ve bedeninin plastikleşen görüntüsünü izler.

Papaioannou derdini anlatmak için kullandığı araçları (bu insan bedeni de olabililiyor, cansız nesnelere de) parçalara ayırmayı ve daha sonra tekrar birleştirmeyi seviyor; ancak bu sefer başka araçlarla (başka bedenlerle) birleştiriyor. Parçalar, bir bütünü bileşeni olmalarından önce, bütünden ayrıldıklarında “farkına varılır” olarak kendi başlarına anlam ifade etmeye başlıyorlar; sonra, diğer bir bütüne dönüştüklerinde farklı bir anlam kazanıyorlar. Bir parçayla özdeşleştirilen bir anlam, o parça başka bir bütünü bileşeni haline gelince dönüşüyor ve anlamlar çoğalıyor. Aynı durum bütün için de geçerli; bütünü de anlamı, bütün parçalandığında bozuluyor, değişiyor, dönüşüyor.⁵⁰ Sahne üzerinde hem bedeninin hem de performans araçlarının sürekli bir yapı bozuma uğraması onun illüzyona evrilen koreografik dilini daha iyi görünür kılıyor.

Primal Matter'da icracıların sahne üzerinde birbirleriyle kurdukları ilişki, bedeninin giyinik ve çıplak olan görüntüsüyle yaratılan düalizm, keza ilişki rollerinde bile altı çizilen düalistik öğelerin gösterge niteliğinde olması, sahnede kullanılan aksesuarların (propların) kullanılma biçimleri gibi birçok koreografik bileşen, sahnede mahrem ve güçlü bir etki bırakır. Bu noktada iş yakınlık teması üzerinden ele alındığında, hem parçalardaki sahne ve koreografi bileşeniyle kurulan ilişkide, hem de icracıların birbirleri arasında kurdukları ilişkide olsun güçlü bir yakınlık temasının, içten ve samimi bir şekilde seyirciye geçtiğini söyleyebiliriz.

⁵⁰ Bkz. (45), ÖZEL

Papaioannou'nun, birtakım ilişki modellerinin üzerinden okuyabildiğimiz karakterlerinde, birçok durum ve fiziksel kaliteyle karşılaşırız. Öncelikle giyinik bir kişinin çıplak bir insan vücuduna müdahale etmesini, onun bedenini şekilden şekle sokarak, hatta bazen tek vücut olmak gibi bir illüzyon dahi kullanarak, Papaioannou; bedene, bedenle ilişkilenen uzuvlara, ilişkiye geçtiklerinde değişen mevcudiyetlerine, beden giyinirken ve çıplakken yarattığı anlamlara dair adeta bir “optik yakınlaştırma” yapıyor. Bu durum, seyircinin bakışını da kendileri arasındaki yakınlığa taşıyarak mahrem ve tekinsiz bir alanın oluşmasını sağlıyor.

Bir başka bölümde ise Papaioannou; sahnede Theophanous'un dışkısını yaptığında onu ödüllendiren, sonra onu yıkayan ve ıslak vücudunu kurulayan bir sahip ya da bir bakıcı oluyor. Ya da yine Papaioannou, bir panonun önünde duran Theophanous'u yontan, cilalayan, beden parçalarını kesen, penisini düğümleyen bir heykeltraşa dönüşüyor. Tüm bu rollerde, mahremiyet ögesinin de sahne üzerinde görünür hale gelmesiyle, yakınlığın dinamikleri iyice belirginleşiyor. Hatta Papaioannou koreografik bir araç olarak kullandığı optik yakınlaştırmayla seyirciyi hem aralarındaki ilişkiye hem de çıplak olan vücuda ve o vücudun en ufak detaylarına yöneltiyor.

Primal Matter, biri giyinik diğeri çıplak iki erkeğin, sahne üzerinde birbirleriyle kurdukları ilişkilerde türlü hal ve dinamiklere evrilerek, birbirlerinin gövdesinde çok çıplak ve içten bir ifade bulan bir çalışma. Birbirlerinin vücutlarında görselleşen yakın temasın şiirsel ve plastik görüntüsüyle bize sahne üzerindeki yakınlığın ve samimiyetin görünürlüğüne dair bir referans niteliği taşıyor.

3.4. Meg Stuart'ın *Until Our Hearts Stop* İsimli İşinin Üzerinden Yakınlık Kavramına Bakış

1994 yılından beri Damaged Goods adlı topluluğun direktörlüğünü yapan Meg Stuart, çalışmalarını Brüksel ve Berlin merkezli olarak sürdürmektedir. Meg Stuart işlerini, çalışmalarının büyük çoğunluğunda yer alan birtakım kavramlar etrafında tanımlar. 1994 yılında Stuart: “Benim koreografik işlerim *bozulma (distortion)*, *mahremiyet (privateness)*, *bellek (memory)* ve *işşa (exposure)* üzerinden fikirler ve imajlar etrafında döner.⁵¹ diye ifade eder. Ayrıca kendisinin beden hakkındaki görüşlerinin gelişimini anlatırken; “*distortion to transformation*”⁵² ifadesini kullanmış, yani önceleri beden üzerinde bozulma (distortion) kavramlarıyla çalışırken daha sonra beden üzerinde dönüşüm (transformation) kavramlarıyla çalıştığını dile getirmiştir.

Stuart'ın işlerinde beden (body), temas (contact), yakınlık (intimacy), manipülasyon (manipulation), heykel (sculpture) ve kimlik (identity) kavramlarının çokça tekrarlandığını söylemek mümkündür. Fakat işlerin çoğunda ele alınan bu kavramlar zaman içinde değişmiş ve işler arasında farklılaşmıştır. Örneğin bir dönem işlerde parçalanma (disruption) sadece fiziksel olarak ele alınırken sonraki dönemdeki bazı işlerde buna psikolojik boyut da eklenmiştir: algının ve hafızanın parçalanması (disruption of perception and memory)⁵³.

İlk gösterimi 2015 yılında gerçekleşen *Until our hearts stop*, altı performansçı ve üç müzisyenin sahne üzerinde yakınlık kavramı ekseninde gelişen

⁵¹ STUART, Meg & PEETERS, Jeroen, (2011), **Are we here yet?** Presses Du Reel

⁵² SIEGMUND, Gerald, (2010), **The Bodies' Desire**, Goethe Institute

⁵³ VAN KERKHOVEN Marianne, (2003), **Focus Meg Stuart**, Kaaitheater Bulletin

performanslarından oluşan bir çalışmadır. Farklı artistik özgeçmişlere sahip kişilerin bir arada bulunduğu bu proje, Stuart'ın çoklu disiplinlerle olan iş birliklerini de canlı tutar. Kendisini naiflik ve çaresizlik arasında yapılandıran bu işte, gerçekliği arzulayan hayalperestleri izleriz. Onların yok oldukları ve kayboldukları bir dünyada yeni bir görünümü aradıkları serüvenlerine tanık oluruz.

Stuart bu çalışmasını yakınlık (intimacy) ve sihir (magic) kavramları üzerinden üretir. Çalışmasına çok önceleri Cornelius Gurlitt'in (sanat koleksiyoncusu) çalınan tablolarının ilham kaynağı olduğunu, onun yoğun yalnızlığının, sapık ve yasak sanat aşkının onu cezbedtiğini söyler. Daha sonraları Gurlitt'i kendisini ve çalınan tablolarını yok eden bir sihirbaz olarak görmeye başladığını ifade eder.⁵⁴ Sanatçı bu ilhamından yola çıkarak, gerçek sihir ve ritüeller arasında bir alanda araştırmalar yapar.

Araştırma sürecinde, Aleister Crowley'den esinlenen ritüellerden egzersizler geliştirmiş, her türlü dokunma ve duysal deneyimi araştırmaya açmıştır. Bu süreçte; -hareket ederken kendimize ve birbirimize nasıl dokunuruz? -sahnece birbirimize nasıl dokunabiliriz? -dokunma ne zaman sihirle buluşur? gibi soruların sahne üzerinde nasıl görünebileceğini ele almıştır. Akabinde bu çalışma, samimi davranışların ve rüyaların kulübünde yaşayan bir grup insanın algısı haline gelmiştir.⁵⁵

Until our hearts stop'da sahnenin ortasında, etrafında bir geometrik formla kesilmiş (diamond shape) mor bir halının içinden görünen dans zemini (dance floor), sahnenin arka sol köşesine konumlanmış bir orkestra ve yine sol arka köşesinde ahşap bir merdiven, sol önde duvara dayanmış bir sihirbazlık dolabı ve sahnenin sağ yan duvarına dayanan bir koltuk vardır. Girişte arka orta duvarın önünde durarak, kendi aralarında konuşan ve ara ara salona giren seyircileri izleyen performansçılar, daha

⁵⁴ STUART, Meg, (2016), Meg **The First Move**, Mono.Kultur No. 41

⁵⁵ A.g.m.

sonra mekana yayılarak çağdaş beden formları oluştururlar. Bu bölümde teması yeni bir form olarak ele almak isteyen Stuart, temasın yavaşlatılmasıyla sahne üzerinde mimari formlar yaratır. Dokunmanın, tutmanın, taşımının detaylıca görüldüğü, beden yüzeylerindeki hareketin yakından izlendiği bu koreografide, temasla oluşan güvenli alan daha da görünür kılınır.

Bir diğer sahnede koklama eylemine odaklanan sanatçı, tüm performansçıların bir koltukta oturmasıyla sessizleşen sahnede, içlerinden birinin çıplak olarak aralarına girmesiyle oluşan tansiyonla, rahatsız edici bir aksiyon yaratır. Performansçıların aralarında belli belirsiz bir şekilde başladıkları birbirlerini koklama eylemi sonrasında onların koltuktan yere doğru ilerledikleri, bazen ikili, bazen üçlü, bazen de daha kalabalık gruplar halinde birbirlerini kokladıkları bir performansa dönüşür. Sahnenin en baştaki sessizliğinin ardından, orkestranın çaldığı müziğin sesinin gittikçe yükseldiği ve koreografinin adeta hareketli olarak çoklu sevgililik (polyamory) imajına bürüldüğü bu bölüm; dansçıların birbirlerinin bedenlerine naif yaklaşımlarıyla insanı adeta büyülüyordu. Sahnede neredeyse bir koku koreografisi yaratmayı başarmış olan Stuart, işin provalarında dansçılara koklama eylemini önermesiyle bu yakınlığın güven doğurduğunu keşfetmiş ve bunun işin bir bölümü haline gelmesini istemiştir.

Sanatçının bu işteki temel kavramlarından biri olan sihirin ele alındığı bölüm; sahnede gösterdikleri sahte ritüellerle enerjetik olarak mekanı sihir için hazırlayan dansçıların seremonisiyle başlar. Bir yandan içinde tütsülerin olduğu bir tepsi seyircinin önünden geçirilirken, diğer bir yandan seyircilerden bazılarının etraflarına tuz dökerek bir koruma ritüeli yapılır. Akabinde Alleister Crowley'den esinlenerek geliştirdikleri birtakım ritüelistik hareketlerden oluşan koreografiyle⁵⁶ adeta modernize edilmiş bir şaman törenini sahne üzerine taşırlar. Ayrıca dört dansçı, mekanın tam ortasında, ayakları birbirine değecek şekilde bir haç formunda yaptıkları

⁵⁶ A.g.m

dörtlü dansla bir kara büyü ayinini canlandırırlar. Sanatçının bu işinde çok bariz olarak görünen sihir kavramı, aslında işlerinde her zaman kullandığı bir anahtar sözcüktür. O, doğa kurallarının tersine döndürülmesi ve imkansızın denenmesi, yer çekimine karşı koymaya çalışmak, yok olmak, bir başkasıyla kişilik değiştirmek veya ölülerle iletişime geçmek gibi durumların fantezilerini taşır. Bu çalışmada performansçılar gerçeği olduğu gibi kabul etmeyi reddeden hayalperestlerdir ve sihir arzusuyla başka alemlere bağlanmayı arzularlar.⁵⁷

Sürprizler üzerine kurulu *Until our hearts stop* ilerleyen sahnelerde seyirciye bir şova dönüşme vaadi sunuyor. Bir stand-up sanatçısının sahnedeki piyanistle özel hayatı hakkında konuşmasına kulak misafiri olan seyirci, isteği dışında kendini sanatçıyla yakın bir ilişki içinde buluyor. Bu belirsiz yakın ilişkinin yarattığı tansiyonu ve sanatçılar arasındaki ilişkiyi mizahi bir şekilde ele alan koreograf, buna benzer bir başka dinamikle, seyirciden kendisi için isteklerde bulunan bir başka dansçı üzerinden, öncekine benzer bir yakınlık haline dikkat çekiyor.

Seyirciyle birçok işinde olduğu gibi bu işte de bir etkileşim yaratan sanatçı, dansçıların seyirciye pasta ve viski ikram ederek, tarot falına bakarak, evinin anahtarlarını vermeyi teklif ederek seyircilerle yakınlaşmalarını ve onların evdeymiş gibi hissetmelerini sağlayacak eylemler kullandı. Bir şov vaadi taşıyan bu parça aynı zamanda çok başarılı olması beklenmeyen bir sihirbazlık şovuyla, bir şov olma gayretini sürdürüyor. Dansçılar, seyirciyle kurdukları etkileşimde dördüncü duvarı yıkarak onlarla kendilerine ait olan şeyleri paylaşıyorlar. Böylece, onları birer gözlemci olmaktan çıkararak, saf bir yakınlığın alıcısı olmaya zorluyorlar.

Bu parça bağlamından yaklaştığımızda, teatral unsurları, diyalogları, hatta monologları uzun sürelerde koreografinin bir unsuru olarak kullanan Stuart,

⁵⁷ A.g.m

kelimelerin en katı seyirciye bile dokunduğunu söyler. Çünkü bunun da bir başka düzeyde yakınlık olduğunu düşünür. Örneğin, birinin banka hesabındaki para hakkındaki bir konuşmanın seks hakkındaki bir konuşmadan daha yakın olabileceğini vurgular.⁵⁸

Until our hearts stop, bize yaklaşık iki saat boyunca, altı kişinin türlü yakınlık deneyimlerini ve ilişkilerini; bazen rahatsız ederek, bazen güvenli bir şekilde, bazen boğazımızı düğümleyerek, bazense gülümseterek gösteren bir çalışma. Sahnede birbirlerini tokatlayan üç erkeği, vajinasından kurdele çıkaran bir dansçıyı, dansçılardan birinin kafasını kille kaplayarak onu gömen birini, birbirlerinin tenlerine bağımlı gibi hayvani bir şekilde birbirlerinden ayrılmayan bir çifti, dudak dudağa ve nefes nefese olan iki kişinin soluksuz dansını, sanki güreşen ilkokul çağında iki kız çocuğu gibi çıplak bir şekilde birbirlerinin vücutlarıyla oynayan iki kadını ve kullandığı buna benzer bir sürü sahneyle seyirciler üzerinde yarattığı şok etkisini desteklemiştir/vurgulamıştır.

Stuart bu çalışmasında direkt olarak yakınlık kavramı üzerine çalışmış, yakınlığın farklı türlerinin sahne üzerinde gösterilmesini amaçlamıştır. Bildiğimiz yakınlık türlerini, koreografik araçlarla birleştirerek bir tiyatro sahnesinde bu soyut kavramı görselleştirmiştir. Stuart'ın sahne ve seyirci arasında kurduğu rahatsız ama samimi ilişki, yakınlık aksiyonlarını ifade eder niteliktedir.

Dansçı bedenini, sahne üzerinde kendi gerçekliğiyle, ideal bir beden olma kaygısından uzak, hatta tüm çıplaklığıyla sergilemesi bu tez bağlamında örneklenen diğer koreograflardan onu ayırır. Çünkü ne Bausch gibi mükemmel dans tekniğine sahip dansçılar olmazsa olmazdır, ne de Papaioannou gibi mükemmeliyetçi bir estetiği kullanır. Stuart güncel ve gündelik olanın peşinden gider; olmayan durumlarla

⁵⁸ A.g.m

ve varlıklarla ilgilenir. Sahnede imkansızın gerçekleşmesi için hayaller kurar.

Bu iş içinde yakınlığın sihirle kavuşmasının ve birbiriyle olan ilişkisinin, aslında dokunmakla, tenin ontolojisiyle bağlı olduğunu gösterir. Çünkü tinsel olanın tinsel olduğu gerçeğini savunur⁵⁹.



⁵⁹ A.g.m

4. ÇALIŞMANIN ÜRETİM SÜRECİ

Bu çalışma, 2014 yılında DanceWeb bursu ve Turkish Cultural Foundation (TCF) desteği ile Uluslararası Viyana Dans Festivali kapsamında, Meg Stuart'ın yürüttüğü "Closer (daha yakın)" isimli araştırma projesinde temellerini atmaya başladığım bir çalışmadır.

Bu çalışma son beş yılımlı içeren bir araştırmanın ürünü olsa da bana 36 yıllık hayatımı en karanlık ve en aydınlık taraflarıyla, bambaşka bir biçimde kucaklamamı öğreten bir işe dönüştü. Yakınlık kavramını araştırdığım bu süreç, yaşamımda sınıksız tutunduğum, en yakın diye nitelendirdiğim şeylerin en uzak ve en uzaktakilerin ise, en yakınımda olduğu illüzyonuyla hayatı yeniden keşfetmeme olanak sağladı. Beni, hayatta kendimle ve diğerleriyle ilişkilendirirken var olan sınırlarımla ve o sınırlarımın ihlal edildiğinde nasıl bir canavara dönüştüğüm gerçeğiyle karşılaştırdı.

4.1. Meg Stuart ve Yakınlık Kavramıyla Tanışmak

Meg Stuart sayesinde tanıştığım yakınlık kavramı, ilk olarak kendisinin 2014 yılında Viyana'da gerçekleştirdiği *Closer (daha yakın)* atölyesiyle hayatıma girdi. Meg Stuart'ın *Until our hearts stop* adlı işinin araştırma dönemini de içine alan bu süre zarfında yürüttüğü Closer atölyesi; yakınlık ve ilişkilerdeki yakınlık tepkimeleri üzerineydi.

Stuart bu atölyede bizlerle sahne üzerinde yakınlığın ne anlama geldiğine ve nasıl görünür olabileceğine dair çalıştı. Stuart'ın önerdiği egzersizler, duyular

aracılığıyla değişik hareket kalitelerinin araştırılmasına yönelikti. Duyumsanarak yapılan bir eylem süreklilik faktörüyle birleştiğinde, hareketin ritüelistik ve enerjetik bir şekilde okunmasını sağlıyordu. Aynı zamanda hareketin kendi içinde minör nüanslarla değişimi ve bu değişimlerin kimi zaman sapmalara evrilmesiyle de dansçıyı bilmediği noktalara taşıyarak, ortaya alışılmadık form ve kaliteler çıkarıyordu. Egzersizler bazen ikili bazen üçlü bazen daha kalabalık gruplarda çalışılabildiği gibi bazense bireysel araştırmalara açılıyordu. Eşli çalışmalarda değişik ilişkilene biçimlerini de araştırmaya davet eden Stuart, sahne üzerinde enerjetik, psikolojik, duygusal hatta telepatik şekillerde bir iletişimin imkanlarını araştırıyordu.

Closer, farklı kültür ve coğrafyalardan gelmiş, birbirini tanımayan yaklaşık yirmiye yakın dansçının birbiriyle "daha yakın" olma durumunu araştırdığı, mahremiyet ve içtenlik sınırlarının zorlandığı bir atölyeydi. Stuart bu atölyede, dansçıların fiziksel sınırlarını zorlayan ve onların duygu durumlarını tetikleyen önerilerde bulundu. Stuart'a göre yakınlık, kişisel limitlerin aşılması ile doğrudan alakalı olduğu için kişiler arasındaki sınırların yitirildikçe ortaya ne gibi fiziksel ve psikolojik etkilerin çıkacağı onun için bir merak konusuydu. Bu durum dansçıların hal, zaman, mekan gibi kavramlarla çalışmalarına olanak tanırken diğer bir yandan da onların sanki bilinmeyen bir boyutta eylemelerini sağlıyordu. Böylesi hassas dinamiklerin olduğu bu alanda en önemli parametre güven unsuruydu. Dansçıların hem Stuart'la hem de kendi aralarında kurduğu ilişkide güven ilk günden itibaren etkiliydi. Burada Stuart'ın artistik deneyiminin ve alanı tutabilen bir yürütücü olmasının payının çok yüksek olduğunu düşünmekteyim.

Stuart, bizlere önerdiği egzersizlerde zaman unsurunu adeta limit ihlali için gereken bir unsurmuş gibi kullandı. Duyular üzerinden yakalanan fizikselliğin en uç noktalarına ilerlemek benim için bir tür bilinç kaybı yaşamak gibiydi. Bir kişiyle dakikalar boyunca birbirini izlemenin, onunla aynı anda nefes alıp vermenin ya da sinirsel reaksiyonlar göstermenin içinde adeta bir tür hemhal olma deneyimine tanık oldum.

Atölyede bir gün saatlerce dokunmak üzerine çalıştık. Dokunmanın tonusları, ifadesi, fiziksel olarak kalitesi gibi bir sürü detayın, elin mucizevi anatomisi sayesinde nasıl bir dansa dönüşebildiğini gözlemledim. Eşli olarak yaptığımız bu çalışmalarda, her çiftin farklı bir halin içinde, hatta mekanda olması çok ilginçti. Bir tiyatro sahnesinin seyirci oturma alanındaki koltukların boşaltıldığı, saklanılabilecek değişik noktaların olduğu, hatta birtakım malzemelerin (dolap, ahşap plakalar üzerine yerleştirilmiş bilyeler, birtakım metaller vs.) öylesine etrafta bırakıldığı bu mekanda, diğer gruplarla karşılaştığımda çok şiirsel görüntülere tanık oldum. Örneğin sahneye çıkan yandaki gizli merdivenlerde üstünü çıkarmış bir kızın arkasında duran bir erkek, onun kollarını iki yana kaldırmış bir şekilde ileriye doğru bakarak adeta Titanik filminde gibi dururken, diğer bir tarafta bir yatak odasında çok mahrem bir anı gösteriyor gibi hareket eden iki erkek dansçının zaman zaman kırılğan zaman zamansa teşhir etmeye yönelik dansı gibi. Bunlar gibi birçok manzaranın olduğu bu mekanda, Stuart zaman zaman bu oluşan ilişkilerin içine sözlü ya da fiziksel olarak dahil olarak, oluşan yapıların ve ilişkilerin değişmeleri için ufak yönlendirmelerde bulunuyordu.

Bir başka açıdan odağın ellere alınarak, elin fiziksel bir araç olarak hareket araştırılmasına davet edilmesi de, ortaya konan hareketsel malzemenin ötesine geçerek sanki her bir bedenin kendi coğrafyasından bir hafızayı oraya getirmesini ve eş olduğu kişiyle ortak bilinmeyen bir alanda buluşmasını sağlıyor gibiydi. Yine buna benzer bir şekilde, bir kalça eklemi ele almak da aynı şekilde tonlanıyordu. Kalçanın anatomik yapısı, mobilitesi ve imkanlarını düşünerek yapılan araştırma, onun dairesel formlarla ortaya çıkardığı hareketleri hem mekanın içinde dolaşan hem de farklı ritimleri meydana getiren bir duruma dönüştürüyordu. Bu durumu destekleyen zaman faktörü ise; hareketler sayesinde onun enerjetik yapısını tetikleyerek, yani kök çakrayı aktive ederek, kundalini enerjisiyle dans etmenin imkanlarını yaratıyordu. Grubun, çalışmanın sonlarına doğru sanki eski Yunan'da bereketi, üremeyi, çoğalmayı konu alan Dionysos şenliklerindeki gibi bir şöleni mekana taşımaları karşısında, basitçe bir kalça eklemi araştırmasının nasıl böyle ritüelistik bir noktayı meydana getirdiğine dair oldukça şaşkındım.

Stuart çoğu zaman anda oluşan durumları oyuna dönüştürerek, onları bir egzersiz önerisine açıyordu. Bu noktada grubun hem stüdyoda hem dışarıda yemek yerken ya da hep beraber bir partide dans ederken birbirleriyle olan ilişkileri, onun asıl öneri geliştirme ve sunmasına katkı sağlıyordu. Tamamen gündelik durum ve dinamiklerden etkilenerek önerdiği egzersizlerse, bir süre sonra bir film setindeymişçesine yaşanan eğlenceli kurgulara dönüşüyordu.

Beş gün süren bu atölye, katılımcıların aynı zamanda grup çalışmaları yaparak birlikte üretim sürecini deneyimlemelerine olanak sağladı. Beş kişilik gruplar halinde yakınlık teması üzerinden küçük performanslar yaptık. Gruplar önce kendi aralarında bu temanın üzerine konuşup daha sonra ortak karar verdikleri fikirleri çalışıp gösterdiler. Atölyenin son günü ise hafta içinde meydana getirdiğimiz bu küçük performansları, Stuart'ın davet ettiği bir grup sanatçıyla paylaşarak, geribildirimler aldık. Atölyenin bu kısmı beni ilk başlarda çok gergin hissettirmişti. Hem insanlarla ortak bir noktada buluşmak hem de yapmak istemediğin şeylere ortak olmak durumu söz konusuydu. İlk sunum ciddi anlamda sınırlarımı zorlayan bir şekilde oldu. Birlikte çalışmaktan keyif aldığım Maria Metsalu ve Alexander Vantournhout ile aynı gruptaydık. Herkes yakınlığa dair bir durum ya da malzeme olabilecek bir anahtar sözcüğü sunuyordu. Bir çiklet, sıkışma, öpüşme gibi anahtar sözcüklerin üzerine yoğunlaşıldı. Çocukluğumdan beri çikletten nefret eden, hatta çiklet çiğneyen insanların yüzüne bakmaktan kaçınan biri olarak son derece rahatsızdım. Bu durumu söylediğimde ise onlar malzemenin çok iyi işleyebileceğini düşündü. Akabinde beş kişi bir dairede formunda yerleştiğimizde, birinin ağzında çiğnediği çikleti diğerine verip ve aynı zamanda onunla öpüşerek, ağızdan ağıza dolaşan bir çiklet aracılığıyla bir temasta bulunduk. Kendi adıma korkunç bir deneyimdi fakat bir o kadar da hoşuma giden bir durum oldu. Limitlerin gerçekten alışı edilmemesinin başka bir konfor ya da bir güven alanı oluşturduğunu anladım. Bu anlamda düşündüğüm rahatlamak hali bir performansçı için önemli bir dinamikti.

Bu süreç benim için gerçekten çok zorlayıcı fakat bir o kadar da aydınlatıcı oldu. Stuart'ın deneyimi sayesinde, bu atölyede kendime olan mesafemle başka bir coğrafyada karşılaştım. Sınırlarımı fark ederek yine de her duruma karşı, bir dansçı olarak hareketi seçmenin ne kadar şifalı ve kurtarıcı olduğunu anladım. Tiksindiğim, utandığım, kaçmak istediğim anları bir performans malzemesi olarak yaşadım. Bu limitlerimi zorladıkça beni zorlayan şeylerin ne kadar normale döndüğünü ve benimse nasıl bir genişleme hissiyle kaldığımı fark ettim.

Beş gün boyunca, tanımadığım insanların içinde kendime (içime) bakmanın mucizevi bir yanı oldu. Daha öncesinde tanımadığım o insanlarla şimdiye dek hiç kurmadığım güçte ve yoğunlukta bir bağlantı kurmuş olabilmenin hafızamda bıraktıkları paha biçilemez. Bağlantı kelimesinin hayatımızdaki gücünü de bu atölyede keşfettim. Dokunma egzersizini yaptığım partnerimle hiç görüşmediğimiz iki yılın sonunda Lizbon havaalanında birbirimizi görüp, çok uzak bir mesafeden birbirimize doğru koşup uzun uzun hiç konuşmadan sarılınca bunu daha da iyi anladım. Zamanın geçmiş olmasına rağmen deneyimin biricikliği ve gerçekliği hep devam ediyordu. Bu kendimce mucizevi bir buluştu. Diğer bir yandan düşüncelerimin ve hislerimin atölyenin sonunda beni alaşağı etmesi ise beni kendimce bir şeyler söylemenin gerekli olduğu fikrine sürüklüyordu. Tüm bunların beni böyle bir sürece sürüklemesinden dolayı hayatımda mucizevi bir yanı olduğunu düşünüyorum. Ve bu atölyeyi, şimdi bulunduğum noktaya sıçrayabilmek için beş yıllık sürecimin ilk kırılma noktası olarak görüyorum.

Bu atölye sürecinin ardından Stuart'la görüşmeye devam ettik. Bir yıl sonra Berlin'de beni bir atölye çalışmasına daha davet etti. Onunla yeniden beş gün sabahtan akşama kadar çalışma şansı yakaladım. Fakat bu kez Viyana'daki gibi çok yoğun duygular hissetmedim. Portekiz'de gitmiş olduğum rezidansın dönüşünde oraya vardığım için, kendimi ne Berlin'e ne de Stuart'la çalışma psikolojisine pek hazırlayamamıştım. Dansçının kendisini onunla çalışmak için hazırlamasının önemli olduğunu düşünüyorum. Çünkü Stuart hem çok uzun saatler boyunca çok az ara

vererek çalıştırır, hem de yaptırmış olduğu çalışmalarda güçlü bir kondisyon gerekir. Ben o dönem bu şartları tam sağlayamadığım için, biraz zorlandım. Bu atölyede çakralar ve çakralara dair değişik dans önerileriyle birlikte geleceğin dansının ne olabileceği yönünde hareket araştırmaları yaptık. Her zaman olduğu gibi yoğun ve zorlayıcı bir deneyimdi.

Bu atölyeden bir süre sonra kendisine *Closer* atölyesinin beni çok derinden etkilediğini ve tezimde bu kavram üzerine çalışmak istediğimi söyledim. Onun artistik işlerini detaylıca inceleyerek, *Until our hearts stop* adlı işinin üzerinden koreografik önerme yaptığım bir iş üretmeyi planladım. O dönem *Closer* atölyesinin etkileriyle *Becoming Monster (Canavar Kesilmek)* isimli bir iş üretmeyi ve kavramsal olarak Kuir yakınlık (queer intimacy) üzerine çalışmayı istiyordum. Projemi heyecanla Stuart'a sundum ve bu projeye destek vermesini çok arzuladığımı söyledim. O da elinden geleni yapmak istediğini söyleyip teklifimi kabul etti. Bu koreografi için Amsterdam merkezli çalışan Vincent Riebeek ve Berlin merkezli çalışan Jorge De Hoyos ve Antonio Onio'yla bir iş birliği yaparak, sonrasında bu çalışmayı Berlin ve İstanbul şehirlerinde oynamak istediğimi söyledim. Onun da fikirlerini aldıktan sonra dansçılarla görüştüm ve onlar da birlikte çalışmayı kabul etti. Bir sonraki aşamada Pelin Başaran'dan bu durumu organize etmesi için destek istedim. O da Goethe Enstitüsüyle görüştü. Berlin'de bulunan Lake Studio, proje için Berlin'deki ev sahipliğini kabul etti. Provaların İstanbul ve Berlin'de belirli aralıklarla yapılabilmesi için bir programlama yapmaya başladım. Akabinde Goethe Enstitüsünün fonuna başvurduğum. Proje ilk başvurumda, Türkiye'den hiçbir kurum tarafından desteklenmediği için kabul edilmedi. Daha sonra iki kez daha denedim. Bu denemelerde ise projenin içeriğinin onaylandığını fakat Türkiye'den bütçe gösterilmediği için destekleyemediklerini ilettiler.

Bu sürecin arkasından daha bireysel bir şekilde bu kavramı çalışmaya karar verdim. Hem çabalarım sonunda biraz yorgun ve ümitsiz bir haldeydim, hem de günlük yaşamımda değişen dinamiklerim sonucunda benim yakınlıktan ne anladığımı

yeniden sorgulamaya başlamıştım. Daha naif, daha çocuksu ve daha sade bir yakınlığı sahne üzerinde göstermeyi istiyordum. O sıralar birtakım atölyeler düzenledim ve o çalışmalarla bu konuyu biraz araştırmaya başladım. Daha sonra önce dört kişiyle başladığım bu işin provaları kendisini bir düet fikrine götürdü. Diğer bir yandan tez konumda değişiklikler yapmak durumunda kaldım. Stuart'dan beklediğim onay mektubu geç kaldığı için çalışma konumu biraz daha daraltarak, şimdiki haline getirdim. Geçirdiğim bu süreç nihayetinde, bu tez çalışmamın ve *Hayat kısa, kuşlar uçuyor...* adlı işimin ortaya çıkmasını sağladı.

4.2. Çalışmanın Gelişme Süreci

4.2.1. Üretim Süreci Öncesi Yol Gösteren Atölyeler

Bu kavram hayatımda yer bulmaya başladıkça, bende türlü açılımlar ortaya çıkıyordu. Closer atölyesinde deneyimlediğim şeylerin hafızamda sürekli yeniden kendilerini hatırlatması, beni bu deneyim üzerinden şahsi olarak neyi söyleyebilirim sorusuna yöneltiyordu. Bu sorunun cevaplarını başkalarıyla birlikte aramak, birlikte birtakım anların talihlisi olmak için beden odaklı atölyeler organize etmeye başladım. Bu süreçte düzenlenen bu atölyeler, farklı yaş gruplarından, farklı geçmişlerden gelen hatta farklı cinsel yönelimlere sahip kişilerle gerçekleşti. Katılımcılarla dokunma, görme ve tatma duyusu üzerinden, bireysel ve grup araştırmalarının derinliklerini deneyimledik. Bedenin sınırlarının kendi hayatlarımızın dışında bir stüdyoda ne olduğunu ve bu durum üzerinden nasıl tepkiler verdiğimizize baktık. Partnerli çalışmalarda bilmediğimiz bedenlerle ne kadar yakın ve içten bir bağın kurulabildiğine dair araştırmalar yaptık. Bazen travmaları, bazen bizi mutlulukla saran deneyimleri bazense hissiz taraflarımızı fark ettik.

Bu atölyeler farklı mekanlarda hayat buldu. Salt Galata bünyesinde bulunan Artistic Research Galata, ÇATI (Çağdaş Dans Sanatçıları Derneği), Queer Şifa Kampı (Selçuk), İstanbul Onur Haftası yürüyüşleri kapsamında düzenlenen etkinlikler bu atölyelerin ev sahipliğini yaptı ve beni bir sürü bedenle ve hikayeye buluşturdu.

Bu atölyelerde paylaşılanlar, benim her şeyden önce yakınlık kavramının hayatlarımızda nasıl mühim bir ihtiyaç olduğunu yeniden anlamamı sağladı. Sosyal hayatlarımızda ilişkiler kurarak geliştiğimiz bilgisi ve insanlarla yeni bağlantılar kurarak çoğullaşacağımız gerçeği, aslında bağ kurmanın güven veren dinamiğini ön plana çıkardı. Bu atölyelerde karşılaştığım deneyimler, tez projemin araştırma döneminde fiziksel olarak yapmak istediklerime beni yakınlaştıran birer araç oldu. Ayrıca tüm bunlar sahne üzerinde görünen bir yakınlığın ne şekillerde ifade edilebileceğine dair ufkumu açtı.

4.2.2. Araştırma Süreci

Stüdyoda çalışmalara başladığımda içimde yankılanan bazı kelimeler vardı. Bu kelimeler hem bireysel olarak geçirdiğim araştırma sürecimin birer uzantısı hem de belleğim üzerinden kendisini ortaya koyan anahtar sözcükler gibiydiler. Bu anahtar sözcükler, tezimin oluşum aşamasında yakınlık kavramını kendi artistik bakışımla nasıl ele alacağımı ve nasıl icra edeceğimi bulmamı kolaylaştıran birer araç oldular.

Hem kişisel tarihimin ve yaşadığım gündelik hayatımın bende bıraktığı deneyimler hem de derin dinleme pratiklerimde içime doğan görüler, sürecimi şekillendirmek konusunda son derece önemli bir yer tuttular. Görülerim sayesinde içime doğan basit, sade, yalın, duru ve yoğun kelimeleri, bu mahrem ve içten sürecimi hem başlatan hem de sonlandıracak olan birer parametre oldular.

Öncelikle dört kişiyle araştırmalarına başladığım bu çalışmada, yaratım süreci zaman içinde beni bir diyet işi üretmek noktasına taşıdı. Bu noktada süreç kavramının gerçekliğine ve benim için her ne oluyorsa onun en iyi Şey olacağı fikrine güvendim. İlk çalışmalara 2017 yılının aralık ayında başladık; aynı senenin ocak ayının başlarında bir renovasyona gittik ve "süreç" kavramının da projeye olan katkısını göz önünde bulundurarak bir diyet işi üretmek üzere yeniden bir yapılanma içine girdik.

İlk alışmalar Yiğit Ürkmez, Ekin Önce, Kürşat algan ve Ufuk Fakioğlu'nun bu yaratıma eşlik etmeleriyle başladı. Onlarla çalışmaya onların dansçı kimliklerinden ziyade hayatın içinde nasıl yer kapladıklarını görerek karar verdim. Her birinin çok şahsına münhasır, içten halleri karşısında birlikte ve yeni bir Şey söyleyebiliriz heyecanını taşıyordum. Onların da bu işiın konusuna dair merak ve ilgileri sayesinde çalışmalara başladık.

Dört kişiyle beraber yaptığımız çalışmalarda daha çok eşli egzersizler yaparak ve kontak doğaçlama pratiğinin ilkelerinden beslenerek ilerledik. Kontak doğaçlamayı birlikte bir alan oluşturmak, birlikte paylaşmak, birbirimize güvenmek ve bir ekip olabilmenin imkanlarını ortaya koyabildiği için tercih ettim. Araştırdığım kavramsal unsurların ihtiyaçlarını da göz önünde bulundurarak en basit kontak doğaçlama egzersizlerini bu amaçla birtakım katmanlar ekleyerek önerdim. Bu egzersizler güven egzersizleri, ağırlık transferleri gibi temel egzersizlerdi. Bunlara ek olarak, gündelik hayattan aldığım bir takım imaj ve eylemleri stüdyodaki araştırmalara dahil ederek devam ettim. Bunlar bazen bir balonla ya da yılbaşi süsüyle oynamak, bazen stüdyoda bir köşeden diğer bir köşeye eşli bir Şekilde yürümek, koşmak, bazen birlikte zıplamak hatta pogo yapmak, birlikte headbanging yapmak gibi hayattan alınmış eylemlerdi. Amacım kendi hayatlarımızda farklı Şekillerde kayıtlı olan bu durumları performansçıların da kendi belleklerinde yeniden hatırlayarak, bize kendi duygu durumlarını yansıtabilecekleri ve o duygu durumlarıyla oluşan fiziksel kalitelerini icra edebilecekleri bir zemini yaratmaktı.

Fakat o dönemde ekip içinde kurduğumuz dinamik tam bir birlik enerjisi sağlayamadı. Ortaya çıkan malzemeler kendi başlarına ne kadar güçlü olsalar da nihayetinde benim gitmek istediğim yere referans olmuyorlardı. Dört dansçının da değişen motivasyonlarını göz önünde bulundurarak, bir karar vermek durumdaydım. İşin yakın ilişki konusundaki gerekliliğini ve hassasiyetini dikkate alarak, daha mahrem bir ilişki kurmanın mümkün olabileceğini düşündüm. Ardından ekipte birlikte çalıştığım kişilerle projeyi bir düet olarak çalışma isteğimi paylaştım ve onların da rızasıyla önümdeki sürece Yiğit'le devam etmeye karar verdim. Çalışmaları yaklaşık iki ay kadar süren bu sürecin sonunda Yiğit'le bilinmeyene doğru bir keşfe çıktık.

Sürece Yiğit'le devam etmeyi istememin birkaç sebebi vardı. Bunlar öncelikle onun birlikte yaptığımız çalışmalarda göstermiş olduğu performansı ve kendisini stüdyoda nasıl var ettiğiyle ilgiliydi. O bir öneriyle karşılaştığında kendisini samimiyetle açan, risk almayı göze alan ve kendi mahremiyetini sakınmayan bir tavır sergiliyordu. Diğer unsurlar ise koreografinin estetiğiyle ilgiliydi. Ben koreografinin estetiğine dair düşünürken yakınlık temasından hareketle, yakın ve uzak kavramlarının sahne üzerinde nasıl somutlaşabileceği üzerine yoğunlaşıyordum. İlk olarak 'yakın ve uzak' kelimelerindeki zıtlığın hareketli bir somutluk kazanabileceğini düşündüm. Bu zıtlık hem anlam itibarıyla hem de sahne üzerinde birbirlerini tamamlayan ve de birbirlerinden ayrılan iki farklı doğa demekti. Burada görünüşümüzdeki fiziksel unsurların zaten bu durumu kendiliğinden sağladığını fark ettim. Birimizin saçları uzundu ve diğerimizin ise neredeyse dökülmüş ve saç derisi gözüktüyordu. Birimiz genç, diğerimiz orta yaşlı idi. Birimiz doğası ve hareket kalitesi itibarıyla daha ağır, diğerimiz ise daha dinamik. Bunlar oldukça belirleyici parametrelerdi. Devamındaki çalışma sürecine girdiğimizde ise; Yiğit'in saçlarının zaman zaman performansına adeta üçüncü bir kişi gibi dahil olduğunu gözlemledik. Öyle ki saçları bazen bir şeyleri örten ve kaplayan bir materyal olup, böylece oluşan birçok dramatik anlamı bozan bir unsura dönüşürken, bazen de durağanlığın içinde tek hareketli şey olarak kendini gösteriyordu. Onun saçlarının başına buyruk bir şekilde işe müdahale etmesi işin kendine has doğasına katkı sağlıyordu.

Araştırma sürecinde daha önceki çalışmalardan biraz daha farklı olarak beş duyunun aktivasyonu üzerine egzersizler ekledik. Daha önce çalıştığımız gündelik önerilerse, stüdyoya girdiğimizde mekana varmak ve birbirimizle uyumlanmak için kullandığımız pratikler haline geldi. Beş duyu üzerinden sürece en çok katkı sağlayan görmek ve dokunmak duyularının açtığı alan ve yarattığı deneyimdi. Daha sonra görmek edimini işin girişi olarak eklemeye karar verdim. Bu görme eylemi işin girişinde hem seyircinin aramızdaki ilişkiye dahil olmasını hem de bizim birbirimizin yüzlerinde adeta iç içe geçmemizi, bir diğer deyişle enerjetik olarak bağlantı kurmamızı sağlayan bir nokta oldu.

Duyusal bu deneyimlerin yanı sıra Stuart'ın *Until our hearts stop* isimli eserinden etkilenerek, bu eserdeki mimari kavramını benim araştırma konumun ve artistik bakışımın çerçevesinde ele almaya başladık. Burada üzerine gitmek istediğim nokta birtakım mimari form ya da formlar yaratmaktan ziyade bedenün gündelik hayatta almış olduğu formların doğal olarak bir mimari form gibi görünebileceğine dikkat çekmekti. Tabii ilerleyen süreçte, bu yaklaşım bizi aldığımız formlarla mekanın içinde farklı şekiller yaratarak çağdaş heykeller oluşturma fikrine taşıdı. Burada önemli gördüğüm nokta ise meydana gelen bu yapıların birtakım şekiller olmaktan öte, bu şekiller sayesinde yakın ve gerçek bir ilişkiyi sahne üzerinde ne kadar görünür kılabilirdikleriydi.

Çalışmaların devamında, mimari formlar üzerinden yakaladığımız fiziksel kalitenin ve yapının bir diğer noktası olarak formların nasıl yakınlaşabileceğine hatta likitleşebileceğine dair bir araştırma içine girdik. Bu noktada birbirinden değişik mesafelerde ve şekillerde konumlanan bedenlerin, birbirleriyle yakın bir temas kurduğunda nasıl görüldüğüne dair çalıştık. İki beden üst üste geldiğinde, bazen düz bazen eğri formlarda bir kontak ilişkisi kurduğunda hem anlam hem de koreografik olarak nasıl bir noktaya taşınabildiğini araştırıyorduk. Tam da bu noktada Yiğit'in üzerimde akışkan bir şekilde, hayvansı bir kaliteyle hareket etmesinin, benimse durağan bir şekilde yatıyor olmamın bizi aramızdaki fiziksel ve duygusal sınırların

kaybolmasıyla kazandığımız farklı bir ilişkilene şekline taşıdı. Böylece işin genel yapısını belirleyen düz ve sabit çizgileri, akışkan bir kaliteyle bükümleri ve dairesel formları kazanmamızı sağladı. Hem de bu bulduğumuz nokta, bizleri sahne üzerinde görünür hale gelebilecek daha yakın bir temasa taşıdı.

Araştırma döneminin bir diğer önemli noktası kuşlar oldu. Bu fikir daha sonra beni hem işin isminin ne olacağına hem de işin içinde bu fikir üzerinden oluşan bölümlerin şekillenmesine yöneltti. Kuş fikri aslında benim gökyüzünde sürekli uçakları seyretmemle başladı. Kuşları izlemek elbette güzeldi fakat uçaklarsa şimdinin kuşlarıydı. O sıralar, Lale Müldür'ün bir sohbet sırasında bana sorduğu, -yüzlerce martının olduğu bir adada kalsaydın ne yapardın? sorusunu hatırladım. Sonra bu anı, beni gökyüzünde yüzlerce uçağın uçtuğu ve bazılarının yere düştüğü fantezisine götürdü. Zihnimdeki bu imaj bir tür bilim-kurgu filmine dönüşüyordu. Diğer bir yandan da bir kaos yarattığı için beni heyecanlandırıyordu. Aynı zamanda uçakların içindeki yolcuların ya hep gökyüzünde kaldıklarını ya da hayatlarını kaybettiklerini, bu nedenle de aslında o yolcuların hiçbir zaman varacakları noktaya kavuşamayacaklarını düşünüyordum. Zaten burada beni en çok etkileyen şey kavuşamamak fikriydi. Şehirden, üstümüzden geçen uçakları izlemek ama içindekilerle buluşamamak... Bu da benim için bir tür yakınlık parametresiydi. Bu fantezi daha sonraları Yiğit'le çalıştığımız stüdyonun pencerelerinden kuşları seyretme eylemine ve bu eylemler sırasında çocuklar gibi gülüp eğlenmeye evrildi. İşin içine bir parça olarak eklemeye karar verdiğim bu bölüm, sonraları birlikte aynı yöne bakıp bakmadıklarını tartışan bir çiftin ilişkisini meydana getirdi.

Bir aralar yaşamış olduğum ilişkilerimden kalan, hayatın çok kısa olduğu fikrine dair olaylar ve anılar belleğimde kendilerini hatırlatıyordu. Başımıza hiç beklemediğimiz bir an bir saksının düşmesiyle hayatımızı kaybedecek olabilmenin riskiyle yaşadığımızı, bu nedenle hiçbir şeyin ertelenmeden yapılmasının ne kadar önemli olduğunu düşündüğüm bir dönem yaşamıştım. Bunu şimdilerde hala başaramadığım kesindi ama en azından bu bilince varmıştım. Sonraları bu düşünceler

beni Cemal Süreyya'nın *Hayat kısa, kuşlar uçuyor...* dizisindeki sadeliğe ve bu sadeliğin ardına saklanmış hakikate doğru itti. Bu dizede, bir cümleyle bir dünya görüşü söylemenin şaheserliğini görüyordum. Ayrıca yapmak istediğim bu işe ve bu işte söylemek istediklerime adeta tercüman oldu. Devamında *Hayat kısa, kuşlar uçuyor...* çalışmamın adı oldu.

Hayat kısa, kuşlar uçuyor... İstanbul ve Ankara'da çalışma aşamasındaki gösterimlerle sürecini derinleştirdi. Ankara'da performansın sonrasında gerçekleşen sanatçı konuşması bize işi geliştirirken ne gibi noktaları ele almamız gerektiğine dair yol gösterici oldu. Aynı zamanda seyircilerin iş üzerinden yönelttiği sorular bizi yaptığımız şeye olan inancımız konusunda çok besledi. Özellikle bir seyircinin yönelttiği -bu kadar yalın ve bir o kadar yoğun olan bu işi üretmek için büyük bir kayıp yaşamış olmalıyız. Bu işi oluşturmaya nasıl başladınız? Sizi bu noktaya ne getirdi? sorusunun karşısında adeta titremiştim. Anlaşılanın ve bazı hayatlara değmenin, bazı hayatlarla ortak bir hafıza bulmanın nasıl mükemmel bir his olduğunu anlıyordum. İstanbul'a döndüğümüzde bu geri bildirimler üzerinden yeniden işi geliştirmeye yönelik notlar aldım. Sonrasında hem çok yorgun olduğumuz için hem de işe biraz mesafe almanın iyi olacağını düşündüğümüz için çalışmalara ara verdik. Küçük bir ara vermek üzere ayrılmışken bir anda her ikimizin de hayatlarında bizim dışımızda gelişen olaylardan ötürü çalışmalarını uzunca bir süre erteledik.

Yaklaşık bir yıl geçmişti. İkimiz de bir yılın sonunda bambaşka bir şekilde buluştuk. Onun uzun saçları artık yoktu. İşin nasıl olacağına dair endişelerimiz vardı. İşin içinde yakaladığımız plastik estetiğin artık olamayacağını ve bu ilişkinin artık iki erkek ilişkisi gibi okunacağını düşünüyorduk. Bu durumdan dolayı çok rahatsızdım. Fakat o sıralar dış göz olarak provalara düzenli olarak davet ettiğim sevgili Leyla Postalıcıgolu'nun söyledikleri çok iyi geldi. O estetiği yeniden yakalamak için herhangi bir ek materyal kullanmak yerine kendi gerçeğimize odaklanmamızın ve o kaynak üzerinden gelecek olanı kabul etmemizin en doğru olacağını aktardı. Çünkü işin temelindeki yakınlık temasının ancak bu samimiyet ve içtenlikle mümkün

olabileceğinin altını çizdi. Daha sonra biz de bu dinamiği kabul edip, provalara artık fiziksel unsurların bir koreografik malzeme gibi görünmesiyle değil, bizim nasıl ilişkilendiğimiz ve bu ilişkinin sahne üzerinde ne anlama geldiği fikriyle devam ettik.

Bir sonraki aşamada danışmanım Tuğçe Ulugün Tuna'nın geribildirimleri sayesinde, oluşmuş parçalar üzerinde bazı değişiklikler yaptık. Burada hem tez/eser metnime hem de koreografiye çok büyük katkı sağlayan nokta; Tuna'nın önerdiği gölge imgesi oldu. Burada araştırmamız gereken nokta; benim kendi gölgemle ya da alter egomla dans ettiğimde, dansçıyla aramdaki dinamiğin nasıl değişebileceği fikriydi. Bu fikir sayesinde ilk olarak, önceleri bağlantı kurmayı denediğim Freudyen yaklaşımı tezimden çıkarıp, Jung'un psikanalitik yaklaşımını ve onun gölge arketipini araştırarak tezime ekledim. Jungien bakışın ifade ettiği gölge düşüncesi; benim stüdyoda Yiğit'le olan ilişkimdeki kendimi ve kendi beklentilerimi fark etmemi sağladı. Son noktada fark ettiğim ise; kendi kendime hayalini kurduğum bir ideal ilişkinin imkansızlığında, aslında bütün meselenin de kendimde olduğuydu. Nihayetinde *Hayat kısa, kuşlar uçuyor...* bir kişinin kendi karanlık ve aydınlık taraflarını, beklentilerini, imkansız arzularını, iki kişinin yaşadığı bir ilişki aracılığıyla görselleştiren koreografik bir çalışmaya dönüştü.

4.3. Çalışmanın İlk Versiyonunun Yapısal Analizi

Bu çalışma, en yalın haliyle, bir süreliğine beraberce hayatı paylaşmayı anlatıyor. Bazen bir yabancıyla, bazen bir yol arkadaşıyla, bazen bir sevgiliyle... Kim olduklarından öte neyi, nasıl paylaştıklarıyla önemliler. Birlikte aynı yöne bakabilmek, birlikte durabilmek, birlikte dokunabilmek hatta gökyüzünde beraberce kuşları seyredebilmekle. Aslında hayat bir Cemal Süreyya dizesi kadar basitken; ilişkilendikçe yarattığımız karmaşık hayatlarımız, bizleri ilişkilerimizde ihtiyaç duyduğumuz kişisel alanlarımızın korunmasına, özgürleşme isteğimize yönlendiriyor.

Bazense bunları kaybediyoruz ve o zamanlar kaybettiklerimiz karşısında nasıl canavarlaşıyor ya da nasıl canavarlar oluyoruz. Bu proje; yalın bir Cemal Süreyya dizesi gibi yaşarken, nasıl bir vahşet yarattığımızla ilgileniyor. Yani hayatın içindeki bizlerin, bazen göstermeyi sevdiği bazense sakladığı ya da hiç göstermeyi istemediği taraflarımızla. Jung'un dediği gibi gölgelerimizle, karanlığa düşmüş yanlarımızla... Stuart'ın *Until our hearts stop* adlı işinden etkilenilerek üretilen bu çalışma, yakınlık kavramı üzerine yapılan bir araştırmanın ürünüdür. Bu araştırma sürecinde, bir şeyin yakın olarak tanımlanabilmesi için uzağın tanımlanması gerekir fikriyle yola çıkılmıştır. Uzak ile yakın ilişkisi ise *mesafe, ara, sınır* gibi kavramları beraberinde getirir. Tüm bu durumlara, ilişki perspektifinden bakan sanatçı, bu ilişkilermeleri haller, fiziksel formlar ve koreografik bağlantılar üzerinden ele alır. Sanatçıya yakınlık kavramını biricikleştiren ve fiziksel aksiyonlara olanak sağlayan şey ise; sınırların yakınlaştıkça, iç içe geçtikçe ortadan kalkması fikridir. Bu fiziksel olarak bir şeyin iç içe geçmesini, 'ara'nın yok olmasını tanımlayıp, görünür kılarken aynı zamanda mahrem olanın da yok olması fikrini yaratmaktadır. Sanatçının bakışına göre; mahrem alanın yok olması beraberinde 'ihlal' etmeyi ve edilmeyi getirir. Böylece bu fikir, somut olarak iki bedeni ve bir ilişkiyi görünür kılar. Biri müdahale eden, diğeri ise mağdur olandır. Bu durumların getirdiği haller ise, ne kadar travmatik dahi olsalar bizi fiziksel aksiyonlara davet eder.⁶⁰

Bu çalışma, birbirinin içinden geçen sekiz farklı ana sahneden oluşmaktadır. Her bölümde farklı hareket araçları, kaliteleri ve ilişki dinamikleri kullanılmıştır. Yaratım sürecinde keşfedilen malzemelerle oluşturulan tasarımı, dansçıların hem gerçek hayattaki hem fantezi dünyalarındaki oluşları desteklemiştir.

Koreografi sahnenin ortasında, oturma pozisyonunda konumlanan iki dansçının birbirlerini izlemesiyle başlar. Seyircilerin salona alınmasından on beş

⁶⁰ Dünyada Bir Köşe Festivali ve Bomontiada ALT iş birliğiyle 29/59 kapsamında work in progress olarak gösteriminin el afişinden.

dakika önce sahne üzerindeki yerlerini alan dansçılar, derin dinleme pratiğinden yola çıkarak, birbirlerini izledikleri bu bölümde duyuşsal olarak uyumlanırlar. Bu uyumlanma aralarında bir çeşit enerjetik bağlantı kurmayı amaçlamaktadır.

Devamında seyirci salona girdiğinde, bir süredir dizlerinin üzerinde oturmuş olan iki dansçının birbirlerini izlediğine tanık olur. Dansçılar, seyircinin salona yerleşmesinden sonra yaklaşık beş dakika kadar daha bu izleme eylemine devam ederler. Bu sırada seyirci de birbirlerini izleyen dansçıların oluşun mahrem alanına tanık olur.

Daha sonra dansçıların birinin, diğzerinin önünde düz bir şekilde yere uzanmasıyla başlayan bu bölümde; oturma, yatma, kalkma gibi komutlardan oluşun koreografik hareket dizgelerini, sahne üzerinde farklı seviyelerde ve değışik hareket kaliteleriyle icra ederler.

Bu bölümde, bedenın gündelik pratikleri ve bu pratiklerde almış olduğu fiziksel formlar üzerine çalıştım. Bu bölüm, Meg Stuart'ın *Until our hearts stop* isimli eserindeki mimari anahtar sözcüğünden etkilenererek inşa ettiğim bir parçadır. Sahne üzerinde oturmak, yatmak ve ayağı kalkmak komutlarıyla değışik mimari formlar yaratarak, bu formları mimarideki mesafe, yakın, uzak ve ara gibi kavramlar ekseninde çalıştım. Yakın bir ilişkinin neler olabileceğı sorusuna cevaplar bulmaya çalıştığım bu işte, oluşun bu mimari formlar üzerinden gündelik ve samimi bir oluş halini somutlaştırmak istedim. Önceleri oturmak, yatmak ve ayağı kalkmak ile sınırlı olan skorlara, hız, seviye, yön ve yer değıştirmek gibi komutlar ekleyerek koreografik bir dizge haline getirdim.

Sonraki bölüm, performansçıların üç kez bedenlerinin farklı yüzeylerinde, birbirlerinin üstüne gelmelerinin sonuncusuyla başlar. Bu kez diğzer ikisinde olduğu

gibi sakin dokunuşlarla beliren bir temasın yerine, bir anda yukardaki beden, yerde yatan bedenin üzerine tüm ağırlığını bırakarak düşer. Bu eylemiyle hem hareketin kalitesi hem de o ana kadar aralarında oluşan ilişkinin hissiyatı değişir. Artık adeta yek bir beden haline gelirler. Yerde hareketsiz bir şekilde yatan performansçı diğer bedenin yükünü ve eylemini taşır. Üstteki dansçı ise altındaki bedenin yüzeyini tüm vücuduyla kaplar. Elleri dokunarak başladığı hareketini onun tüm yüzeyinde sürünerek tamamlar.

Bu parçada, mesafe kavramı üzerinden, yaklaşan iki şeyin, örneğin iki bedenin fiziki sınırlarının sahne üzerinde nasıl görünürlük kazanabileceği fikrinden yola çıktım. İki şeyin mesafesinin kısaldıkça yakınlığı bilgisiyle, şeylerin daha da iç içe geçtiğinde, hatta görünmez sınırların da ötesine geçtiğinde, fiziksel ve duygusal olarak ne gibi etkilerin ortaya çıktığını araştırdım.

Bu noktadan hareketle, bu düetteki ilişkide mesafe olarak yakınlığın arsız bir hale gelmesi, bizde duygusal, fiziksel hatta psikolojik birtakım değişimleri beraberinde getirdi. Deneyimlediğim bu durumla, günlük yaşamdaki kişisel alanların bilinçli ya da bilinçsizce ihlalinin, sosyal ilişkilerimizde bizleri bir nevi canavarlaştırırken, bir yandan da bu canavarlaşma haliyle, bizleri öngörülemeyen, tekinsiz, tehlikeli hatta saldırgan ilişki dinamiklerine sürüklediği fikrine vardım.

Bu bağlamda, bu parçanın temel amacı, sahne üzerinde bir dansçının diğerine karşı müdahalesi sonucunda, diğerinin mağdur olması ve aralarındaki fiziksel ilişkinin yarattığı psikolojik ve duygusal hallerin bu ilişki formuna yeni bir katman eklemesidir.

Bu parça mağdur olan kişinin yerden kalkmak için dört ayak pozisyonuna doğru yükseldiğinde, üstteki kişiyi bir anda taşımaktan vazgeçip yere bırakmasıyla başlattığı bir oyuna dönüşür. Aralarındaki fiziksel dinamik, birbirlerini sürekli

taşımadan vazgeçen fakat uzaklaştıklarında oyunu devam ettirme kaygısı taşıyan iki kişinin ilişkisini ortaya çıkarır. Parçada koreografik olarak taşıma ve düşürme eylemleri üzerinden bir yapı kurulmaktadır. Bu eylemlerin mekanda oluşturduğu çağdaş heykeller, günlük imajlara evrilir. Bu imajların arasında vazgeçme ve bekleme durumları yardımcı birer araç olarak kullanılır. Dansçılar, bu parçada seyredenleri, bir ilişkide yük olmak, destek olmak, taşımak, vazgeçmek, beklemek gibi kavramların fizikselliğiyle buluşturur.

Bu parçayı yapılandırırken, iki farklı eylemsel durumun beraberinde getireceği psikolojik ve duygusal etkilerin, hareketsetel olarak nasıl bir ifade bulacağına dair çalıştım. Stuart'ın işlerinde beni en çok etkileyen, işlerinde kullandığı şiddet, manipülasyon, tahribat gibi koreografik araçların yarattığı duygusal, psikolojik ve enerjetik durumları, işin bir katmanı olarak göstermesidir. Bu işi çalışırken hem Stuart'la hem de kendimle yakın bağlar kurdum. Beden anıları ortaya çıkarır ama aynı zamanda sırları da korur⁶¹ diye düşünerek sürecim içinde zamanla çocukluk travmalarımı hatırladım. O dönem sosyal çevrem tarafından maruz kaldığım durumlar karşısında kendi mağduriyetimin bedenimde hem fiziksel hem de duygusal olarak nasıl bir şey yarattığını ve o etkiyi şimdiye nasıl taşıdığımı fark ettim. Hatta orada kayıtlı olan duygu durumunun benim şimdiki hayatıma ne kadar sızdığı ve beni nasıl ele geçirdiği bilgisine ulaştım. Duygusal olarak beni ele geçiren bu bölüm, fiziksel olarak kaskatı durduğum, adeta şok etkisi yaratan bir hale dönüşüyordu. Sonucunda, Yiğit'in üzerimde tıpkı sürüngen bir hayvan gibi devindiği ve tüm devinimiyle beni içine aldığı, benimse tepkisizleştiğim bir bölüm ortaya çıktı. Bu tepkisizliğin içindense, vazgeçme ve bekleme durumlarıyla, bırakma ve taşıma eylemleri doğuyordu.

⁶¹ Bkz. (50), STUART & PEETERS

Bir ara sahne olarak eklenen sıradaki bölüm, bir önceki bölümde üst üste kaldıkları formdan yere doğru birlikte açılmalarıyla başlar. Dansçılar mekanın sol arka köşesinde yerde yatarak, kafalarını mekanik bir şekilde kaldırıp indirerek, mekanı görmeye başlarlar. Buradaki görme eylemi gerçekliği fark etme, buldukları anı, izleyen seyirciyi ve birbirlerine bakma durumlarını gösterir. Beraberinde bakışları seyircide kalarak, ayağa kalkarlar ve bedenlerinin mekan içindeki mesafesini alımlarlar. Bedenin tüm mesafe katmanlarını fiziksel olarak bir floor pattern⁶² üzerinde göstermenin amaçlandığı bu parçada, bedene farklı yönler üzerinden yaklaşarak, algısal boyutta hareketin varyasyonlarına ve anlamlarına dikkat çekilir. Bu noktadan hareketle, koreografik olarak yer ve orta seviyelerde setlenen daha formsal ilişkilerin yerine, dikey ve çizgisel olan şekiller vurgulanır. İki dansçı mekanın içinde bedenlerinin yer ve konumlarını sürekli değiştirerek, aralarındaki ilişkiyi yakınlık ve uzaklık parametresi üzerinden fizikselleştirir. Dansçılar bu duruma varmak için, içinde buldukları mimari mekanın, düşünülen ve algılanılan bir yer olması düşüncesinden hareketle yola çıkmışlardır.

Lefebvre'in; yazarlara, sanatçılara ve felsefecilere ait kabul ettiği, düşünülen ve algılanan mekan anlayışı imgelemin mekana egemen olması ile sonuçlanmıştır. Düşünülen mekan kavramı, mekanın 'mutlak bir alan'a değil, farklı öznellikler içeren ve imgelem tarafından yeniden inşa edilebilen bir yapı olduğu düşüncesinden hareket etmiştir (Lefebvre 2001:39).⁶³

⁶² Floor pattern (Hareketin mekana yerleşme planı): Hareketlerin mekana yerleşme planı, dansçının hareket ederken mekanın zemininde çizdiği önceden planlanan yoldur. Dans etmek için kullanılacak mekanda (örneğin sahnede) dansçının veya dansçıların hareketlerinin izleyeceği yolların koreografik bakımdan tasarlanmasıdır. ERSÖZ, Ayri, (2005), **Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Unsurlarına ve Yaratıcı Yönüne Kavramsal Yaklaşım**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul

⁶³ UYSAL, Mehmet Ali Uysal, (2006), **Duyumsanan Mekanın Sanatsal Yaratıya Dönüşümü**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Provalarda, daha önceleri katıldığım bazı doğaçlama atölyelerinde deneyimlediğim birtakım egzersizleri, bu işin çerçevesinde geliştirerek yeni egzersizler önerdim. Mekanın enerjisini aktive etmek, mekanı duyumsamak, mekanın şeklini yaratmak gibi değişik öneriler sonucu bize gündelik bir yürüme eyleminin, sahne üzerinde ne ifade ettiğini araştırma olanağı sağladı. Basitçe bir yürüme eylemi ne kadar katmandan oluşabilirdi? Akabinde bu bölümde, mekanın düşünülen ve algılanan bir yer olduğu fikriyle yürümeyi deneyimledik.

Mekanın tam ortasında, biri diğerinin arkasında kaldıklarında dururlar. Yandan arkadaki kişinin elinden koluna kadar gelişen bir hareket görülür. Bu adeta bir kanatın yavaşça açılması gibi görünür. Bu hareketle diğer kişiye değen dansçı, onun kolunu da harekete geçirir. Birlikte iki kuğunun gölde yan yana süzülmesi gibi bir imajla, önce senkron sonra tek başlarına ve sonra tekrar senkron bir şekilde kanat çırpırlar. Bu kanat çırpma hareketi; birlikte nefes almak, birlikte yapılan bir eylem, senkronize olmanın "ilişkisel ve şiirsel" görüntüsü gibi birçok durumu sahne üzerinde görünür kılmaktadır. Performansçılar, bir süre devam ettikten sonra birbirlerinden ayrılarak tekrar tek başına kalırlar.

Seyircinin bakışını tıpkı ellerde olduğu gibi bu kez de kanat çırparken yaptıkları kol hareketlerine çekerler. Kolun büklümsel formları performansçıları dairesel şekilde, kendi eksenleri etrafında dönmeye ve bu dönüşlerle birbirlerinden daha da uzaklaşmaya yöneltilir. Sahne üzerinde araları iyice açıldığında, bir anda birbirlerine doğru uçmaya çalışan iki kuş gibi, değişik seviye ve şekillerde canhıraş bir şekilde kanat çırpıyormuş gibi hareket ederler. Performansçılar burada adeta sahne üzerindeki buldukları noktaya ayaklarından bağlı olup, birbirlerine doğru uçamayan iki kuş gibi görünürler. Bu bölümün ortaya çıkmasında, belleğimdeki kuğu imajlarının büyük desteği oldu. Lale Müldür'ün saatler, geyikler isimli kitabındaki "kuğu açılışı" isimli bölümü ise, ellere ve ellerin devamında oluşan parçaya bir derinlik kattı.

*Bu kitap açıklanamayan şeylerin
 satrancıysa sevgilim,
 kuğu en güzel bir açılış.
 Çünkü haklarında hiçbir şey bilmiyorum.
 Eş kuğular var mıdır?
 Yan yana uyurlar mı?
 Boyunları birbirine dolanır mı?
 Kuğular demek istiyorum yani
 geyiklere oranla ya da kumrulara
 daha mı mutludurlar?⁶⁴*

Yukarıdaki bölümün devamında, dansçılar soru-cevap gibi birbirlerine doğru adım attıklarında, kollarındaki tansiyon üzerinden çıkan kombinasyonlar, aralarında bir diyaloga dönüşmeye başlar. Önce biri sonra diğeri hatta bazen ikisi de aynı anda birbirlerine bir şeyler söyler gibi yaklaşırlar. Burada biri, diğेरinin yukarı uzanan kollarına ulaşmaya ve parmaklarına üflemeye çalışır. Bu üfleme eylemi, onları bir anda fantezi dünyalarında koşuşturdukları hayalimsi ve çocuksu bir duruma iter. Burada onların koşmalarıyla oluşan hava akışının, mekanı da havalandırması başka bir deyişle mekandaki enerjiyi yeniden canlandırması niyetinde bulunulmuştur. Koşuştuklarında, floor pattern üzerinde yarım daire formlarında şekiller oluştururlar

Ellerine üflenen dansçının, bir anda kendini yere atmasıyla hayali bir park sahnesi başlar. Bu kısımda gündelik eylemler vardır. Aralarında o an oluşan şeyler ne ise o şeylerin bir ilişki olduğunun altını çizerler. Kurgusuz, oldukları gibi ve içten bir haldedirler. Konuşarak, sarılarak, şakalaşarak birbirleriyle oyun halinde bir ilişki kurarlar. Bu park sahnesi onlara, gökyüzünde uçan kuşları izlerlerken hayatta da birlikte aynı yöne bakarak neleri görebileceklerini fark etmelerini sağlayan bir bölüme

⁶⁴ MÜLDÜR, Lale, (2017), **Saatler / Geyikler**, Yapı Kredi Yayınları.

dönüşür. Sahnedeki ışığın kapanmasıyla, seyircinin bir süre karanlıkta çalan şarkıyı dinlediği bölüm daha sonra sahnenin ortasında konumlanan performansçıların, ışığın yeniden üzerlerine açılmasıyla final bölümüne geçer.

Son bölüm ilk sahnenin aynısıdır. Koreografik olarak bir tekrar ögesi kullanmayı tercih eden sanatçı, her şeyin sahne üzerinde yeniden başlaması fikrini, gündelik eylemlerin sonsuz tekrarlanabildiği durumundan yola çıkarak tasarlamıştır.

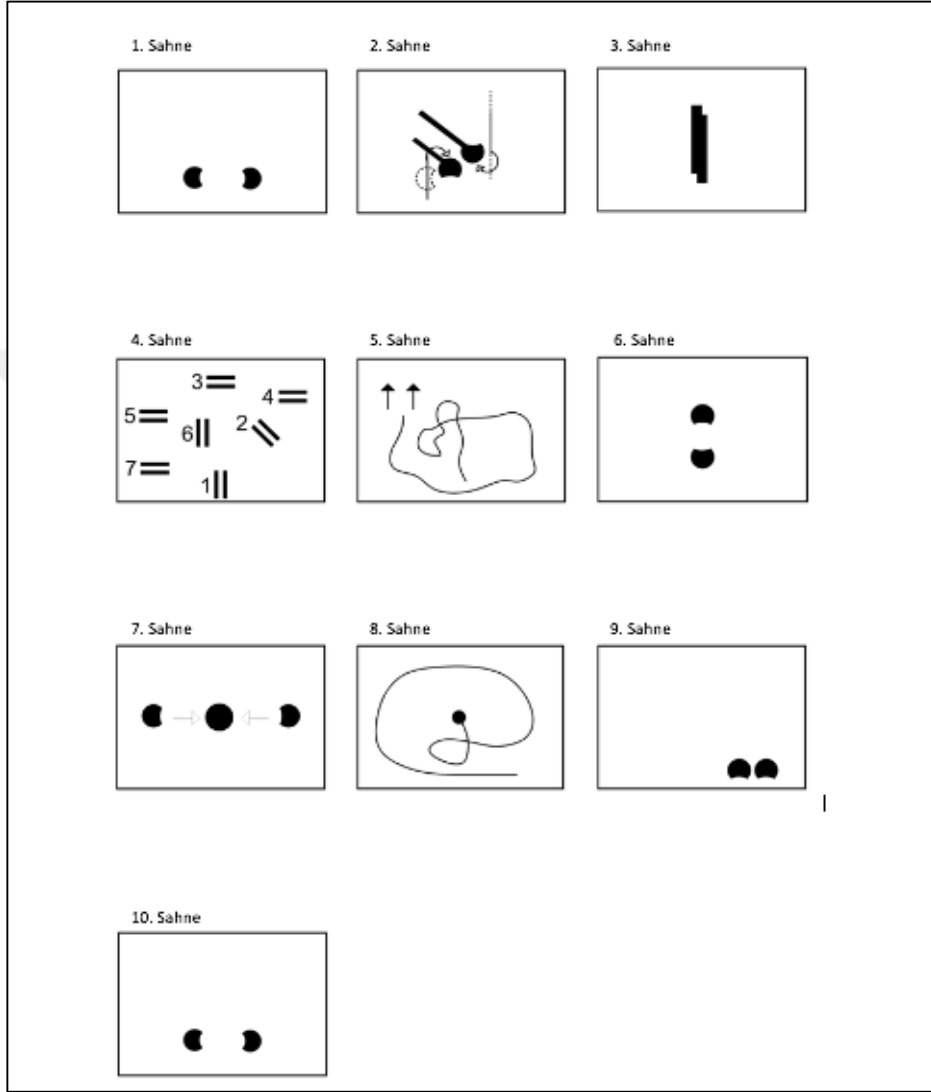
Buradaki son sahnenin yeniden ilk sahneye bağlanıyor olması fikri, daha sonraları bana bir X-ray cihazı imajını hatırlattı. Burada yaptığım tasarımı, sonradan bu fikrin ışığında ele aldım. Yakınlık kavramının temelinde yatan mahremiyet dinamiklerinin, bu örnekleme üzerinden daha da okunur olabileceğini fark ettim. Bir X-ray cihazının amacı genel olarak, cisimlerde güvenliği tehdit edici bir içeriğin saptanmasını sağlamaktır. Bu uygulama, cismin üzerinden X ışını geçirilerek bağlı olduğu ekrandan bir operatör tarafından içindekilerinin görüntülenmesi suretiyle gerçekleştirilir. Burada mahremiyetin bir kişinin isteği dahilinde olarak ya da olmayarak diğer bir kişiye açılması durumundan bahsetmemiz söz konusudur. İşte tam bu noktada, kendi koreografime ve bu koreografinin oluşum sürecinde Yiğit'le beraber biriktirdiklerimize sonradan tanık olan seyircinin, oyunun içinde adeta bir X-ray operatörü gibi konumlandığı fikrinin de mümkün olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Fakat burada öncelikle altını çizmek istediğim şey, seyircinin konumundan ziyade, bizim sahne üzerinde görünen tarihimizdir. Bu nedenle çalışmanın ilk ve son sahnesi arasında kalan kısımlar, bizim mahrem alanımıza dair kesitler sunuyor diyebilirim. Gündelik hareket ve imajlara, tekrar öğeleriyle şekil verdiğim skorların üzerinden oluşturduğum giriş ve final sahnelerinin temelinde, gündelik hayata ilişkin referanslar verirken, ikinci sahnede Yiğit'in benim üzerime kendini bir anda bırakmasıyla, seyirciyi mahrem bir alana kaydırmak istedim. Bu kısım benim için,

bizim en çukur, en saklı olan noktalarımızın görünür olmaya başladığı ilk yerdir. İkinci kısımdan park sahnesinin sonuna kadar, kendi mahremiyetimizi yakın ilişki formlarıyla deneyimlediğimiz bu ara kısma, bir X-ray cihazının içine girdiğimizdeki an ya da iç alan olarak bakmaktayım. Cihazın içinden çıktığımızda ise baştaki sahneye geri dönüyoruz. Bu da hem seyirciyi hem de performansçıları, başlangıçtaki konumlarına taşıyarak gündelik hayatın olağan rutinlerine geri döndürüyor.



4.3.1. Zemin Şablonları



Şekil 4.1. Çalışmanın İlk Versiyonunun Zemin Şablonları

4.3.2. Seyirci Oturma Düzeni

İşin ilk versiyonunda seyirci oturma düzeninin en belirleyici noktası seyircinin bakışının ve bedeninin performansçılara göre mekanda nasıl konumlanması gerektiği idi. Çünkü bu nokta, işin başlangıcında iki performansçının on beş dakika boyunca birbirlerini izlerken seyircinin bu alana nasıl davet edilebileceği ve seyirciyle performansçılar arasında mahrem bir alanın nasıl kurulabileceği üzerinde etkili olacaktı.

Önceleri sahneyi daire formunda kullanarak, seyirciyi koreografik alanın bir sınırı olarak konumlandırma düşüncesine sahiptim. Bu dairesel form hem enerjetik açıdan bir yoğunlaşmayı hem de fiziki açıdan alanın daralması ile mahrem olan fikrini daha da görünür kılıyordu. Fakat zamanla, seyircinin bu konumunun ve bakışının performansın mekanına ve eylemine tanık olmak yerine sınırlandırıcı hatta tehditkar bir durum oluşturacağını düşündüm. Bu nedenle seyircinin işi karşıdan izleyebildiği, klasik bir sahne düzeninde kalmasını tercih ettim.

4.3.3. Işık Tasarımı

Çalışmanın araştırma safhasında gerçekleşen gösterimlerinde Ayşe Ayter'in fikirleri üzerinden bir tasarım oluşturduk. Ayşe Ayter işi izledikten sonra ışık tasarımında üç ana unsur belirledi: arka duvarı boyayan bir genel ışık, yerden ve yandan yansıyan bir koridor ışığı ve bir sahnede de yukarıdan yere yansıyan noktasal bir ışık. Her birinin amacı işin yapısını görünür kılmak ve işin dramatik tonuslarını belirginleştirmek içindi.




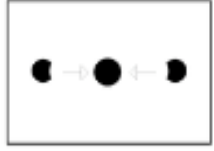

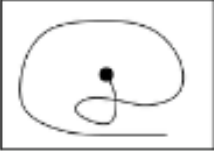


4.3.4. Müzik Tasarımı

İşin prova dönemlerinde uzun süre sessizlikte çalıştık. Mekanın içinde kendi sesimizi duymayı hedefleyerek, bedenlerimizin çıkardığı seslerle çalışmayı tercih ettik. Zamanla işin nasıl bir sese ihtiyaç duyduğuna yönelik birtakım hisler oluşmaya başladı. Ben özellikle elektronik bir ortamda üretilmiş ses öğelerinin olması gerektiğini düşünüyordum. Volkan Ergen'in yaptığı işleri bildiğimden dolayı projeyi ona sundum. Proje hakkında bazı anahtar sözcükler verdim. Prova videolarını gönderdim ve işin bende hissettirdiklerine dair konuşmalar yaptık. Akabinde kendisi bana Türk müziği enstrümanlarını kullanarak bir tasarım yapmak istediğini söyledi. Bu o an için hiç istemediğim bir şeydi. İşin içinde etnik ya da belirleyici bir katman olmasını istemiyordum. Fakat bana ses dosyalarını sunduğunda çok beğendim. Provalarda müzikle nasıl ilişki kurabileceğimizi denemeye başladık. İlk başlarda bu çok zordu çünkü müzik de dans kadar bir iktidar sağlıyordu. Fakat küçük düzenlemelerle ikisinin de birbiriyle ilişki kurabildiği bir dengeye ulaştık.



4.3.5. Kostüm

Gündelik eylemlerin sahne üzerinde koreografik bir ifade bulması, bizi kostüm konusunda ceket, pantolon ve spor ayakkabı kullanma fikrine götürdü. Ceket ve pantolonun gündelik yaşama referans verirken bir yandan da hareketlerin sahne üzerinde çizgisel olarak temiz görünmelerini sağlayacağını düşündük. Bir tiyatronun kostüm deposundan bulduğumuz ceket ve pantolonlarla çalışma aşamasındaki ilk gösterimleri gerçekleştirdik.

4.3.6. Çalışmanın İlk Versiyonundaki Sahne Rejisi

Sahne Detayı	Floor Pattern	Figürler	Teknik Detaylar	
			Müzik	Işık
5. Sahnenin sol arka köşesinde yatarak başlayan bölüm, mekanda yürüdükleri bölüme evrilir.	 Seyirci		Bu sahnede müzik yoktur.	Bir önceki sahnedeki ışıklar devam etmektedir.
6. Sahnenin sol ortasında arka arkaya dururlar.	 Seyirci		Arkada duran dansçının el hareketiyle 3. şarkı girer.	Bir önceki sahnedeki ışıklar devam etmektedir.
7. Sahnenin arka köşelerinde başlayan hareket, dansçıların aynı çizgide ortada buluştukları noktaya evrilir.	 Seyirci		Bu sahnede müzik yoktur.	Koridor ışığı geçilir.
8. Sahnenin arka ortasından başlayan bölüm, dansçıların mekanda daireler çizerek koşmalarıyla devam eder.	 Seyirci		Bu sahnede müzik yoktur.	Koridor ışık alınarak genel ışığa geçilir.
9. Dansçılar sahnenin sağ ön orta noktasında yerde konumlanırlar.	 Seyirci		Bu sahnede müzik yoktur.	Dansçılar yere oturduğunda seyirci ışığı açılır.

Şekil 4.2. Çalışmanın İlk Versiyonunun Sahne Rejisi

Sahne Detayı	Floor Pattern	Figürler	Teknik Detaylar	
			Müzik	Işık
10. (Birinci sahneye geri dönülür.) Dansçılar sahnenin orta ön noktasında dizlerinin üzerinde oturarak	 Seyirci		Bu sahnede müzik yoktur.	Sahne, yerden yansıtılan koridor ışıkla aydınlatılır.

Şekil 4.2. (devam) Çalışmanın İlk Versiyonunun Sahne Rejisi



4.3.7. Çalışmanın Araştırma Safhasındaki Gösterimleri

Çalışmanın araştırma safhasındaki ön gösterimlerini ilk olarak Bomontiada ALT bünyesinde bulunan, *Dünyada Bir Köşe* ekibinin organize ettiği 29’59” kapsamında gerçekleştirdik. Daha sonra Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nin düzenlediği *Çağdaş Dans Günleri* kapsamında seyirciyle buluşturduk. Bu gösterimin ardından Evren Erbatur moderatörlüğünde gerçekleşen bir artist talk (sanatçı konuşması) ile de işin hakkında geri bildimler alma şansı yakaladık. Devamında Atelier Muse küratörlüğünde *Frekans: Mavi* kapsamında Circuit İstanbul’da Haziran 2019’da ve son gösterimini ise yine Haziran ayında K2 Urla Nefes Alanı bünyesindeki *kahcı güncel doğa* seçkisinde gerçekleştirdik.

4.3.8. İlk Geri Bildirimlerin Sonucunda Yeniden Yapılanma

Çalışmanın üretim süreci, danışmanım Prof. Tuğçe Tuna’nın geri bildirimlerindeki önerileri sayesinde, yeniden bir keşif ve yapılanma sürecine girmiştir. Çalışmanın ilk versiyonundaki yapısal analizinde aktardığım, farklı ilişki form ve dinamikleri üzerinden ürettiğim bu düet koreografisini, aldığım geri bildirimlerin ışığında yeniden düzenleme sürecine girdim.

Mayıs ayında alınan geri bildirimler aşağıdaki gibidir:

1. Bu işi üreten kişi olarak, senin kendinle kurduğun yakınlık ilişkisi üzerinden ilerlemen ve bunu diğer kişiyle birlikte nasıl yapabileceğini araştırman gerek.
2. Koreografide birebir mesafe ve yakınlık işlenişinin biraz daha net görünür olması ve hatta anlamından öte bir noktaya açılması gerekiyor.

3. Yanındaki dansçı, senin kendi gölgeni ya da alt egonu simgeleyen bir dansçı olsa, onunla bu koreografide kurduğun yapı nasıl olurdu? Eşlikçinin senin aydınlık ve karanlık taraflarını gösterdiğini düşünerek karşında durduğunda, sen bu işi nereye taşırsın? Ve tavır nasıl değişir?
4. Koreografi tercihlerinin daha net seyirciye aktarılması gerekiyor.
5. İlişkinin tanımlanması ve koreografideki tavrın buna bağlı olarak netleşmesi gerekiyor.
6. Koreografide, özellikle birinci bölümde her bir hareketin başladığı ve bittiği anda ne olduğunun görünmesi, iki hareketin arasında ne olduğunun durumlarına bakılması ve daha da detaylandırılması lazım.
7. İlk bölümde hareket kalitelerinin ve hareket dinamiklerinin netleşmesi gerekmekte.
8. Kontak halinde olduğunuz bölümlerde, oluşan hareket formunun dışardan nasıl görüldüğünün farkında mısınız? O yüzden dışarıdan izleyip analiz etmen lazım.
9. Senkron bölümüne geçmenin amacı nedir? Neyin aynılaştırdığının ve bu noktadan başka koreografik aşamalara nasıl ve neden geçildiğinin daha anlaşılır olması lazım. Koreografik, yani tasarımsal gerekçelerinin inşa edildiğini görme ihtiyacımdayım sahnede.
10. Hareketin tavrı net değil, herhangi bir şeymiş gibi görünüyor.
11. Mekan kullanımı son derece sınırlı kalmış. Bu düetteki mekan kullanımının tekrar ele alınması gerekiyor.
12. Dansçının oluşturduğunuz bütün mesafe ve yoğunluğu kırıp, sahne dışına çıkıp yabancı bir objeyi sahneye getirip üzerine çıkması yeni bir bölüm olarak

görünüyor fakat bu önceki bölümlerle ilişkilendirilmiyor. Bütüne baktığımda sonraki bölümlerle de ilişkilendirilmiyor. Dansçı bunun üzerine çıkıyor ve ikinci dansçının ellerine üflüyor. Bunu obje kullanmadan başka türlü yapabilir misin? Çünkü obje mekanda hem yabancı bir madde hem de “aranızdaki mesafeyi aniden kıran” yapay bir önerge sunuyor.

13. Partnering kısmındaki hareket tasarımının temizlenmesi ve dansçılık kalitesinin açığa çıkartılması gerekiyor
14. Bu bölümden sonra tekrar yere indiğinizde elleriniz ve kollarınızla yaptığınız bölüm koreografiye bir hizmet vermiyor. Koreografik olarak işlemiyor.
15. Koreografide yer alan bölümlerin yerlerini değiştirerek tekrar analiz edebilirsin, bu sana bir çalışma alanı sunar.
16. Bedeninizi aktif ve pasif olarak böldüğünüz hareketlerde, pasif görünmesi gereken kısımların iyi çalışılması lazım.
17. Koreografi genelinde kullanılan ses ya da şarkı tercihlerinin koreografiyle ve yaratmak istediğiniz kavramsal çerçeveye ne kadar uyumlu olup olmadığını ve ne kadar işlevsel olup olmadığını yeniden değerlendirmek gerekiyor.
18. Dansçı olarak içinde yer aldığın için hissettiğin ve düşündüğün tasarım dışarıya tam geçmiyor olabilir. Bunun için mutlaka kendini en azından videoya çekerek çalışmalısın.
19. Bireysel olarak yakınlık anlayışını görünür kılmak çok önemli ve bu noktada ben bütün bu süreci ve çalışmanı senin kendinle kurduğun yakınlığı nasıl sorguladığını anlamak üzere de izliyorum. Ve senin bireysel yakınlık anlayışını göremiyorum bu koreografide.
20. Bu çalışmadaki fikrini bedenleştirmek üzere çalış.

21. Bu yakınlık kavramı belki de senin kendi kendine çeşitli katmanlarda oluşturduğun kişisel, psikolojik ve sosyal maskelerden arınma için bir araç olabilir ve sende bir birey olarak bu maskelerden ve yükten arınma ihtiyacında olabilirsin. Dansın, koreografinin bu şekilde sana araç olmasını son derece sağlıklı buluyorum.

Sonuç olarak danışmanımın önerdiği gölge metaforuyla dans etmek fikri beni çok derinden sarstı. Kendisine tüm içtenliğimle, bu öneri karşısında çok korktuğumu ve ne yapmam gerektiğini bilmediğimi ifade ettim. Ondan aldığım çalışma tavsiyelerinin sonucunda, aslında bu tezde de bahsettiğim gibi, kişinin kendiyle kurduğu yakınlık ilişkisinin bir göstergesi olarak bu metaforla çalışmayı tercih ettim. Zorlu süreçlerden geçtiğim zamanlara yeniden geri döndüm. İhmal ettiğim, gözden kaçırdığım hatta görmek istemediğim gerçeklerimle stüdyoda yeniden hareket ettim. Hayalini kurduğum şeylerin ortaya çıkması, onların sahnede bir fiziksellik bulması için, yeniden içimdeki çocuğun parlamasına izin verdim. Bunlar prova sürecini etkileyen çok basit eylemlerdi. Örneğin eti puf yemek, çikolata izi kalmış dudaklarımı silmemek, koşmak, balonlarla oynamak gibi. Tüm bunlar sürecin ateşleyicisi niteliğindediler ve kendimle olan ilişkiyi daha da güçlendirdi.

Devam eden bu süreçte, ayrıca tasarımın parlatılmasına yönelik olarak hareketlerin tavrı, kalitesi ve ritmi üzerine çalıştım. Özellikle fiziksel temasın görünür olduğu sahnelerde, temasın nedenselliğini ve kalitesini araştırdım. Bazı bölümlerin eylem sürelerini uzatırken bazılarını da hızlandırdım. Eşzamanlı yaptığımız parçanın hızlanmasıyla, kombinasyonu farklı yönlere açtım.

İşin dramatik yapısının gereklerini göz önünde bulundurarak, bölümlerin bağlantı noktalarını düzenledim. Bazı parçaları, tekrara düştüğümüz için tamamen çıkardım. İşin enerjetik ihtiyaçları karşısında ise, bazı bölümlerin sahne sıralamalarını değiştirdim.

Sahneye sonradan dahil edilen objeyi, işlevsel olmadığı ve sonrasında işe katkı sağlamadığı için devre dışı bıraktım. Bunun yerine dansçının fiziksellliğini ön plana çıkararak işin içinde hareketin anlam olarak da dönüşmesini istedim.

4.4. Çalışmanın Son Versiyonunun Yapısal Analizi

Çalışmanın üretim sürecine jüriden almış olduğum ikinci geri bildirimlerin ışığında devam ettim. Bu geri bildirimlerdeki tespit ve öneriler sayesinde odağımı yeniden kendi içime yönelterek, yakınlık kavramının benim için ne olduğunu ve ne anlama geldiğini sorgulamaya başladım. Uzun bir süre yaptığım işe ve yazdığım metinlere bakmayarak sadece içimde olanı gözlemledim. İzmir’de bulunan K2 Urla Nefes Alanı’nda kabul edildiğim sanatçı ikamesi süresince bu soruların cevaplarını daha net görmeye başladım. Gelen geri bildirimleri defalarca okudum, yapmış olduğum işin kaydını sürekli izleyerek notlar aldım. Süreçte biriken şahsi materyallerimi hatırlayarak, geldiğim noktayı yeniden anlamaya çalıştım. Tüm bunlardan hareketle, öncelikle geldiğim noktada, çalışmanın birinci bölümü dışında kalan bölümlerin ilişkiler projeksiyonlarında bir yakınlık parametresi gösterdiği fikri oldu. Oysa ki; tez metnimde yakınlık kavramını farklı disiplinler üzerinden ele alırken mesafe kavramı üzerinden incelemiştim. Bu noktada birinci bölümün dışındaki kısımların provalarda kendi içinde farklı noktalara evrilirken hala ilk bölüme referans olmadığını gözlemledim. Diğer bir yandan eşit uzunluklardaki bölümlerin gerçekten de birbirini desteklemediğini ve asıl amacıma erişemediğine kanaat getirdim. Bu nedenle o ana kadar şiddetle savunduğum ve benim için biricik olan koreografik malzemeleri tamamen işin içinden çıkararak, odağımı sadece ilk bölümdeki malzemeye yeniden çevirmek ve yakınlığı sadece mesafe parametresi üzerinden ele almaya karar vermek sürecimdeki en radikal etmen oldu.

İş, seyircilerin salona alınmasından on beş dakika önce sahnenin ortasında, oturma pozisyonunda konumlanan bir dansçının, mekanda gözleriyle bir oryantasyon yapmasıyla başlar. Bu oryantasyonun sonucunda dansçı gözlerini kapatarak, içine döner. Bu içe dönme eylemindeki amaç, dansçının andaki bedenini ve iç alemini gözlemlemesidir. Dansçı bu pratiğin sayesinde kendi gölgesini çağırır. Sonrasında ise gölgesini temsilen sahneye giren ikinci dansçı, onun karşısında, dizlerinin üzerinde oturur. Bir süre sonra gözlerini açan birinci dansçı hep gölge imajının içinde kalır. Bir süre birbirlerini izleyerek uyumlanırlar. Derin dinleme pratiğinden yola çıkarak, birbirlerini izledikleri bu bölümde duyuşsal olarak uyumlanırlar. Bu uyumlanma aralarında bir çeşit enerjetik bağlantı kurmayı amaçlar.

İlk bölümü çalışmaya başladığımda Yiğit'le kurduğum hem fiziksel hem de enerjetik ilişkinin hatlarını belirginleştirmek istedim. Hareketlerin tavrının daha netleşmesi yönünde çalıştım. Burada bir çıkış yolu olarak yine gölge metaforu üzerinden ilerledim. Bu durum beni mekânın içinde tek başıma olmak fikrine yöneltti. Çünkü kendi yakınlık anlayışım ancak mekânın içinde tek başıma olduğumda görünür oluyordu. Bu şekilde Yiğit'in varlığı artık ilişki kurduğum bir beden olmasından öte benim bir uzantımmışçasına hareket eden kendi gölgeme dönüşüyordu. Bu nedenle işin en başında birbirimizin gözlerine bakarak uyumlandığımızı düşündüğümüz bölüm, artık başka bir niyete evrilmişti. Nihayetinde mekanda tek başına hareketsiz bir şekilde duran gövdem, seyircinin tanıklığıyla birleşerek, çağırdığım bir hayaletmişçesine beliren kendi gölgeme dönüşüyordu. Gözlerimi kapatarak içime bakmanın sonucunda, gözlerimi açtığım bir an kendimi görmek ve bu hissiyatla tüm dansı yapmak işin fiziksel kalitesini de olumlu yönde değıştirdi. Aynı zamanda Yiğit'le kurduğum ilişkinin daha okunur olmasını sağladı. Burada gölge fikriyle ilişkilendirilen bir gölgeden ne anladığımı da koreografik olarak göstermeye çalıştım.

Bu bakış üzerinden ilk bölümün hareket düzenini kendi içinde farklı kısım ve dinamiklere bölmeye başladım. Farklı zamanlarda ve bazen aynı hareketlerle buluşmak, bazı hareketleri birlikte yapmak, bazen birlikte yaptığımız bölümleri

aksatmak ve zaman faktörüyle oynamak, bazen sadece durmak ve sonunda ise fark etmediğim bir noktada Yiğit'in çıkmasıyla yine sahnede tek başıma kalmam gibi. Fakat tüm bunları yaparken koreografide ortak bir enerjinin kullanılmasını önemseyerek, Yiğit'in aslında başka bir beden olduğunu değil, benim bir uzantım yani gölgem olduğunu gösteren dramaturjik bir ayrıntı kullandım.

Dansçıların birinin, diğerinin önünde düz bir şekilde yere uzanmasıyla başlayan üçüncü bölümde; oturma, yatma, kalkma gibi komutlardan oluşan koreografik hareket dizgelerini, sahne üzerinde farklı seviyelerde ve değişik hareket kaliteleriyle icra ederler. Bu bölüm ilk versiyondaki birinci bölümün aynısı olarak kalmıştır.

Devamında sahnenin arka ortasında sırtları seyirciye dönük olarak kaldıkları dördüncü bölümde ise bir süre beklerler. Burası bir durak niteliğindedir. Gözleri gökyüzünü izler. Kuşların geçtiğini hayal ederler. Bu bekleyiş onların yeniden aynı anda nefes almaya başladıkları bir geçiş yeridir. Bu bölümde yeniden uyumlanarak, birlikte eşzamanlı hareket ettikleri bir koreografiyi icra ederler. Oturmak, yatmak, kalkmak anahtar sözcüklerine birlikte risk alıp yere düşmek, birlikte bir yandan diğer yana dönmek, bir yerden başka bir yere en küçük beden formuyla geçmek gibi hareket ve durumları eklerler.

Bu bölüm çalışmanın ilk zamanlarından beri “birliktelik” halini görünür kıldığımız bir parçaydı. Bir insanın kendinden başka herhangi bir şeyle (beden, gölge vb.) aynı anda aynı şeyi yapması basit ve bilindik bir tercih olsa da her zaman güçlü bir anlam taşır. Ben de sürekli kanon olarak kullandığım koreografik malzemeyi bir bölümde senkron bir yapıya dönüştürmek istedim. Böylece birlikte aynı yöne bakmanın, birlikte aynı şeyi yapmanın daha okunur olacağını düşündüm.

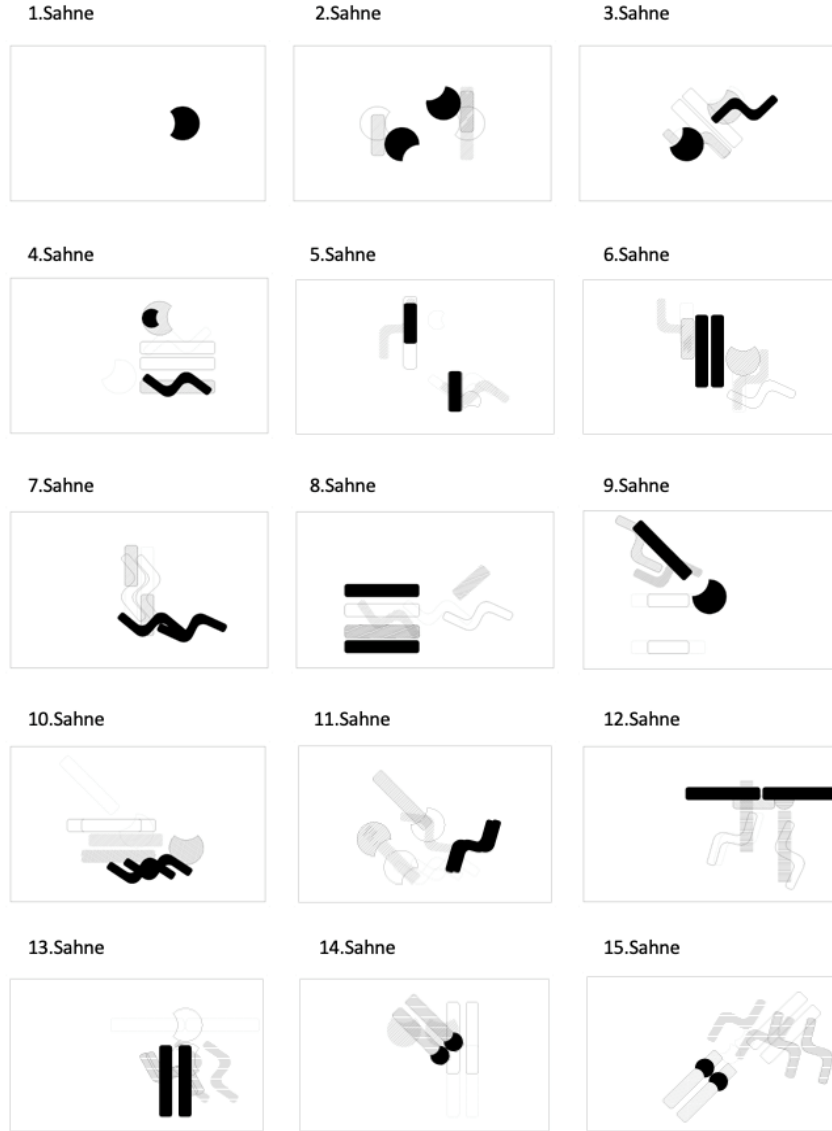
Dansçılar yukarıdaki bölümün sonunda bu kez seyirciye dönük bir şekilde, dizlerinin üstünde otururlar. Burası koreografideki ikinci durak niteliğindedir. Bu durakta ise yine ilk baştaki ritme geri dönerler. Bu ritmik yapı onların hem birbirlerini dinledikleri hem de birbirlerini takip ettikleri bir dinamiğe dönüşür.

Bu bölümde birliktelik durumunu, iki kişinin aynı mekanda, farklı zamanlarda, aynı koreografik malzemeyi kullanarak nasıl bir iletişim içinde bulunabileceğini araştırdım. Bu her şeyden önce gündelik hayattaki konuşmalar gibiydi. Bazen bir soru-cevap cümlesi, bazen aynı anda aynı şeyi söylemek bazense birinin konuşup diğerinin susması gibi.

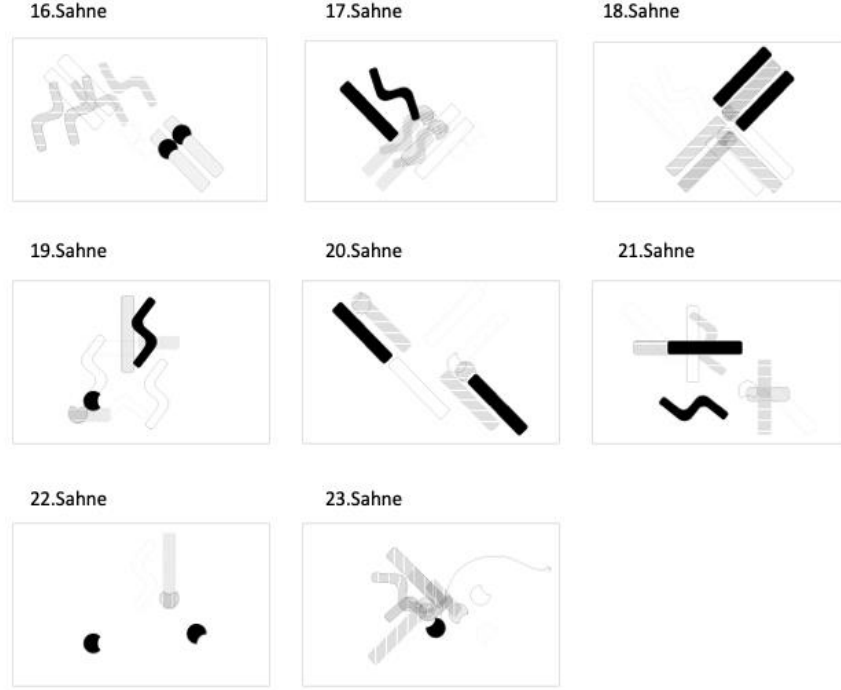
Dansçılardan birinin verdiği kararlar farklı ritimlere evrilen bölümün sonunda bir dansçı sahneden çıkar. Sahnede kalan dansçı yeniden oturmak, yatmak, kalkmak anahtar sözcükleriyle devinir. Bu eylemlerin süreleri ve yönleriyle oynar. Odağını onu izleyen seyircilere çevirerek bu eylemleri devam ettirir. Sonunda cenin formunda bir süre durarak bitirir.

Oturmak, yatmak ve kalkmak komutlarının tekrarları benim kendi gerçekliğimi ne kadar görünür kılar? Sürekli aynı eylemleri yapmak ve bu eylemlerle yavaşlamak bir çıplaklık etkisi yaratır mı? İzleyenlerin bakışları, bana nasıl bir mahremiyet yaratır? Kendimle kurduğum ilişki, başkaları tarafından izlendiğinde mahrem olarak algılanır mı? Mahremiyet seyirciyle ve kendimle olan ilişkimde bir yakınlık göstergesi midir? Bu durumları görünür kılan, o an içinde olduğum hal (eyleyen ben) ve sahne üzerindeki mevcudiyetim midir? Basit hareketlerle sahne üzerinde tek başıma devinirken bu soruların cevaplarını bulmaya çalıştım. Kendi biricikliğimin, yakınlık anlayışımın sahne üzerinde nasıl görünür olabileceğine ve bunun koreografik bir işe nasıl dönüşebileceğine dair deneyimledim.

4.4.1. Zemin Şablonları



Şekil 4.3. Çalışmanın Son Versiyonunun Zemin Şablonları



Şekil 4.3. (devam) Çalışmanın Son Versiyonunun Zemin Şablonları

4.4.2. Seyirci Oturma Düzeni

Son geldiğim koreografik yapıda seyircinin konumunun da işin gereksinimlerine hitap etmediğini fark ettim. Bu noktada Zeynep Günsur Yüceil'in geri bildirimleri yol gösterici oldu. Kendisi daha önceki versiyonda işin bir temsiliyet noktasına gittiğini fakat çalıştığım fiziksel malzemenin bunun tam tersi bir yerde olduğuna dair tespitte bulunmuştu. Ben de bu noktadan hareketle seyirciyi işi izlemek için farklı noktalarda konumlandırmayı düşündüm. Bunlardan ilki yukarıdan izlemeleri, ikincisi eski versiyonda olduğu gibi karşıdan izlemeleri ve üçüncüsü ise bir daire şeklinde onları etrafımıza oturtturarak izletmek fikriydi. Yukarıdan izlediklerinde yakınlığın uzaktan okunduğu düşüncesiyle bunu eledim. Karşıdan izlediklerinde ise bir önceki versiyonda olduğu gibi yine temsiliyete gitme riski taşıyordu. Bu nedenle onların etrafımızda olmaları ve bizi mercek altındaymışçasına izlemeleri daha mahrem ve samimi bir alan yaratacağı fikrine vardım. Seyirciyi mekanda dört farklı yönde, kare bir düzenle oturmalarını sağlayarak konumlandırıdım. Böylece seyircinin konumu bir önceki versiyondan farklı olarak yakınlık parametresinin altını çizen bir üst noktaya taşındı.

4.4.3. Işık Tasarımı

İşin ilk versiyonunda, ışık tasarımı oldukça dramatik bir yapı içerdiğinden dolayı final sunumumda tam da gündelik yaşantımı devam ettirdiğim stüdyoda, gün ışığıyla düeti sundum. Böylece koreografik malzemede tercih etmiş olduğum yalınlık, işin tüm sahne bileşenlerinde belirleyici bir anahtar sözcüğe dönüştü.











4.4.4. Müzik Tasarımı

Geri bildirimlerin sonucunda koreografik yapının değişmesiyle müzik de büyük bir değişime uğradı. Volkan Ergen'in düzenlediği dört farklı parçadan oluşan müzik tasarımından sadece işin önceki versiyonunun birinci kısmında kullanmış olduğum müziği kullanmaya karar verdim. Bu seçtiğim müziğin çok güçlü ve atonel bir yapıda olması, onu tekrar kullanıp kullanmayacağım konusunda çok düşündürdü. Fakat çalışmalar sırasında müziğin aslında işin içinde benim iç alanımı seslendiriyormuşçasına bir yer kapladığına emin oldum. Kendi başına dinlenmesi zor ve çok farklı seslerden oluşan yapısı, bizim tekrara uğrayan hareketlerimizle birleştiğinde bir genişlik hissiyatı yaratıyordu. Hem bu hissiyattan hem de görünmeyen bir alanın yansıması olarak varlık gösterdiğinden ötürü sadece o müziği tutarak diğerlerini işin içinden çıkardım. Kullandığım müziği işin bir bölümünde sanki mekana yayılan bir ses gibi kullanıp durduğumuz noktaya gelince kapattım. Böylece işin tümüne hitap eden hatta bazen işin üstüne çıkan bir durum yaratmasını önleyerek, dışarıdan dahil olan ve kaybolan bir sesmiş gibi kullandım.











4.4.5. Kostüm

Kostüm tercihinde Yiğit'in benim bir uzantım gibi görünmesini istedim. Bir gölge fikri öncelikle bununla daha anlaşılabilir olacağını düşündüm. Bir sahne aracı olarak ışığı da gündelik bir şekilde kullanmayı tercih etmemden dolayı kostümün bu benzerliği vereceğini düşündüm. Bu nedenle onunla aynı şeyi giyerek aynı görünmek fikri benim için daha netleşti. Bir önceki versiyonda tercih ettiğim ceket ve pantolon yerine gündelik kıyafetler tercih ettim. Her bir sahne aracının, şimdiye dair, güncel ve sade bir şekilde yer almasını tercih ettiğimden ötürü jean ve beyaz t-shirt olmasına karar verdim.

4.4.6. Çalışmanın Son Versiyonundaki Sahne Rejisi

Sahne Detayı	Floor Pattern	Figürler	Teknik Detaylar	
			Müzik	Işık
1. Bir dansçı sahnenin ortasında diz üstünde oturmaktadır.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yoktur.	Gün ışığı.
2. İkinci dansçı dışardan gelir. İki dansçı birbirlerine dönük olarak dizlerinin üzerinde oturur.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yoktur.	Gün ışığı.
3. Dansçılardan biri dizlerinin üzerinde oturmaya devam ederken diğer dansçı sırt üstü yere yatar. Bu noktadan itibaren ilk koreografik bölüm başlar.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yoktur.	Gün ışığı.
4. Dansçılar sahnenin sol arka çaprazındadır. Biri dizlerinin üzerinde oturur. Diğeri ise onun önünde sırt üstü yatmaktadır.	Seyirci 		Bu sahnede müzik başlar.	Gün ışığı.
5. Dansçılar sırtları seyirciye dönük olarak diz üstü oturarak bir süre beklerler.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yavaşça kapanır.	Gün ışığı.

Şekil 4.4. Çalışmanın Son Versiyonunun Sahne Rejisi

Sahne Detayı	Floor Pattern	Figürler	Teknik Detaylar	
			Müzik	Işık
1. Bir dansçı sahnenin ortasında diz üstünde oturmaktadır.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yoktur.	Gün ışığı.
2. İkinci dansçı dışardan gelir. İki dansçı birbirlerine dönük olarak dizlerinin üzerinde oturur.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yoktur.	Gün ışığı.
3. Dansçılardan biri dizlerinin üzerinde oturmaya devam ederken diğer dansçı sırt üstü yere yatar. Bu noktadan itibaren ilk koreografik bölüm başlar.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yoktur.	Gün ışığı.
4. Dansçılar sahnenin sol arka çaprazındadır. Biri dizlerinin üzerinde oturur. Diğeri ise onun önünde sırt üstü yatmaktadır.	Seyirci 		Bu sahnede müzik başlar.	Gün ışığı.
5. Dansçılar sırtları seyirciye dönük olarak diz üstü oturarak bir süre beklerler.	Seyirci 		Bu sahnede müzik yavaşça kapanır.	Gün ışığı.

Şekil 4.4. (devam) Çalışmanın Son Versiyonunun Sahne Rejisi

5. SONUÇ

Beş yıllık sürecimin sonunda, yaşamımda bir başucu kavramına dönüşen yakınlık, hayatta kendimle, diğerleriyle ve şeylerle olan ilişkilerimde; görünen ve görünmeyende içtenlikle birleşebilmeyi öğreten bir kavram oldu.

Çok eski zamanlardan beri insanlığın ilgisini çeken ve zamanın içinde farklı durum ve koşullarda kendini tanımlayan, fakat hiçbir zaman evrensel bir tanıma ulaşmamış bu kavramın beni cezbeden ve hafızamda görülmeyi bekleyen bir geçmişi vardı. Bu bağlamda benim, öz kaynağımla karşılaşmama aracı olan ve yakınlık kavramıyla tanışmamı sağlayan Meg Stuart ve onun artistik çalışmaları, son beş yılımın en büyük kırılma noktası oldu.

Bu tez araştırma sürecimde, onun yakınlık üzerine yaptığı çalışmalardan feyz alarak, kendime has bir yakınlık anlayışının ne olduğunu keşfe çıkmak ve bunu yapmak için en coşkulu olduğum zamanda ise, aslında yapayalnız olduğumu görmek, birçok şeyle olan mesafemi fark etmemi sağladı. Kendimle ve dünyayla olan sınırlarımın ne anlama geldiğini sorgulamamı sağladı. Bu farkındalıklarsa, günlük yaşamımda özellikle özel ve sosyal ilişkilerimde deneyimlediğim pratiklerin, stüdyoda harekete dönüşmesi için beni ateşledi. Bu noktada arzuladığım şey, hayatımda bir mesele haline gelmiş bu kavramın, kendim başta olmak üzere, birilerinin kalplerini iyileştirebilecek ve yumuşatabilecek kadar iyi hissettiren bir işe dönüşmesiydi.

Bu tez çalışmam, yakınlığın kaygan, değişken ve likit dinamikleriyle beni büyütürken, gerçeğin karşısında duran fantastik bir dünyayı, çocuksu bir özlemle ele almam için bana cesaret ve umut verdi. Yakınlığı mesafe kavramı üzerinden mimari anahtar sözcüğüyle yapılandırdığım için bu durum, benim öncelikle kendi sınırlarımın

farkına varmamı sağladı. Bu sayede kendi sınırlarımı keşfederek, ne kadar samimi ve içten olabildiğimin hakikatiyle karşılaştım. Bu ise, içimdeki karanlığın ve aydınlığın benim en güçlü kaynağım olduğunu fark etmemi sağladı. Tüm bunlar artistik olarak, bu teze olan yaklaşımında ciddi bir kırılma yaratarak tez çalışmamı bu noktaya taşıdı.

Bu araştırma sürecimde, benim dünyayla ilişkilendirirken, bir referans olarak başvurmayı önemseydiğim Merleau-Ponty'nin fenomenolojik yaklaşımları, Jung'un gölge arketipi ve Pallasmaa'nın mimari düşünceleri arasında kurduğum ilişki aracılığıyla, bu teorik çalışmalar ve dans disiplini arasında kendimce bir köprü oluşturmayı denedim. Teorinin pratikle iç içe geçtiğinde oluşturduğu söylemi ve tespitlerini kendime daha yakın bulduğum için; süreç, bu kaynakların içinde yakınlık kavramının zeminini, dolaylı ya da dolaysız olarak araştırmamı sağladı. Bu araştırmaların paralelinde, yakınlık kavramını hareket üzerinden sahnede nasıl görünür kılabileceğime dair çalışmalar yaptım. Geçirmiş olduğum üretim sürecinde ortaya çıkan bu düet koreografisi ise araştırma sürecimin bir sunumu oldu.

4. EKLER

EK-1 Çalışmanın Dört Kişiyile Başlanan Sürecinden Fotoğraflar







EK-2 Çalışmanın Düet Olarak Devam Edildiği Süreçten Fotoğraflar

**EK-3 Çalışmanın Araştırma Aşamasında “Dünyada bir Köşe Festivali”
Kapsamında “Bomontiada ALT”daki Gösteriminden Fotoğraflar**







**EK-4 Çalışmanın Araştırma Aşamasında “ODTÜ Çağdaş Dans Festivali”
Kapsamındaki Gösteriminden Fotoğraflar**







EK-5 Çalışmanın Araştırma Aşamasında “Frekans: Mavi” Kapsamında “Circuit İstanbul”daki Gösteriminden Fotoğraflar





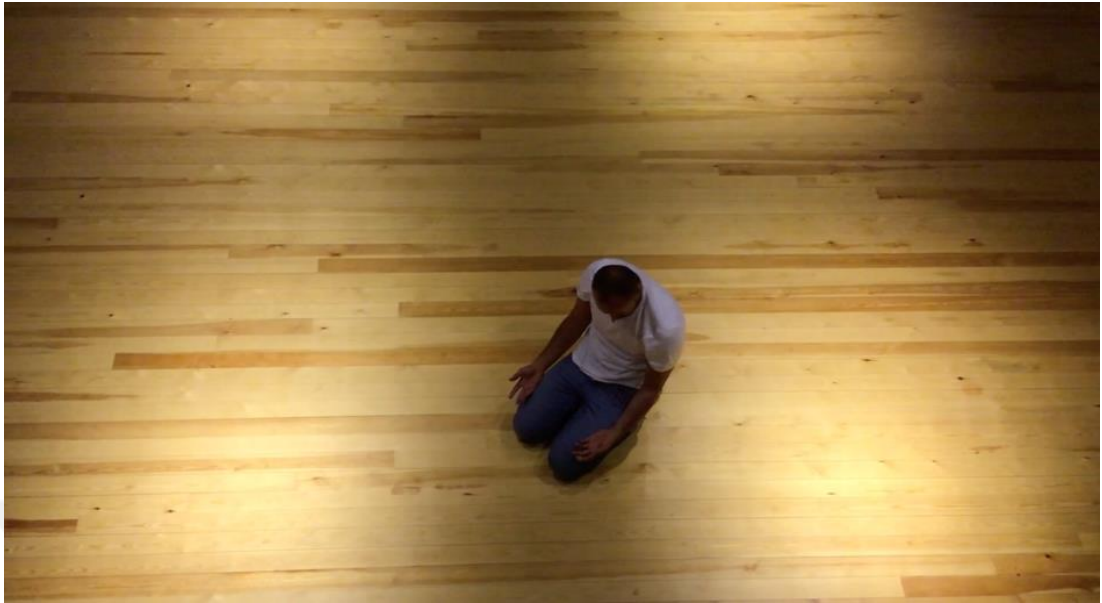
EK-6 Çalışmanın Araştırma Aşamasında “Urla K2 Güncel Sanat Merkezi”ndeki Gösteriminden Fotoğraflar











EK-7 Pina Bausch'un Masurca Fogo Adlı Eserinden Fotoğraflar



EK-8 Dimitris Papaioannou'nun Primal Matter Adlı Eserinden Fotoğraflar



EK-9 Meg Stuart'ın Until Our Hearts Stop Adlı Eserinden Fotoğraflar



EK-10 Eserleri İncelenerek Yakınlık Kavramı Üzerinden Koreografik Bir Eser Araştırma Sürecinin Başlatılması İçin Meg Stuart'tan Alınan Onay Mektubu

Istanbul, 13.03.2019

Dear Meg Stuart,

I am doing my thesis towards my MA degree for the Performing Arts Department – Contemporary Dance Major in Mimar Sinan Fine Arts University. In my thesis I plan to research and analyze your choreographic works and create my own piece inspired from them. I will clearly acknowledge and reference your work wherever necessary. Please kindly grant me permission for this purpose.

Best regards,
Ufuk Şenel

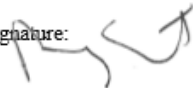


I hereby grant Ufuk Şenel permission to research and analyze my choreographic works and create his own piece inspired from them.

Meg Stuart

Date: 27 March 2019

Signature:



5. KAYNAKLAR

BANTMAG (2018), **Dimitris Papaioannou'dan, Pina Bausch'a bir aşk mektubu: Since She**, <https://bantmag.com/dimitris-papaioannoudan-pina-bauscha-bir-ask-mektubu-since-she/>

BENJAMIN, Kit (2016), **Review: Primal Matter at Old Truman Brewery**, <https://www.londonboxoffice.co.uk/news/post/review-primal-matter>

DAVIS, Siobhan (2017),
<http://blog.siobhandavies.com/uncategorised/2017/02/16/primal-matter-dimitris-papaioannou-october-2016/>
<https://tureng.com/tr/turkce-ingilizce/doppelganger>

DİREK, Zeynep (2003), **Dünyanın Teni- Merleau-Ponty Felsefesi Üzerine İncelemeler**, Metis Yayınları, İstanbul.

DİREK, Zeynep (2010) **Zeynep Direk'le Felsefe Vakti** , İtü Radyosu.

EBRAHIMIAN, Babak (2002). “ **Masurca Fogo by Pina Bausch** ”, Theatre Journal, Aralık, 54: 4, s.653-654. Retrieved from.

<http://www.jstor.org/stable/25069155>

ERSOY, Elif, **Jung'un Arketip Kavramı**, Anadolu Aydınlanma Vakfı.

ERSÖZ, Ayırın (2005) **Çağdaş dans sanatında koreografi sürecinin üretici unsurlarına ve yaratıcı yönüne kavramsal yaklaşım**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ESENYEL, Zeynep Z. (2017), **Merleau-Ponty Vücudun Fenomenolojisiyle Zihin-Beden Düalizmini Aşabilir mi?**, Cogito, Sayı 88.

FISHER, Martin-STRICKER, George (2012), **Intimacy**, Springer, US.

FORDHAM, Frieda (2008), **Jung Psikolojisinin Ana Hatları**, (Çev. Aslan Yalçın), Say Y., İstanbul, s. 35-55.

HALL, Erward T. (1966), **The Hidden Dimension**, Anchor Yayınevi.

HIGGIE, Jennifer (2002), **Body Language**, <https://frieze.com/article/body-language-0>

<https://saglik.sozlugu.org/intrapsychic/>

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori1=veritbn&kelimesec=309991

JUNG, Gustav Carl (2014), **Bir Psikoloji&Modern Psikanaliz Kuramı**, E-Kitap Projesi.

JUNG, Gustav Carl (2014), **The Archetypes and the Collective Unconscious (Jung's Collected Works Vol. 9 Part 1) 2nd Edition**, Routledge.

KISSELGOFF, Anna (2001), **Sun, Surf and Sexuality In a Pina Bausch Romp**, <https://www.nytimes.com/2001/11/08/arts/dance-review-sun-surf-and-sexuality-in-a-pina-bausch-romp.html>

LIBERATORE, Wendy (2012), **Primal Matter' an odd dance work that's fitting for EMPAC**, <https://dailygazette.com/article/2012/12/09/dec10primalrev>

LYNNE, Judith Hanna (2010), **Dance and Sexuality: Many Moves**, Journal of Sex Research, 47: 2, 212-241.

MERLEAU-PONTY, Maurice (2017), **Algının Fenomenolojisi**, Çev. Emine Sarıkartal, Eylem Hacımuratoğlu, İthaki Yayınları.

MONTAGU, Ashley (1971), **Touching: The Human Significance of the Skin**, Harper & Row Publishers.

MOSS, Barry, F and SCHWEBEL, Andrew, I (1993), **Defining Intimacy in Romantic Relationships**, Family Relations Vol 42 No1 S.31-37

MÜLDÜR, Lale (2017), **Saatler / Geyikler**, Yapı Kredi Yayınları.

New World Encyclopedia (2017), **İd (Alt benlik), ego (benlik), süper ego (üst Benlik)** , Çev.Jülide Yapıcı, Libido Dergisi, Mart.

ÖZEL, Kerem (2015), **Yunan koreograf papaioannou'dan insan"oğlu"nun "ilksel meselesi"ne dair bir etüd** ”,
<https://danzon2008.blogspot.com/2015/10/primal-matter-dimitris-papaioannou.html>

PEARSON, Carol, **The Hero Within: Six Archetypes we live by**, Harper&Row Publishers, 1944

PALLASMAA, Juhani (1992), **Identity, Intimacy and Domicile**, Symposium at the University of Trondheim, August.

PALLASMAA, Juhani (2018), **Tenin Gözleri, Mimarlık ve Duyular**, Çev.Aziz Ufuk Kılıç, YEM Yayın, Aralık: s.47.

RILKE, Rainer Maria (2016), **Malte Laurids Brigge'nin Notları**, İletişim Yayınları, Çev.Gürsel Aytaç

SANJOY, Roy (2010), **Adım Adım Dans Rehberi: Pina Bausch**, Çev.Ömer Ongun,
<http://www.mimesis-dergi.org/2013/08/adim-adim-dans-rehberi-pina-bauschtanztheater-wuppertal/comment-page-1/>

SEXTON, Richard.-SEXTON, Virginia Staudt (1982), **Intimacy, A Historical Perspective, in Intimacy** , Eds. M. Fisher, G. Stricker, Bölüm 1, Springer Yayınevi.

SIEGMUND, Gerald (2010), **The Bodies' Desire**, Goethe Institute.

STUART, Meg (2010) **Are we here yet?** Les Presses du réel.

STUART, Meg (2016), **Meg The First Move**, Mono.Kultur No. 41.

ŞAN, Emre (2015), **Merlau-Ponty**, Say Yayınları.

ŞAN, Emre (2017), **Algıya Göre Düşünmek**, Cogito, Sayı 88.

ŞENER, Tülin, **Kişilik Gelişimi**,

https://acikders.ankara.edu.tr/pluginfile.php/48253/mod_resource/content/0/kisilikgelisimi.pdf

TAPLIN, Charis (2017), “ **Siobhan Davies ‘Primal matter’ –Dimitris Papaioannou October 2016**,

<http://blog.siobhandavies.com/uncategorised/2017/02/16/primal-matter-dimitris-papaioannou-october-2016/>

UYSAL, Mehmet Ali Uysal (2006), **Duyumsanan mekanın sanatsal yaratıya dönüşümü**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

VAN KERKHOVEN Marianne (2003), **Focus Meg Stuart**, Kaaitheater Bulletin.

ZENGİN, Nilüfer (2003), **Dünyanın Teni** Hazırlayan: DİREK, Zeynep Metis Yayınları.

6. ÖZGEÇMİŞ

Klasik bale eğitimine Cem Ertekin ile başlayarak Çağdaş Bale Topluluğu'nda dans etti. Lisans eğitimini Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesine bağlı Modern Dans Ana Sanat Dalı'ndan mezun oldu. Ardından Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı bünyesindeki Modern Dans Programı'ndaki Yüksek Lisans Eğitimini tamamladı. Beyhan Murphy, Zeynep Tanbay, Oktay Keresteci, Kaya İlhan, Geyvan McMillen, Ayla Algan gibi eğitmenler ile çalıştı. Ankara Dans Platform, ODTÜ Çağdaş Dans Festivali, Uluslararası Çanakkale Bienali, Tünel Sanat Festivali, İstanbul Kültür Sanat Vakfı Uluslararası Tiyatro Festivali, Impulstanz Viyana Uluslararası Dans Festivali, Dünyada Bir Köşe Festivali gibi önemli festivallerde dansçı ve koreograf olarak yer aldı. 2014 yazında DanceWEB Europe tarafından bir burs aldı. Hem bu bursun hem de Türk Kültür Vakfı'nın desteğiyle Meg Stuart liderliğindeki Closer isimli araştırma projesine katıldı. Liam Steel, Juan Kruz Garaio de Esnaola, Paul Clayden, Nicole Caccivio, Caren Potter & Gary Galbraith, Matthew Hawkins, Eric Kaiel, Kira Maria Kirsch, Laura Aris, Janet Panetta, Libby Far gibi önemli eğitmenlerle çalıştı. Hilke Diemer, Loretta Livingstone, Uğur Seyrek, Tuğçe Ulugün Tuna, Aydan Türker, Paul Bargetto gibi koreografların ve yönetmenlerin eserlerinde dans etti. Koç Üniversitesi Çağdaş Sanat Platformu'nda eğitmen ve koreograf olarak çalıştı. Katıldığı 22/11 Proje Topluluğunda Sevim Burak metinlerinden düzenlenen 'Bana Islak Mayonuzu Gösterin' isimli performans ile Handan Ergiydiren liderliğinde birçok sahne ve dış mekanda gösterimler yaptı. Akabinde 22/11 ile bir ortak yapım olan "Öpüşenler" isimli performansı Selda Öndül metinleri ve dramaturjisi ile sergilendi. Bahar Temiz'in davetiyle, Salt Galata bünyesinde bulunan *Artistic Research Galata*'da birtakım çalışmalar gerçekleştirdi. Lerna Babikyan ile birlikte, Portekiz'de bulunan Art Raizvanguardia'da yapmış oldukları sanatçı rezidansının sonucunda "Re:" isimli işi üretti. *Berika* adı altında işler üreten Can Bora'yla ortak çalışmalar yapmaya başladı; devamında "ALTAR" isimli oyunun hareket tasarımını yaparak, yönetmenliğine ortak oldu. ALTAR'a yaptığı hareket tasarımıyla, *23. Yapı Kredi Afife*

Jale Tiyatro Ödülleri'nde en iyi hareket tasarımı kategorisine aday oldu. Yine Can Bora'yla, The Rabbit Hole isimli performansı için *Dünyada Bir Köşe Festivali* ile iş birliği yaparak Bomotiada ALT bünyesinde gösterimler gerçekleştirdi. Igor Stravinsky'nin eserinden yola çıkarak ürettiği "The Last Rite Of Spring" isimli işini *Dünyada Bir Köşe Festivali* kapsamında gösterdi. Bu proje daha sonra *İstanbul Kültür Sanat Vakfı* ve *Dünyada Bir Köşe Festivali*'nin iş birliğiyle düzenlenen koreografik mentorluk atölyesinde, Ayrin Ersöz'ün mentorluğu ile yeniden Bomontiada ALT'da seyirciyle buluştu. Sanatçı şimdilerde kabul edildiği eğitim programı Roar-Berlin için hazırlıklarına devam etmekte olup, İstanbul'da hem bağımsız olarak koreografi çalışmalarını sürdürmekte hem de bazı özel kuruluşlarda eğitmen olarak çalışmaktadır.

<http://www.theufuksenel.com/>