

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI  
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MÜZİĞİN DANS İLE DİSİPLİNLERARASI  
DİYALOĞUN 21.YY TÜRKİYE’SİNDE SAHNELENEN  
ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ**

**AYCA DAŞTAN  
08715002**

**TEZ DANIŞMANI  
Doç. Dr. AYRİN ERSÖZ**

**İSTANBUL  
2019**

**T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI  
SANAT VE TASARIM PROGRAMI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**MÜZİĞİN DANS İLE DİSİPLİNLERARASI  
DİYALOĞUN 21.YY TÜRKİYESİNDE  
SAHNELENEN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ**

**AYCA DAŞTAN  
08715002**

**TEZ DANIŞMANI  
Doç. Dr. AYRİN ERSÖZ**

**İSTANBUL  
2019**

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA BİLİM DALI  
SANAT VE TASARIM PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

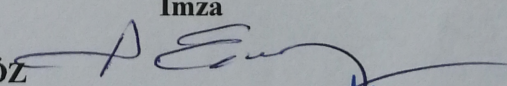
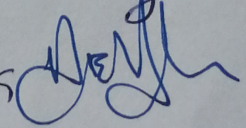
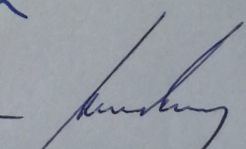
MÜZİĞİN DANS İLE DİSİPLİNLERARASI  
DİYALOĞUN 21.YY TÜRKİYESİNDE  
SAHNELENEN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

AYCA DAŞTAN  
08715002

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih:

Tezin Savunulduğu Tarih: 10.07.2019

Tez Oy Birliği / ~~Oy Çoğunluğu~~ ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Doç. Dr. Ayrin ERSÖZ	
Jüri Üyeleri	:	
	Doç. Dr. Asım Erren YANDAS	
	Dr. Öğr. Üyesi Aslıhan Eraym ÖZEL	

İSTANBUL  
MAYIS, 2019

## ÖZ

### MÜZİĞİN DANS İLE DİSİPLİNERARASI DİYALOĞUN 21.YY TÜRKİYE’SİNDE SAHNELENEN ÖRNEKLERLE İNCELENMESİ

Ayca Daştan  
Temmuz, 2019

Çağdaş dans ve müzik sanatlarında yaratıcı unsurları belirleyen temel kavramlar beden, zaman ve mekan kapsamı içinde ele alınmaktadır. Bu çalışmada dans ve müziğin yaratımında ve icrasındaki disiplinlerarası diyalog incelenmiştir. Bu tez tarihsel ontolojik bir temelde birleşen dans ve müzik sanat alanlarının, geleneksel birleşmelerinin dışında kurulan disiplinlerarası diyalog içinde üretimlerinde gerçekleşen dönüşümlere odaklanmaktadır. Dansın ve müziğin paylaşılan ortak bir mekanda şimdi ve burada deneyimi içinde yaratımlarında birbirlerine eklemlenen yapısal dönüşümleri ele alınmaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde dansın ve müziğin tarihsel kurgu içinde eklemlendiği biçimler örnekler üzerinden incelenmektedir. İkinci bölümünde sanat alanında disiplinlerarasılık kavramı ele alınmaktadır ve sahne sanatları bağlamında bu kavramın nasıl işlerlik kazandığı tartışılmaktadır. Tezin son bölümü dansın ve müziğin eşzamanlı üretim biçimlerinin örnekler üzerinden incelendiği bir bölümdür.

Tez bu bağlamı Türkiye’de 2000’li yıllardan sonra üretilen Atrofi 1 İsimler Evi, Antigone Divided ve Sar’ın koreografik olarak incelemektedir. Bu eserlerde dansın ve müziğin eşzamanlı üretim biçiminde olduğu ve doğaçlama kavramının önemli bir yöntem olarak kullanıldığı görülmektedir.

**Anahtar kelimeler:** dans, müzik, disiplinlerarası diyalog, eşzamanlı üretim, koreografi, kompozisyon.

## ABSTRACT

### ANALYZING INTERDISCIPLINARY DIALOG OF MUSIC AND DANCE IN STAGED EXAMPLES OF 21<sup>ST</sup> CENTURY TURKEY

Ayca Daştan  
Temmuz, 2019

The creative elements in the contemporary dance and music art are explored in terms of body, space and time. In this research the interdisciplinary dialogue between dance and music is investigated.

This thesis focuses on the transformations established in productions of the art fields of dance and music combined on the ontological and historical basis of an interdisciplinary dialogue outside of traditional mergers. The structural transformations of creations of the experiences of the here and now of dance and music in the common space in the are discussed.

It deals with the structural transformations of dance and music that are articulated in a shared space in their creation, now and here in their experience.

In the first part of the study, the forms in which dance and music are articulated are examined through examples. In the second part, the concept of interdisciplinarity in the field of art is discussed and how this concept works in the context of performing arts. The last part of the thesis is a section that examines the simultaneous production methods of dance and music.

This thesis examines this context through the choreographic works produced in Turkey after 2000s, Atrofi 1 İsimler Evi, Antigone Divided and Sar. It is apparent that in these works dance and music are created simultaneously and also that the improvisation is used as an important method.

**Key words:** dance, music, interdisciplinary dialogue, simultaneous creation, koreography, composition.

## ÖN SÖZ

Bu tez çalışmasında 21.Yüzyıl Türkiye'sinde sahnelenmiş üç eser (Atrofi 1 İsimler Evi, Antigone Divided ve Sar) ışığında müzik ve dans ilişkisinin incelenmesi amaçlanmıştır. Lisans eğitimim boyunca okulumun güçlü misyonlarından biri olan disiplinler arası eğitim anlayışı, sanata dair olan fikir ve bakış açımı ortak üretmeye ve bu şekilde üretimde bulunan sanatçılar ve eserlere yöneltmiştir. Bu bağlamda müzik ve dans diyalogu ve bunun doğurduğu ortak üretimlerde sanatçıların iş birliği halinde oluşu benim uzun zamandır bilfiil içinde de bulunduğum bir süreçtir diyebilirim aslında. Her ne kadar sahnelenmiş eserlerin analizini yapmak ve bunu yazıya dökmek çok zorlandığım bir konu olmuş olsa da bu tez çalışmasının benim gibi ortak üretim ve disiplinlerarası çalışan sanatçılara, sanatçı adaylarına, eğitimcilere ve öğrencilere faydalı bir kılavuz olacağını düşünüyorum. Günümüz Türkiye'sinde sanat alanındaki disiplinler arası ortak üretimlerin artması ve sayıca çoğalan yaratıcı, özgün eserlerin doğması dileğimdir.

Tüm tez çalışma sürecinde bilgisini ve zamanını benimle cömertçe paylaşan, araştırmalarımda sonsuz katkısı ve desteğiyle her zaman yanımda olan tez danışmanım Doç. Dr. Ayrin Ersöz'e, araştırmalarımı okuyup değerlendiren değerli fikirlerini ve önerilerini benimle paylaşan Emin Yavuz Ersöz'e, Sar eserindeki müziğin dansla olan diyalogunu konuşmak üzere bir araya geldiğim ve tüm sorularıma büyük bir özen ve sabırla cevap verip değerli zamanını benimle paylaşan Saro Usta'ya, tezimin konusu olmuş iki disiplinler arası ortak üretim eseri olan Atrofi İsimler Evi 1 ve Antigone Divided prova ve sahneleme sürecinde birlikte çalıştığım, ürettiğim, beslendiğim, zamanı ve mekanı birlikte soluduğumuz arkadaşlarım, dostlarım, yaratıcı ortaklarım Ayrin Ersöz, Ceren Akçalı, Tansu Eğinlioğlu, Leyla Postalıcıoğlu, Gizem Aksu, Aslıhan Eruzun Özel, Hasan Yoksulabakan, Eda Kulakaç, Bager Akbay, Asım Evren Yantaç, Gülfem Erdoğan, İrfan Kaya, Ayşe Sedef Ayter, Gülnur Kılıç, Nurseli Büber, Gülin Tan, Umay Işık'a ve her koşulda varlığıyla bana güç ve motivasyon veren sevgili eşim İsmet Sezgin'e sonsuz teşekkürü borç bilirim.

## İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	ix
<b>1.GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>2. DANS VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN TARİHSEL ARKA PLANI.....</b>	<b>5</b>
2.1. Batılı Dans Sanatının Disiplin Kurulması Bağlamında Dans ve Müzik İlişkisi.....	6
2.2. Romantik Dönem ve Bale.....	8
2.2.1. Romantik Bale ve Tchaikovsky.....	9
2.2.2. George Balanchine'nin Eserlerinde Dans ve Müzik İlişkisi.....	12
2.3. Modern Dans ve Müzik İlişkisi.....	13
2.4. Müzik ve Dansta Çağdaş Öneriler.....	17
2.5. Koreomüzikoloji.....	19
<b>3. DİSİPLİNLERARASILIK BAĞLAMINDA SANAT.....</b>	<b>23</b>
3.1. Sanatta Disiplinlerarasılık Kavramı.....	24
3.2. Sahne Sanatlarında Disiplinlerarasılık ve Sanatsal İşbirliği.....	25
<b>4. MÜZİK VE DANSIN DİSİPLİNLERARASI DİYALOG BİÇİMLERİ.....</b>	<b>29</b>
4.1. Eşzamansız Üretim Biçimi ve Örnekleri.....	30
4.2. Eşzamanlı Üretim Biçimi ve Örnekleri.....	31
4.3. Doğaçlama İlkesi ile Eşzamanlı Üretim ve Örnekleri.....	32
4.4. Raslantısallık İlkesi ile Üretim ve Örnekleri.....	34
4.5. Müzik ve Dansta Ortak Kavramlar.....	35
<b>5. ATROFİ 1 İSİMLEREVİ, SAR VE ANTİGONE DİVİDED ÇALIŞMALARINDA MÜZİĞİN DANS İLE DİSİPLİNLERARASI DİYALOĞUNUN İZİNİN SÜRÜLMESİ.....</b>	<b>38</b>
5.1. Atrofi 1 İsimler Evi Eserinin Müziğin Dans ile Disiplinlerarası Diyalogu Bağlamında incelenmesi.....	38
5.1.1. Atrofi 1 İsimler Evi Yaratım Süreci.....	40
5.1.2. Atrofi 1 İsimler Evi Metin, Müzik ve Dansın Disiplinlerarası Analizi.....	42
5.2. Antigone Divided Eserinin Müziğinin Dans ile Disiplinlerarası Diyalogu Bağlamında İncelenmesi.....	59
5.2.1. Antigone Hakkında.....	59

5.2.2. Antigone Divided Müzik ve Dansın Disiplinlerarası Diyalogu Analizi.....	61
5.3. Sar Eserinin Müziğin Dans ile Disiplinlerarası Diyalogu Bağlamında İncelenmesi.....	74
5.3.1. Mihran Tomasyan'ın Sanatsal Yaklaşımı.....	75
5.3.2. Sar Eserinde Dansın Müzik ile Kurgulanması.....	77
<b>6.SONUÇ.....</b>	<b>86</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>88</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ.....</b>	<b>93</b>



## TABLolar LİSTESİ

Sayfa No

<b>Tablo 1:</b>	Emile Jaques-Dalcroze'un (1919) Ritim ve Müzik Eğitimi kitabında tanımladığı hareket ve müzik ilişkisi tablosu.....	21
-----------------	---	----



## ŞEKİLLER LİSTESİ

**Sayfa No**

<b>Şekil 1:</b>	Ayrin Ersöz, Atrofi 1 İsimler Evi, 2008.....	39
<b>Şekil 2:</b>	Ayrin Ersöz, Atrofi 1 İsimler Evi, 2008.....	42
<b>Şekil 3:</b>	Ayrin Ersöz, Atrofi 1 İsimler Evi, 2008.....	58
<b>Şekil 4:</b>	Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.....	67
<b>Şekil 5:</b>	Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.....	68
<b>Şekil 6 :</b>	Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.....	69
<b>Şekil 7:</b>	Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.....	72
<b>Şekil 8:</b>	Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.....	78
<b>Şekil 9:</b>	Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.....	79
<b>Şekil 10:</b>	Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.....	82
<b>Şekil 11:</b>	Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.....	85

## 1. GİRİŞ

Disiplinlerarasılık, bir bilgi alanının öteki bilgi alanları ile işbirliğini öngörür. Bunun sanat alanında özellikle müzik alanındaki karşılığı, farklı disiplinlerden gelerek bir çalışma grubu oluşturan sanatçıların kendi disiplinlerinin yaklaşımlarını belirli bir sorunun ele alınmasına, çözümlenmesine ve bunun uygulanmasına uygun bir hale getirilmesine yönelik olarak değiştirmeleri ve geliştirmeleridir. Bundan dolayı müziğin dans sanatı ile işbirliğine girdiği disiplinlerarası çalışmalar, arzulanan ortak hedeflere ulaşabilmek için dans sanatında, yalnızca koreografik pratikler, kompozisyon teknikleri ve hareket analizi bakımından yenilikler ve değişimler yapılmasına değil, aynı zamanda estetik ve felsefe gibi diğer bilgi alanlarına ilişkin anlayışın derinleştirilmesi için fırsatlar oluşmasına da imkan verir. Bunların gerçekleşebilmesinde, disiplinlerarası sanatsal üretim sürecinin gerekleri doğrultusunda müzisyenler, koreograflar, başka sanatçılar ve araştırmacılar ile yapılan işbirliği sayesinde farklı disiplinler ve bilgi alanları arasında yapılacak olan tartışmalar, fikir ve deneyim alışverişleri sonucunda, bu konularda tarafların öğrendikleri vasıtasıyla bilgilerini zenginleştirmeleri mümkün olur. Böylece çalışmaya taraf olan diğer disiplinler ve bilgi alanları için ortak süreçlerin yürütülmesi ile sanatsal işbirliğinin ilerletilmesi bakımından daha iyi ve kullanışlı araçlar elde etme fırsatları ortaya çıkar. Burada disiplinlerarası çalışmaların hangi başlıklar altında nasıl etiketlendirildikleri değil, bu çalışmaların ele aldıkları ve karşılaştıkları sorunlara buldukları çözümlerin ve sanatsal üretim sürecinin sonucunda ortaya konulan işlerin nitelikleri önem taşımaktadır. Farklı disiplinlerden ve alanlardan sanatçılar tarafından giderek daha çok ve daha sık arzulanır olmaya devam eden disiplinlerarası çalışmaların çoğu kez bu arzuların kendisinden değil sanatçıların faaliyetlerinin kendi doğal akışları içinde başka alanların bilgisine duyulan ihtiyaçların ortaya çıkmasıyla meydana geldikleri görülmektedir. Böylelikle günümüzün koşullarında sanatsal sorunların ortaya çıkardığı ihtiyaçlar, sanatçıyı hem yeni keşiflere hem de kendi bilgi alanı içinde başka disiplinlere yer vermeye ve/veya başka disiplinlerin bilgi alanları içindeki çalışmalarda yer almaya yöneltmektedir. Disiplinlerarası sanatsal çalışmalarda önemli olan, nihai hedefin tasavvur edilmesi ve bu tasavvura en uygun

sanatsal işbirliği biçimlerinin araştırılıp bulunmasıdır. Müzik ve dans arasında genel olarak sahne sanatlarını ilgilendiren başlıca disiplinler arasında görüldüğü gibi bilgi alışverişi düşüncesi ve işbirliği içinde ortak etkinlikler ve uygulamalar tarih boyunca her zaman var olmuştur.

Çağdaş dans ve müzik sanatlarında ortak üretime yönelen çalışmaların giderek arttığı gözlenmektedir. Bu çalışmalarda sanatçılar disiplinlerarası diyalog içinde eserlerini üretirken kendi alanlarını zenginleştiren, değiştiren ve dönüştüren deneyimlere imkân veren ortaklıklar kurmaktadır. Bu araştırmanın amacı bu alanda ülkemizde hiçbir şekilde akademik kuramsal, estetik olarak dahi tartışılmayan dans ve müziğin disiplinlerarası diyalogunun nasıl işlerlik kazandığını anlatabilmek, kavramlarını, tekniklerini açığa çıkartmak ve ülkemizde sahnelenen üç sanat eseri ışığında ortaya koymaktır. İşbirliği içinde üretilen eserlerin temelinde yatan diyalog kavramı toplumsalda da önemli önermeleri olacak bir kavramdır. İşbirliği içinde üretimler, sanatçılar arasında üretimin mümkün kılınmasını sağlayan ilkelerin sanat alanlarında modernist sınırlamaları aşan, onları farklı ve çağdaşa dönüşümlere davet eden yaklaşımlar içermektedir.

Müzik ve dans alanında genel geçer yaklaşımların aksine disiplinlerarası diyalog içinde üretilen eserlerde ortaya çıkan belirli kavramların bu her iki sanat alanı için de dönüştürücü güce sahip olduğunu söylemek mümkündür. Dansın üretimi anında gerçekleşen müziğin, dansın doğasını ortaya koymada doğrudan, temel ve asli olduğu gözlemlenmektedir. Aynı şekilde müzisyenlerin de dansçılar ile birlikte çalışmalarında ortaya çıkan hareketi görsel olarak o sırada üretimleri anında deneyimlemeleri adeta seslerinin görünürlüğünü ortaya koyduklarını anlamaları açısından çok önemlidir. Ortak deneyimde buluşmak, başarılı işbirlikçi çabaların geçmişini takdir etmek ve dahil olan iki disiplinin ortak kelime haznesini anlamak, her sanatçının gelişiminde önemli bileşenlerdir. Sanatçıların sanat ve yaratıcı yaklaşımını anlamak, başarılı bir işbirliğinin sağlanmasına yardımcı olacaktır. Ortak çalışanlar çeşitli koşulların farkında olmalı ve farklı durumlara uyum sağlayabilmelidir.

Disiplinlerarası diyaloglar birkaç farklı şekilde kendini gösterebilir. Öncelikle, işbirliğine yaklaşım, işbirliğine dayalı bir çalışmanın bileşenlerinin aynı anda mı yoksa farklı zamanlarda mı yaratıldığı ve bağımsız olarak tasarlanıp tasarlanmadığıyla ayırt edilebilir. Bir besteci ve koreografin her biri, işbirlikçi bir çalışmada dengeye ulaşmak

için kendi yöntemlerini geliştirir. Fikirlerini paylaşımları ve birbirlerinin görüşlerine saygı duymaları gerekir. İşbirliği halinde olan sanatçılar fikirlerini paylaşarak ve birbirinden öğrenerek yaratıcılıklarını geliştirirler.

Bestecilerin ve koreografların ortak bir çalışmada sanatsal dengeye nasıl eriştiklerini anlamak için kısa tarihsel bir inceleme gereklidir. İşbirliği içindeki rahatlığı bulmak, sanatçılara yaratım için elverişli olarak, sanatsal bir giriş yapmalarını ve sürece tam katılımında bulunmalarını sağlayan bir ortam oluşturulabilir. Bir sanat eseri üzerinde işbirliği yapmak her zaman kolay değildir ve bazen çok zor olabilir. Birçok sanatçı, eserini başka bir sanatçının görüşüne müdahale ettirmeden bağımsız olarak yaratır. Aynı şekilde, dans için müzik bestelemek basit görünebilir, ancak dansın tüm yönleri göz önüne alındığında, kompozisyon süreci giderek karmaşık hale gelebilir. Besteci ve koreografin müziği yazmakla dans ile koreografi arasında denge bulmak zor olabilir.

Bu çalışma, besteciler ile koreograflar arasındaki işbirliğine dayanan ilişkiyi incelemektedir. Modern müzik ve dansdaki farklı işbirliklerinin tarihini izleyerek çeşitli işbirlikçi süreçler hakkında bir içgörü kazanılır. “Atrofi 1 İsimler Evi”, “Antigone Divided” ve “Sar” eserleri ışığında beste ve koreografi arasındaki yaratıcılık dengesini ele alan bu çalışma, çağdaş işbirlikçi projeler oluşturmak için kullanılan farklı işbirliği süreçlerini incelemektedir. Öncelikle koreograflarla işbirliği yapmak isteyen besteciler için incelenen bu çalışma, özellikle sanatsal kariyerlerinin başlarında işbirlikçi kompozisyon süreciyle ilgilenen besteciler ve müzisyenler bakımından değer taşımaktadır. Müzik ve dansın ortak sözlüğünü tanımlayarak ve karşılaştırarak, besteciler ve koreograflar, müzisyenler ve dansçılar birbirlerinin kompozisyon sürecini daha iyi anlayabilir ve birbirleriyle daha etkili iletişim kurabilirler.

Bu çalışma üç bölümden oluşmaktadır: ortak çalışmaların tarihsel bir incelemesini içeren birinci bölümün ardından, sanat alanında ve sahne sanatları alanında disiplinlerarası yaklaşımın nasıl kavramsallaştırılması gerektiği hakkındadır. Son bölümde de üç eser bağlamında, Aydin Ersöz koreografisi Atrofi 1 İsimler Evi, Mihran Tomasyan - Saro Usta ortak üretimi olan Sar eseri, son olarak da Aydin Ersöz - Ayca Daştan ortak üretimi olan Antigone Divided çalışması yer almaktadır.

Çalışma önceki başarılı işbirlikçi çabalar hakkında bilgi sağlaması ve işbirlikçi süreç için konuları tartışması bakımından önemlidir. Müzik ve dans, birçok temel kompozisyon unsurunu paylaşır ve kompozisyon sürecini tanımlamak için benzer kelimeleri kullanır. Bu sözlükler her iki disiplinde kullanılsa da anlamları biraz farklılık gösterir. Her sanatçının farklı terminolojiyi nasıl kullandığını öğrenmek önemlidir; ancak, bu konuda çok az akademik araştırma yapılmıştır. Müzik ve dans arasındaki ortak kelime dağarcığının anlamlarını incelemek değerlidir, çünkü yaygın olarak anlaşılan bir kelime haznesinin benimsenmesi, bestecilerin dans için müzik yaratan bir işbirliği sırasında koreografin niyetini daha iyi anlamalarını sağlayacaktır. Sadece bestecilere dansın yönlerini tanıtmak değil, aynı zamanda koreograflara müziğin yönlerini tanıtmak da gereklidir. Müzik ve danstaki kompozisyon süreçleri benzerdir, ancak her yaratıcının birlikte çalışırken öğelerin nasıl birleştirileceğine dair farklı bakış açıları vardır. Kompozisyon ve koreografi arasındaki ilişkiyi analiz etmek zordur. Müzik ve dans, ritim, yapı ve fonksiyon gibi bazı temel özellikleri paylaşmasına rağmen, besteci ve koreograf bu özelliklere sıklıkla farklı bakış açılarıyla yaklaşmaktadır. Konser müziği bestelemek ve dans için müzik bestelemek farklı etkinliklerdir. Bu çalışmanın temel amacı, kelime dağarcığı ve yaratıcı süreç yaklaşımındaki farklılıkları vurgulamak ve sanatçılar arasındaki boşluğu kapatmak için yollar sağlamaktır. Bu çalışma, müzik ve dans alanındaki çağdaş işbirlikçi çalışmalara odaklanmaktadır.

## 2. DANS VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN TARİHSEL ARKA PLANI

Müzik ile dans arasındaki ilişkinin incelenmesine Batılı dans sanatı en elverişli örneklerden biridir. Bu tezdeki dans kavramı Batıda bir sanat formu olarak tanımlanan ve kabul gören bale, modern dans ve çağdaş dans gibi danslarla sınırlıdır.

Batılı dans sanatının tarihsel olarak bakıldığında önemli bir bölümü müzik ve dansın uyumlu birlikteliği üzerine kurulu olduğu görülmektedir. Müzik dans edenlerle aynı anda o sırada çalınmakta ve birbirlerini yapısal olarak destekleyen aynı ritmik, estetik ve atmosferik yapıya dayandığı görülmektedir. Dansın bir sanat formu olarak sorunsallaştırıldığı Rönesans Avrupasında, müzik ile ilişkisinin koreografi süreci ile yakın temasta olduğu görülmektedir (Ersöz, 2011). Batı dans tarihi geleneğinde, dans ve müzik arasındaki ilişkinin Rönesans'tan 20. yüzyıla kadar düzçizgisel bir gelişim gösterdiği; bu gelişimin 1950'lerde radikal bir aydınlanma ile Merce Cunningham ve John Cage birlikteliğinde zirveye ulaştığı; 1960'lardaki Judson Church Hareketi ile müzik ve dansın arasında kurulan ilişkinin çözüldüğü; dans tarihinde, mutlak olduğu tartışmasız kabul edilen dans ve müzik ilişkisinin 20. yüzyılın ortalarında nihayete erdiği fikri hakimdir (Damsholt, 1999, 5). Bu çözümlenin kaynağında dansın ontolojik özü olarak yalnızca hareketi gören ve onu hem mevcut dans dillerinden, hem de dansın özü olan hareketin dışında kalan müzik, sahne, dekor, kostüm, hikâye gibi tüm unsurlardan tamamen özgürleştiren bir düşüncenin olduğunu belirtmek gerekmektedir.

Bu bölümde, dans ve müzik ilişkisinin tarihsel arkaplanı ilk olarak Batılı dans sanatının kurulması sürecinde Rönesans ve klasik dönem bağlamında; romantik dönemde özellikle Tschaikovsky'nin bale eserleri bağlamında; modern dans öncesi dönemde balenin modernleşmesi ve Balanchine'in balelerinde dansın müzikle kurduğu ilişki bakımından modern dans bağlamında; dans ve müzik ilişkisindeki dönüşümlerin müzikal kompozisyon kavramlarının modern dansa ilk kompozisyon ve koreografi ile ilgili kuramsal kavramsallaştırmaları nasıl etkilediği bağlamında; son olarak da çağdaş dansın ontolojik ve paradigma değişimleri ile beraber disiplinlerarası kavramsallaştırmalarda, her bir disiplin ile kurulan ilişkilerde gözetilen kavramlar olan

yataylık, eşitlikçilik, yan yana eşit mevcudiyet ve hiyerarşik olmayan yapılanmaların aynı zamanda toplumsala ilişkin getirdiği öneriler ortaya konulmaktadır.

## 2.1. Batılı Dans Sanatını Disiplinin Kurulması Bağlamında Dans ve Müzik İlişkisi

Dansın Batıda sanat olarak kabul edilmesi Rönesans ile başlar. Bu dönemde yazılan dans risalelerinde dansın liberal sanatlar statüsüne yükseltilmesi çalışmalarında dansın doğrudan müzikal kavramlarla düşünülmesi gerektiğine dair ifadelerin olduğu gözlemlenir. Koreomüzikolog Inger Damsholt “Koreomüzikal Söylem, Dans ve Müzik Arasındaki İlişki” (*Choreomusical Discourse, The Relationship Between Dance and Music*) çalışmasında 15. yüzyıl ortalarından 18. yüzyıl ortalarına kadar olan süreçteki dans söyleminde belirli bir homojenliğin olduğunu ve dolayısıyla bu dönemdeki dans ve müzik ilişkisi üzerinden bazı genel koşulları tanımlamanın mümkün olduğunu ifade eder (Damsholt, 1999, 11). 15. Yüzyılın ortalarından 18. yüzyılın ortaları arasındaki dönemde dans ve müzik arasındaki ilişkinin temelinde zaman kavramının yer aldığı görülmektedir. Dansın ve müziğin birlikte süresel bir olgu oluşturduğu ve eşzamanlılığın paylaşıldığı ifade edilebilir. Bu süreselliğe ve eşzamanlılığa bağlı ilişkiye dönemin dans literatüründe ve erken notasyon öncesi biçiminde rastlamak mümkündür.

Thoinot Arbeau'nun 1589 yılında Langres'de yayınlanan Dansyazısı (*Orchesographie*) risalesinde, “her bir nota için bir adım... ayak başka bir şey müzik başka bir şey anlatmamalıdır.” (Arbeau, 1967, 78, 16) ifadesi bilinenin aksine dansın müziği görsel alana taşıyan bir unsur olmaktan ziyade (genellikle Arbeau'nun her bir nota için bir adım olarak çevrilen bu cümlesi bu türden yanlış anlamalara yol açmıştır) müzikle dansın biraradalığının özünde aynı zamanı paylaşmak ötesinde aralarında bir bağımlılık ve üstünlük ilişkisinin bulunmadığına işaret eder. Rönesans dansının müziğe uygun olarak gerçekleştirilmesi 20. yüzyılda modern dans çalışmalarında veya Broadway müzikallerinde sıklıkla karşılaştığımız müziğin görselleştirilmesi kavramından oldukça uzaktır. Dansın müziğin her bir notasına tekabül eden koreografik kurguya sahip olması ve bir anlamda örneğin Amerikalı modern dans koreografı Mark Morris'in *Gloria* eserinde olduğu gibi neredeyse nota barlarının ve notaların sahnede ete kemiğe bürünmüş olması halinden oldukça uzaktır. Aslında bu modern örnekler dans sanatı ile müzik ilişkisinin aykırı ve istisnai örnekleridir.



Rönesans dansında belirgin olan anlayış, bu iki sanat formunun biraradılığının birbirlerini destekler nitelikte olmasıdır.

Rönesans müzik ve dans ilişkisinde etkin olan kavramlar, aynı zamanda dönemin hümanist düşüncesini belirleyen *misura*, *maniera* ve *aire* kavramlarıdır. “Rönesans saray dansı, kuram ve uygulama bakımından dansın dönemsel epistemik bağlamıyla ilişkisinin koparılmasının mümkün olmadığı düşüncesini güçlendiren bir danstır” (Ersöz, 2011). Ersöz “Rönesanstan Günümüze Dansın Sorunsallaştırılması” adlı çalışmasında Rönesans döneminin dans risalelerinin, Batı Avrupa toplumlarında ilk kez dansa ilişkin dilsel ifadelerin ve kavramların ortaya çıkmasının ve dans pratiklerinde müellifin belirmesinin işaretleri olduğunu belirtir (Ersöz, 2011, 106). Kullanılan bu kavramlar resim, heykel, retorik, gramer, geometri, müzik, felsefe, mimari vb. gibi alanlarda Hümanist düşüncenin tartıştığı birçok kavramdır da aynı zamanda.

Rönesans ve klasik dönemde dans ve müzik ilişkisinde ‘eşzamanlılık’ (*being in time with music*) ve ‘uyumluluk’ (*accordance*) kavramlarının önemli olduğu görülmektedir (Damsholt, 1999, 41). Damsholt, bu dönemde dansın müzikle eşzamanlılık içinde olmasının dans adımlarının müzikal ritmik yapıyı görselleştirmesini değil, dans eden kişinin müziği dinlemesi ve dansının müziğin yarattığı süresel kalıba uyması anlamını taşıdığını ifade eder (agy, 41). Damsholt’un Rönesans ve klasik dönemi müzik ve dans ilişkisini tanımlayan kavramlardan *accordance*’ın 15. ve 16. yüzyıllarda *misura* (ölçü) nosyonunda bulunduğunu, 17. ve 18. yüzyıllarda da *caddence* (cümleyi sonlandıran akor dizilimi) kavramında yer aldığını ifade eder (agy, 41).

Rönesans ve Klasik Barok dönem dansı için söylenebilecek temel şeylerden birisi de onun müzik eşliğinde gerçekleşmesi ve bedensel hareketin nesnesi ile sesin nesnesinin net olarak birbirlerinden ayrılmasıdır. Her ikisi otonom araçlar olarak varlıklarını sürdürür.

Dansın bir söylem olarak formasyonu, onun müzikle ilişkisi bağlamında gerçekleşir. Bir anlamda müziğin mevcudiyeti dans kavramına imkân verir ve aynı zamanda onu sınırlandırır. Dansın müzikle yapılması, onun sanat olmasını kolaylaştırır. Buna karşın müziksiz yapılan dans doğal olana, doğaya ait olana işaret etmiş olur. Rönesans dans ustası Guglielmo Ebreo'nun 1460’larda yazdığı risalesinde ve diğer Rönesans dans ustalarının daha pek çok farklı yazarın risalelerinde görüldüğü gibi dansın müzik ile

ilişkilendirilmesi, onun sanat biçimi olarak kabul edilmesinin ardındaki en önemli nedendir. Bunun temel nedeni, müziğin o dönemin liberal sanatlar statüsüne yükseltilmiş olmasıdır. Guglielmo Ebrero “Dans Sanatı ya da Pratiği Üzerine” risalesinde;

“Sanatın erdemi basitçe ruhun hareketlerinin görünmesidir, bu uyumun ölçülen ve kusursuz ünsüzleriyle uyum içinde olması gerekir ki duyumuz sayesinde doğal olmayan şekilde hapsedilmiş gibi, kendilerini eylemde gösteren ve cesurca kaçmak için uğraşan belirli tatlı eş hareketlerin ortaya çıkardığı yerde, zevkle zihnimize ve beğenimize yerleşsin. Kişinin kendi bedeninden çıkan dans hareketlerin aracılığıyla oluşan bu tatlılık ve melodinin ortaya çıkardığı bu eylem ritmik çalınan müzik ve tatlı ve kulağa hoş gelen şarkıya katılır ve onunla uyumludur” (Ebrero, 1995, 89).

ifadelerini kullanmıştır.

Guglielmo'nun bu alıntısında dans ve müzik arasında hem doğal hem de kurgusal birlikteliğin kurulmasının izi görülmektedir. Rönesans ile beraber doğal olarak kabul edilen bu ilişkinin sorgulandığı ve kavramsallaştırılması gerektiğine ilişkin bir inancın ortaya çıktığı aşikardır. Müziğin ritmik düzeni ve armonik uyumu, dinleyenin bedenine yerleşerek zihnin ve beğenin alanında “tatlı eş hareketlerin” ortaya çıkmasına, oradan da bedeni hareket etmeye yönelmesine imkân verir.

Dansın bir sanat formu olarak sorunsallaştırıldığı Rönesans döneminde dansı ve müziği birleştiren zaman kavramında, dans eden beden dans etme eylemi içindeyken müziği dinleyebilir ve hareketlerini müziğin süresel kalıplarına uydurabilir (Damsholt, 1999, 41). Burada vurgulanan dansçının müzik karşısındaki özerkliğidir. Ancak dans, müziğe mutlak yapısal ve estetik biat ile değil, aynı zamansallığı paylaşarak müzik ile beraber sanat formuna ulaşmaktadır.

## **2.2 Romantik Dönem ve Bale**

Romantik dönem olarak adlandırılan dönem, 18. ve 19. yüzyılları kapsayan süreçte üretilen sanat eserlerindeki estetik anlayışı tanımlamak için kullanılır. Bu dönemde müziğin Hegelyan sanat hiyerarşisinde en üst seviyeye çıkarıldığı görülmektedir. Müzik tinin maddesel alandaki varlığına işaret eder neredeyse. Bu dönemde dans yani bale, toplumsal işlevselliğinden çıkartılarak otonom bir sanat formuna dönüştürülmüştür. Tümüyle profesyoneller tarafından icra edilen bu sanat formu, bale

izleyicisi ile keskin ayrımın ortaya konulduğu teatral sahne mekanlarında sergilenmiştir. Rönesans ve Barok dönemde dansın müzik ile kurduğu yanyana uyumlu (*in accordance with*) ilişkisi ortadan kalkmış, bale, müziğin tamamıyla baskınlığı altına girmiştir. Bu dönemde önemli bestekarlar doğrudan bale müzikleri bestelemeye başlamış ve müzik balenin koreografisini belirleyen başlıca unsur olmuştur. Bunun yanında toplumsalda yükselen burjuvazinin estetik, ahlaki ve kültürel değerlerine uygun olarak bale eserleri belirli hikayeler etrafında kurgulanmıştır. Hikayeler hem Hıristiyan ahlakının izini takip etmekte, hem de Avrupa mitolojisinde yer alan masallar ve efsanelerden oluşmaktadır.

Balenin altın çağı olarak bilinen Romantik dönem aslında, sanatlar hiyerarşisinde müziğin bu hiyerarşinin en tepe noktasını oluşturması bakımından da önemlidir. Bale müzikleri bestelemek beceri ifşası olarak görülmekteyken, müzik çevrelerince senfoni bestelemek de bir dehanın ortaya konulması olarak algılanmaktaydı. Bale temsillerinde orkestra çukurunda yer alan müzisyenler ve başlarındaki şef, balede yıldız dansçıların her adımını ve hareketini gerçekleştirmelerine müsaade ederek bazı durumlarda ritmik yapıyı bozacak kadar müziği manipüle edebilmekteydiler.

Romantik dönem, *Ballets Russes* gibi toplulukların ortaya çıkması ile Sergei Diaghilev gibi bale emperyalılarının balenin bir sanat olarak gelişimini kökten etkilediği bir dönem olduğu kadar, Marius Petipa gibi önemli ve halen eserleri oynanan koreografların da yetiştiği bir dönemdir. Bu dönem aynı zamanda, Pyotr Ilyich Tchaikovsky ve Igor Stravinsky gibi usta bestekârların bale eserleri ile tanınmasına da imkân vermiştir. Bu dönemde bale müziğinin konser salonlarında danstan bağımsız bir nitelik kazandığını, buna karşın dansın ise tümüyle kendisi için bestelenen müziğe bağımlı olduğunu söylemek mümkündür. Romantik dönem balede her eser için bestelenmiş müzik ile özgül bir dans dilini (*danse d'ecole*) kullanan koreografi arasında mutlak bir uyumun olduğu bir dönemdir.

### **2.2.1. Romantik Bale ve Tchaikovsky**

Ondokuzuncu yüzyıl bale bestecisinin görevi bale koreografisindeki eylemi vurgulamak olarak tanımlanabilir. Balelerdeki hikâyenin seyrinin daha anlaşılır kılınması için pandomim benzeri hareketler kullanılmıştır. Bu pandomim bölümlerinde müziğin görevi karakterlerin duygularını dışarı vurmaktır. Buna karşın koreografide yer alan farklı danslardan oluşan bölümler için bestelenen müzikler,

izleyicinin dikkatini dansçuların adımlarını yönlendirecek şekilde yalın, melodinin ve ritmin tekrar unsuru ile bezenmekteydi. Burada amaçlanan; müziği yalınlaştırmak, izleyicinin karmaşık bir kompozisyonel yapı ile müziğe odaklanmasını değil, odağında dansın olmasını sağlamaktır. Romantik dönemde bale müziği bestelenme sürecinde, bestecilerin koreografların taleplerini karşılamakla yükümlü olduklarını söylemek mümkündür. Bale ustası (*ballet master*) olarak anılan koreograflar ile besteciler genellikle üretim sürecinde diyalog içinde olur ve besteciler eylemi ifade eden dansa da uygun bir şekilde eşlik eden müzikler yapmak için çalışırdı (Hurley, 2007, 164).

Ünlü Rus bestecisi Pyotr Ilyich Tchaikovsky baleyi, bir çocuğun dahi tümüyle bir fantezi dünyasına dahil edebildiği bir sanat formu olarak ele alıyordu. “Kuğu Gölü”, “Uyuyan Güzel” ve “Fındıkkıran” gibi bugün de dünyanın pek çok opera ve balesinde sahnelenen eserleri, izleyicileri bu fantastik dünyaya davet etmektedir. Müzik bu eserlerde izleyenin fantezi dünyasına girmesinde çok önemli bir görev üstlenmektedir, çünkü dansı, pandomimin ve sahnedeki görsel malzemenin tamamlayıcı ve anlamı bütünleyen unsuru olarak görmektedir. Tschaikovksy bale için bestelediği eserlerinde kullandığı ustalıklı enstrüman partisyonları ile izleyicileri bu büyülü dünyaya taşımaktadır.

Tchaikovsky'nin dört bölümden oluşan “Kuğu Gölü” balesinin 20 Şubat 1877 yılında ilk gösterimi Moskova'da gerçekleştirilir. 1895 yılında ünlü Rus koreografları Marius Petipa ve Lev Ivanov tarafından bale tekrar düzenlenir ve St. Petersburg'daki Mariinsky Tiyatrosu'nda büyük bir başarı ile sahnelenir.

“Kuğu Gölü” ilk olarak koreograf Julius Reisinger ve Tchaikovsky işbirliğinde yaratılan bir eserdir. Ancak bu işbirliğinin detayları ile ilgili elde yeterli kaynak bulunmadığı için bu balenin Petipa ve Ivanov yorumu hakkında daha çok bilgiye sahip olunmuştur. Eserin ilk temsilinden geriye kalan eleştirilerde Tchaikovsky'nin enstrümantasyon tekniğinin dikkat çekici olduğu ortaya çıkmaktadır. Açıktır ki Tchaikovsky balelerinde hem hareket hem de görsel yapılarının uyum içerisinde açığa çıkmalarını sağlayabilecek bilgi ve beceriye sahiptir. Tchaikovsky, duyguları, hikâyeyi ve hikâyenin geçmiş olduğu göl, dalgalar, fırtına gibi doğa unsurlarını tasvir edilebilecek zenginlikte müziği yaratmaktadır.

Marius Petipa'nın Tchaikovsky'den çok belirgin talepleri olduğu, Tchaikovsky'ye yazmış olduğu yazılardan anlaşılmaktadır. Petipa ifadeci müzikal efektler, ölçüler,

tipler ve her bir dansın uzunluklarını ölçü olarak net ifadelerle belirtmektedir. Petipa'nın ifadelerinde, eserde yer alan her bir dansa özgü enstrümanları da talep ettiği anlaşılmaktadır. Örneğin; "Uyuyan Güzel" eserinde tasvir edilen kötü kalpli Carabosse perisinin dansı için Tchaikovsky, "Carabosse teması" yaratır. Bu temada kornolar ve tahta nefesliler ile karanlık ve gizemli bir hava yaratılır. Buna karşın Lilac perisinin anlatıldığı bölümde Petipa "yumuşak ve alaycı müzik" talep etmektedir. Tchaikovsky Petipa'nın bu talebine ninniye benzeyen Lilac temasını yazar, bunu da arpta yükselen mi majör dizisinde bir glissando ile başlatır. Melodi ise obua tarafından seslendirilir. Tchaikovsky hem Carabossa, hem de Lilac temalarını bale girişinde dinleyiciye duyurmaktadır. Böylelikle, seyirci iki karşıt gücün varlığını hemen fark edebilmektedir.

Tchaikovsky, "Uyuyan Güzel" balesinin tamamlanmasından iki sene sonra, "Fındıkkıran" balesinin müziğini besteler (1891-1892). Fındıkkıran o kadar popüler bir bale olur ki, sahnelendiği ilk yıldan günümüze Hıristiyan aleminde her Noel'de ve yılbaşlarında sahnelenir. "Fındıkkıran" balesinin koreografi Lev Ivannov'dur. Bale ilk temsili 6 Aralık 1892 tarihinde, Mariinsky Tiyatrosu'nda gerçekleşir. Pek çok eleştirmen hikâyenin amaçsız olduğunu ve Tchaikovsky gibi bir bestecinin böyle bir hikâyeyi bale müziğine dönüştürmek konusunda neden çalıştığını anlayamaz. Tchaikovsky bu balede de karakterlerle ilişkili enstrümantasyon, müzikal ses efektleri ve akılda kalıcı melodiler kullanır. Diğer balelerinde olduğu gibi çerçeve bir tonal düzenden oluşan basit bir alt yapı kurar, müziği onun üzerinden geliştirir ve izleyiciyi sihirli bir dünyaya davet eder. Tchaikovsky virtüöze danslar için basit melodiler ve sıkça tekrarlardan oluşan pasajlar kullanır. Onun müziği, bu balenin yüz yıldan fazla sürekli temsil edilmesine ve çok sevilmesine imkân vermiştir. Tchaikovsky ve koreograf sıkı işbirliği içinde her bir karakterin, dansın ve bölümün atmosferine, ruhuna uygun şekilde müziğin inşa edilmesine ve uygun enstrümanların kullanılmasına özen göstermiştir. Pek çok ünlü bale bestecisi gibi Tchaikovsky de pandomimler ve dans edilebilir müzikler için ifadeci müzikler yazmıştır. Fakat onun müziğinde seyirci sadece koreografik taleplerin yerine getirilmesinden çok daha fazla olarak, sahip olduğu melodi dehasını hisseder. Aynı zamanda orkestral renk duyarlılığı, orkestrasyon ve enstrümantasyona yönelik becerikli yaklaşımı aracılığıyla büyümlü bir ses ortaya çıkarma ustalığına sahiptir. Öyle ki, bir kuğunun çığlığına benzeyen obuanın sesi, arp arpejlerinden oluşan dalgaların vuruşu, ya da çelesta

aracılığıyla bir şadırvanın su fişkırtması gibi sesler yaratarak izleyiciye, müziğin masal dünyasına kapıları açan ve hayal gücünü zenginleştiren bir canlılık kazandırır (Hurley, 2007, 164).

### 2.2.2. George Balanchine'nin Eserlerinde Dans ve Müzik İlişkisi

Ondokuzuncu yüzyılın büyük romantik baleleri büyük orkestra tarafından sunulabilen olağan üstü çeşitlilikle tınısal renklerden faydalanabiliyordu. Dolayısıyla baleler için bazı klasik libretto performansları için ortalama 40-60 müzisyenden oluşan orkestralara ihtiyaç duyuluyordu. Batı'da günümüzde bu türden bir orkestra için, orkestra sendikalarının yapısından dolayı ve bale topluluklarının (örneğin kraliyet ailesi veya devlet) finansmanı olmaksızın yaşatılmasına imkân yoktur. Günümüzde eserlerin seçilmesi ve prova sürecinin düzenlenmesi için, bazen bu eserlerde kaç müzisyenin dahil olmasına imkân olduğuna bakılarak karar verilmektedir. Bazı durumlarda canlı orkestranın varlığı ancak temsilde mümkün olabilir ve dansçılar prova sürecini kayıttan müziklerle yapmak zorunda kalabilirler (Teck,1994, 210).

Koreografiye bir ustalık alanı olarak yaklaşması (ustalık gerektiren herhangi bir işte olduğu gibi), George Balanchine dans yaratımına yeni bir soluk getirmişti. Dansçıların fiziksel ve mesleki düzeyleri onun için nesnel veriler olarak anlamlıydı ve buna göre eserlerini düzenlemekte bir beis görmüyordu. Balanchine'nin bu yaklaşımı dans yaratımına veya herhangi bir sanat alanındaki yaratım sürecine esin, yaratıcı deha gibi kavramlarla yaklaşan sanatçıların yaklaşımından oldukça farklıydı. Yaratıcı sürecin ince işçiliği gerektiren, yaratımın gerçekleşmesini sağlayan enstrümanların nesnelliği içinde yaklaşmak, dans ve müzik ile kurduğu ilişkiyi de doğrudan etkilemekteydi.

“Balanchine'in müzikal eğitimi ve yerel becerileri bir koreograf için beklenmedik şekildeydi- St. Petersburg konservatuarında çalışan bir piyanisti, kompozisyonlar yapardı, bale müziklerinin piyano reaksiyonlarını kendisi yapardı, bu müzikleri analiz ederdi ve hatta kendisi yönetirdi.” (Butkas, 2007, 225).

Müzikal bilgisi eserlerinin, müziğin görünür hale gelmesi olarak tanımlanmasına neden olmuştur. “Sesin görünür kılınması, havada yazılmış, havai fişeklerin gecede pırıldaması gibi” (Butkas, 2007, 225). Balanchine'nin dansı basitçe müziği taklit etmek veya hareketlerin müziğin temsili olmasına yönelik bir çalışma değil, Edwin Denby'nin işaret ettiği gibi, Balanchine'nin dansı müziğe harfi harfine uymaktan çok

daha fazlasını yapmaktadır, iki disiplin birbirine bir çeşit kuvvet uygulamaktadır (Butkas, 2007, 225).

Balanchine danslarında kadın ve erkek arasındaki dramatik ilişkiye odaklanmaktadır, ancak klasik bale eserlerinde olduğu gibi hikâye anlatımı mevcut değildir. Eserleri olay örgüsü şeklinde dizimlenmiş sekanslardan oluşmuyor, sekansların müzikal kompozisyonla ilişkisi yapısal bir düzlem üzerinden inşa ediliyordu. Bu öyküsel olmayan kurgu, izleyenin, dansın ve müziğin yapısal ilişkisine odaklanmasını ve bireysel yorumunu katmasını mümkün kılmaktadır. “Balanchine sıklıkla öyküye dayanmadığı için, saf olarak hareket içindeki bedenleri ses ile birleşimine odaklanabiliyordu, hiçbirinin önemini gözardı etmeden. Onun için mühim olan koreografinin müziğe müdahil olmasını veya onu kapatmasını önlemektir” (Butkas, 2007, 225).

### **2.3. Modern Dans ve Müzik İlişkisi**

Modern dans Batı’da bireysellik anlayışının yaşamın tüm alanları kapsamaları ve kadınların bu bireyselleşmenin etkisiyle şehir yaşamında aktif rol üstlenmeleri sonucunda kendilerini ifade edecek araçlara yönelmeleri ile ortaya çıkar. Kendi bedenlerini bu ifadenin kaynağı olarak görerek bedensel ifadelerle yönelirler. Almanya’da gelişen dışavurumcu dansın kuramcılarında Rudolf Laban, modern dans alanında notasyon sistemi geliştirmesi ile ünlüdür. Çalışmaları sayesinde dans hareketi müzikal yapılara bağımlılığından kurtulmuştur. Onun hareket analizi sayesinde, dans hareketinin yaratımı ve kompozisyonel tasarımı için gerekli ilkeler ortaya konulmuştur. Bunların başlıcaları beden, mekân, zaman ve enerjidir. Öğrencisi koreograf Mary Wigman, Almanya’da modern dansın gelişmesinde önemli bir etkiye sahip olmuş ve Amerikan modern dansının en önemli figürlerinden Martha Graham’ı etkilemiştir.

Amerika’da kadınların kendi bedenleri aracılığı ile kendilerini ifade etmek üzere kamusal alanda ve sahnede görünürlüklerinin artması, Emile Jacques-Dalcroze’un öğretilerinin Amerika’da yaygınlık kazanması ile eşzamanlıdır. Dalcroze söz ve sesin dışında sadece bedensel hareket ve duruşlarla ifadeci bir yapının kurulabileceğine inanıyordu ve bu inancına uygun bir sistem geliştirmişti. Jacques-Dalcroze müzik ile ilişkili olarak hareket ederken enerji, bedenin ağırlığı ve yürümek, kayma, koşma,

sekme ve sıçrama gibi basit hareketler üzerinde çalışmalarda bulunuyordu. Bu şekilde Dalcroze önceden verili adımlar yerine hareketlerin farklı şekillerde ortaya çıkartılabileceğini göstermiş oluyordu.

Özellikle Amerika'da dans sanatı alanında güçlü bir klasik bale geleneği olmaması ve bu gelenek ile ilişkilendirilecek bir dans dili arayışına gidilmesi zorunluluğuna ihtiyaç duyulmaması, öncü kadın modern dansçıları kendi bedenlerinden kaynaklanan bir hareket dili keşfetmeye yöneltmiştir. Ancak bu süreçte hareketin yaratımını ilişkilendirebilecekleri ilkeler sistemine ihtiyaç doğmuştur. Bu ilkeler, hareketin kaynağını belirli kavramlar ışığında tanımlamaya ve kurgulamaya imkân vermiştir. Bedensel hareket ilk defa dansın ontolojik özüne yerleştirilerek ve belirli unsurlara indirgenerek analiz edildi.

“Bilinen fizik evrende hareket, üç temel unsura sahiptir; mekân, zaman ve enerji. Hareket eden her şey mekânda yer tutar, zamanda yol alır ve enerji harcar... Fizik bilimine bu kavramların, dans sanatı bakımından anlamı; dansçıların, belirli bir zaman dilimi içinde, belli miktarda ve belli niteliklerde enerjyi kullanarak, görece sabit olan performans mekânı ile kendi bedenlerinin parçaları ve birbirlerinin bedenleri arasında karşılıklı, karmaşık referans sistemleri oluşturarak gerçekleştirdikleri hareketleri, koreografik bir süreç içinde biçimlendirmeleridir.” (Ersöz, 2005, 14).

Hareketin dansın ontolojik özü olarak tanımlanması, onun müzik ile kurgulanmasındaki ilişkiyi de tümüyle değiştirmiştir. Hareket, her şeyden önce zamanın ve mekânın içinde tasarlanmakta ve dansın mevcudiyetinin zorunlu kaynağı olarak müziğin varlığı görülmemektedir. Bunun yanı sıra ilk kez modern dans alanında müzikte olduğu gibi kompozisyon kavramları, hatta bu kavramlardan hareketle dans kompozisyonu kavramları sunulmuş ve dansın koreografik ve kompozisyonel yaratımı kavramsallaştırılmıştır. Dans sanatında koreografik biçimlendirme, müzikteki kompozisyonun yaratımına benzer şekilde cümleler, sekanslar ve bölümler olarak kurgulanır. Koreografik araçlarla dans malzemesinin geliştirilmesi ve kompozisyon yapıları ile bu malzemeyi, koreografik eserin bütününe oluşturulması olarak ayırmak mümkündür (Ersöz, 2005, 62). İster geleneksel kompozisyon formlarına sadık kalarak gerçekleştirilmiş olsun, ister kavramsal sanata yakın duran yapıda olsun, her dans yapının ardında onun bütünlüğünü sağlayan yalın bir biçimlendirme aracı yer alır (Ersöz, 2005, 62).



Modern dans sanatında artık geleneksel olarak tanımlanan kompozisyon yapıları müzik kompozisyonundan ödünç alınmıştır. 20. Yüzyılın ilk yarısında tarihsel, dinsel, folk, caz, empresyonist, ekspresyonist, primitif gibi çeşitli müzik türleriyle ilişki kurabilen her koreografinin müzikal kompozisyon formlarına dayandırılması, modern dansa zorunlu bir ön koşul olmuştur. Müzikte kullanılan kompozisyon yapıları ve ritim kalıpları modern dans sanatında koreografik temelin zeminini oluşturur. Bunların başlıcaları ikili, üçlü, rondo, tema ve çeşitlemelerdir. Modern dans alanında yazılan öncü kuramsal çalışmalardan biri olan *Modern Dance Forms in Relation to Other Arts* (1961) (Diğer Sanatlar ile İlgili Olarak Modern Dans Formları) kitabının eş yazarlarından Louis Horst, uzun yıllar modern dansın öncü isimlerinden Martha Graham ile çalışan bestecidir. Kitabında, dansın biçimlendirmenin ilkelerini, müziğin kompozisyonel kavramları ile ilişkilendirmektedir. Modern dansın kavramsallaştırılmasında Horst, “disonans” kavramını önerir (Horst, 1987, 19). Müzikte uyumsuz sesleri tanımlamak için kullanılan bu terimle Horst, “hareketin yaşayan insanların dürtülerini, arzularını ve tepkilerini estetik bir biçimde ifade etmek için soyutlanmıştır” der (Horst, 1987, 19). Tıpkı müzikte olduğu gibi modern dansa da yaratıcı dürtü, balede olduğu gibi uyumdan doğan estetik bir etki bırakmayı değil, tersine burada uyumsuz olanın kendisinde saklı estetiği açığa çıkaracak olanın aranması söz konusudur.

Dansın kompozisyon olmadan sanat formu olmayacağına inanç hem Horst’un çalışmasında hem de Amerikalı modern dansının öncü koreograflarından Doris Humphrey’in “The Art of Making Dances” (1959) (Dans Yapma Sanatı) kitabında net olarak belirtilmiştir. Bu iki eserde de kompozisyon kavramları müzikteki kavramlarla eştir ve benzer işlerliktedir. Her iki çalışmada da belirli bir kompozisyonel düzen içinde ortaya çıkan yapının dansın estetik değerini vereceği vurgulanırken Horst bu durumu şu sözlerle somutlar: “Müzikte bu düzen tonal bir yapı kurarken, dansa görsel bir yapı kurar.” (Horst, 1987, 23).

Modern dansın kompozisyon ve koreografi kavramlarını dayandırdığı yapısal düzen, Batı müzik sanatının temellendirildiği en yalın üçlü yapıya, ABA formuna dayandırılır. Bu yapı kısaca; başlangıç, orta ve son olarak tanımlanabilir. Bu durum, yaşamın döngüsü olarak da tanımlanır ve pek çok kaynakta; doğum, yaşam, ölüm olarak yer alır. Horst bu yapının doğal davul vuruşu, beş dizelik nükteli şiirin, basit bir şarkıdan karmaşık bir senfoniye kadar ciddi bir müzik kompozisyonunun temelini

oluşturduğunu ifade eder (Horst, 1987, 24). ABA formundan türetilen kompozisyonun kavramsallaştırılması aşağıdaki gibidir:

İkili (AB): AB, dans sanatında yaygın olarak kullanılan en yalın, geleneksel kompozisyon biçimlerinden biridir. Bir tema (A) ortaya konur ve zıt bir tema (B) onu takip eder. A ve B temaları arasında belirgin bir zıtlık olmasına rağmen, onları birbirine bağlayarak aralarında birlik oluşturan ve kompozisyonun bütünlüğünü sağlayan ortak bir temel bulunur. AB biçiminin temel ilkesi, birlik içinde zıtlıktır. Örneğin, temalar arasındaki karşıtlığın ortak unsurda buluşması, aynı hareket kalıplarının farklı dinamiklerle veya farklı hareket kalıplarının aynı hareket stili içinde yapılmasıyla sağlanabilir. A ve B temalarını birbirine bağlayan geçişler ise, ani ve sert ya da kademeli ve yumuşak da olabilir.

Üçlü, (ABA): "En derin içgüdüsel estetik biçim ABA'dır: Başlangıç, gelişme ve sonuç. Bu yaşamın kendisinin evrensel kalıbıdır: Doğarız, yaşarız ve bilinmeze döneriz." (Horst ve Russell, 1987, s. 24). AB'de olduğu gibi, ilkin A teması sonra buna karşıt B teması sunulur ve yönlendirilir. Son bölümde ilk tema olan A'ya dönülür ve bu tema, aynen ya da genellikle birkaç unsurunun yönlendirilmiş çeşitlemesiyle tekrarlanır. ABA biçimi, dans sanatında kullanımı yaygın olan ve başlangıcına dönerek kendi üzerine kapandığı için seyircisinde tatminkâr duygular uyandırabilen, geleneksel bir biçimdir.

Rondo, (ABACADAF...): Bu biçimin temel teması, A'dır. Bu temanın sunulmasından sonra, onu AB de olduğu gibi karşıt bir tema izler. Ancak, A temasını takip eden zıt temalar, her seferinde değişir. Çeşitlendirilmiş B, C, D, F gibi farklı karşıt temaların her birinin ardından, A teması aynen veya farklılaştırılmış haliyle tekrar edilir. Geleneksel bir biçim olan Rondo, A temasının dönüşümlü tekrarları ile seyircinin yapıta yaklaşmasını kolaylaştırır.

Tema ve Çeşitlemeler, (A, A1, A2, A3, A4, A5...): Bir ana tema ve onu takip eden çeşitlemelerinden oluşan, daha serbest ve asimetrik bir kompozisyon biçimidir. Dansın temel yapısal birimi olan tema (A), kendi içindeki hareketler arasında tekrar unsuru içermeyen bir hareket serisinden veya bir hareket cümlesinden ya da birden çok hareket cümlesinden elde edilen bir sekansdan oluşur. Ana temayı bu tema üzerine yapılan farklı çeşitlemeler izler. Her çeşitleme, ana temanın zamanlamasına ve hareket sıralamasına sadık kalmasına rağmen hem ana temadan hem de ana temanın diğer çeşitlemelerinden farklı niteliktedir (Blom ve Chaplin, 1989, s.100). Dansçıların sayısının, düzey, yön, boyut gibi mekansal özelliklerin veya hareket nitelikleri ve dinamikleri gibi enerji unsurlarının yönlendirilmesi ile ana tema çeşitlemeye dönüştürülür. Yine aynı unsurların yönlendirilmesi ile çeşitlemenin çeşitlemesi elde edilir ve koreografik amacın gereklerine göre çeşitlemelerin üretimi bu şekilde sürdürülerek başlangıç temasından çok farklı bir bitiş çeşitlemesi ile dans sonlandırılır (Ersöz, 2005, 63-65).

Burada sıralanan kavramlar, müzik kompozisyonu alanında dans kompozisyonuna uyarlanan kavramlardır. Bu kompozisyon araçları çoğunlukla çağdaş dans eğitiminde

kullanılmakla beraber çağdaş dans sanatında üretimde bulunan koreografların çalışma yöntemlerine ilişkin olarak eserlerinde farklı sanat ve bilim dallarından esinlenerek her eserde kompozisyonel yapıların değişebildiği, koreografların eserlerinde kullandıkları kompozisyonel yapılarında farklı yaratıcı formlara yöneldiğini gözlemlemekteyiz. Bu tezde incelenen eserlerde dans ve müzik arasında kurulan disiplinlerarası diyalog koreografik yapıların önceden belirlenmiş kurallar çerçevesinde şekillenmesinden ziyade o eserin içeriğine ve estetiğine özgü ve özgül diyalogların keşfedilmesi üstünden kurulmaktadır.

#### **2.4. Müzik ve Dansta Çağdaş Öneriler**

Dans kuramcısı ve tarihçi Sally Banes'in çokça tartışılan post-modern dans kavramsallaştırması için modern dans sonrası, 1960'lar dönemini önceleyen çalışmaları ile koreograf Merce Cunningham ve sanatsal işbirliği içinde ortak üretimlerde bulunduğu bestekar John Cage, dans ile müziğin disiplinlerarası işbirliğinde yeni kavramsallaştırmalara imkan vermişlerdir. İkilinin dans ve müzik tarihine geçen en önemli önerileri bu iki disiplinin hem birlikteliğinde hem de disiplinlerin kendi kompozisyonlarının tasarımında raslamsallık ilkesinin kullanılmasıdır. Yenilikçi kompozisyon yaklaşımlarında özellikle Merce Cunningham ve John Cage sanatsal işbirliğinden doğan ve dans sanatının müzik ile doğrudan ilişkilendirilmesi anlayışından radikal bir kopuş gibi algılanan olasılık ve raslamsallık kavramları da, müzik alanında John Cage'in önerileri doğrultusunda ortaya çıkmıştır.

Modern dansın pratiği ABD'de, teorisi Almanya'da gelişir ve Atlantik'in iki yakası ikinci dünya savaşına kadar bu alanda karşılıklı bir etkileşim içindedir. ABD'deki modern dans pratikleri aslında ikiye ayrılır; dans tarihine kaydı düşen burjuva modern dans pratikleri ve işçi sınıfının modern dans pratikleri. İkinci dünya savaşının sonucunda Almanya'nın yenilmesi ve işgal edilmesi ve ABD'nin Doğu Bloku karşısında Batı dünyasının tartışılmaz patronu olmasıyla beraber, modern dansın Almanya'daki kolu ve ABD'deki proletarya kolunun yok olduğu görülür. Almanya kolu ancak 1970'lerden itibaren koreograf Pina Bausch'un Wuppertal Tanztheater'daki çalışmalarıyla yeniden hayata dönebilecektir. ABD'de ise savaştan sonra hızlı ekonomik büyümenin ardından dünyanın aşırı kutuplaşması, soğuk savaşın hızlanması, nükleer savaş tehdidi, Vietnam savaşı, bugüne kadar adlandırılmadan kalan 1968 olayları, mevcut her şeyin sorgulanması gerektiği düşüncesinin yayılması,

statükoya, otoriteye, düzene karşı ayaklanmalar, yeni ve radikal arayışlar, 1960'lı yıllara damgasını basar.

Bu yıllarda ABD'de dans sanatında Judson Dans Tiyatrosu adlı yeni bir hareket ortaya çıkar. Merce Cunningham'ın dans stüdyosunda bestekar Robert Ellies Dunn 1960'ların başında dans kompozisyonu ve doğaçlama dersleri verir. Bu derslere New York'un önde gelen çağdaş koreografları katılır, aralarında Yvonne Reiner, Steve Paxton, David Gordon, Deborah Hay'in olduğu bu grup dansta avangard hareketi ortaya koyanlar olacaktır. Robert Dunn bir bestekar olmasına karşın Martha Graham, Louis Horst, Merce Cunningham ve Paul Taylor gibi modern dansın öncü isimlerin çalışmalarını gözlemlemiş ve onlarla çalışmalarda bulunmuş olmasından dolayı dansa ve dans ile müzik ilişkisine aşina bir sanatçıydı. John Cage'in daveti ile gerçekleştirdiği bu atölye serisinde müzikte tartışılan çağdaş kavramları dansa uyarlamış ve en önemlisi, doğaçlama kavramları hakkında önerilerde bulunmuştur. Dunn'ın derslerinde uyguladığı gelişimci olmayan analitik yapılar, katılımcıların verili formüllere yaslanmaları yerine doğaçlama buluşları temelinde işlerini üretmelerine imkân vermiştir (Carter, 2000, 185).

Bu atölyeye katılan koreografların dans hareketini sorunsallaştırdıkları, bale dili kadar kendilerinden önce gelen modern dans koreografların dans dillerinden de uzaklaşarak isimleri ile anılacak tekniklerden uzaklaşmışlar ve ekolleşmeyi reddetmişlerdir. Ayrıca dans temsiline bilinen düzenini sorgulayarak dans performansının doğasını araştırmışlardır. Geleneksel biçimde, bir akşam temsili süresinin tamamını kaplayan bireysel gösteriler yerine, farklı koreografların farklı süreleri olan koreografilerinin aynı gece içinde temsiline sağlayan programları gerçekleştirmişlerdir. Judson Tiyatrosu'nda belirli bir dans dili ya da tekniğinin eğitimine yönelik dersler verilmemiş, aksine dansta yeni fikirlerin araştırıldığı atölye çalışmaları düzenlenmiştir. Bilinen anlamda bir kurum olmayan bu hareket, görsel sanatlar, müzik, dans gibi farklı disiplinlerden sanatçıların serbestçe bir araya gelip işbirliği içinde çalıştıkları demokratik bir ortam oluşturmuştur. Koreografik anlayışın dans dili oluşturmadan geliştirilmesi yollarının araştırılması sonucunda dansın dışındaki günlük, sıradan hareketler dansa dahil edilmiştir. Ancak bir içerikleme olarak görünen bu kucak açma, aynı zamanda radikal bir indirgemenin de işaretidir. Dansın özü olarak ortaya konan hareketi oluşturan temel unsurların modernist bir anlayış doğrultusunda ele alınması, hareketin tüm detaylarının incelenmesi sonucunda, bu unsurlarla ilişkisiz

olan şeylerden tamamen arınması hedeflenmiştir. Bu, bir hareketin kendisinden başka bir şeyi ifade etmemesini sağlamak içindir. Hareketler bedenın nasılsa olduğu gibi nesnel mevcudiyetinden elde edilmelidir. Dans hareketi bireysel bir üslubun taşıyıcısı olan biçimlenmelerden sıyrılmalı, dramatik bir anlatı için araçsallaştırılmamalı, sosyal psikolojik dürtülerle, ifadeci niteliklerle yüklenmemeli, nötr olmalıdır. Koreografik hareket yalnızca kendisini amaçlamalı, en saf hali ile kendi anlamını ortaya koymalı, kısacası sadece dans hakkında ve dans için olmalıdır.

Müzik ile başarılı işbirlikleri kuran koreograflar bağlamında Mark Morris genellikle adı en çok anılan sanatçı olmuştur. Morris birçok Amerikalı bestekarla çalışmalar yürütmüştür. Bu sanatçılardan bazıları; Herschel Garfein, Amerikan Folk müziği şarkıcısı Michelle Shocked; bas gitarist Rob Wasserman; John Adams ve Lou Harrison'dır. Morris'in en iyi çalışması olarak kabul edilen Grand Duo (1993), Harrison'un mevcut bir bestesi üzerine tasarlanmıştır. "Rhymes With Silver" (1997) adlı eser ise Morris ve Harrison'un en baştan birlikte çalıştıkları bir eserdir. Bu çalışmada yine de Morris'in çalışma üslubunu değiştirmediği ve Harrison'un bestesinin Morris'in ihtiyaçlarına göre düzenlediği ifade edilmiştir (Jordan, 2017, 77). Jordan makalesinde, müzik ve dans arasındaki sanatsal işbirliğinde mevcut bir beste üzerine koreografi çalışmanın, genellikle müziğin ve dansın eş zamanlı üretilmesine nazaran daha az değerde görüldüğünü ifade eder (Jordan, 2017, 77). Jordan bir koreografin mevcut bir müziği kullanırken o müziğin detaylarına inme, farklı yorumlama kayıtları arasında seçim yapma, aynı zamanda onun çizgisiyle uyumlu veya karşıt yönde çalışma olanaklarına sahiptir (Jordan, 2017, 78).

## **2.5. Koreomüzikoloji**

Dansın müzik ile disiplinlerarası diyaloguna ilişkin araştırmaların günümüzde giderek azalmasına karşılık, koreomüzikoloji alanının etnografi disiplini kapsamında karşımıza çıkması, sanat olarak dansın müzik ile ilişkisinde bağımsızlaşması gerektiğine inanç ve tarihsel olarak kurulan müzik dans organik ilişkisine gönderme yapma olasılığından kaçınma olarak yer almaktadır. Koreomüzikoloji, dans ve müzik arasında doğrudan yapısal birliktelik kuran folklorik pratiklerin araştırılması için geliştirilen ve koreografi ile müzikoloji terimlerinin birleşiminden doğan bir disiplin olarak kabul edilir. Bu tezin genel anlamı ile koreomüzikolojik analiz içerdiği söylenebilir, ancak dünya akademisinde tam anlamıyla yaygın olarak kullanılmayan

bu kavramsallaştırma yerine, bu tez çalışmasında dans ve müzik alanında disiplinlerarası diyalog bağlamı içinde ele alınması gerekli görülmüştür. Bunun başlıca nedeni, dans ile müzik alanındaki disiplinlerarası diyalogda pek çok çalışmada koreografik kurgu yerine doğaçlama unsurunun kullanılması, dolayısıyla koreografinin varlığının zorunlu olmamasıdır.

Koreomüzikolojik analiz, tarihsel olarak dansın yapısal analizi ile ilişkilendirilmiştir. Buna karşın dans çalışmaları ve 90'lar sonrası dans kuramı, dansı beden ve temsil kavramları bağlamında ideoloji, toplumsal cinsiyet ve toplumsal kategorileştirmeler ile ilişkili olarak okumaktadır.

Müzik ve dans arasındaki ilişkiyi inceleyen alanı tarif eden koreomüzikoloji; müzisyenler, dansçılar ve kuramcılar için tanımlayıcı ve analitik pedagojik araçlar sunar. Paul H. Mason "*Music, Dance and the Total Art Work: Choreomusicology in Theory and Practice*" (Müzik, Dans ve Bütüncül Sanat Çalışması; Teori ve pratikte koreomüzikoloji) isimli makalesinde, müzik ve dans arasında kurulan ilişkinin çeşitlilik arz ettiğini, bu çeşitliliğin kültürel ve tarihsel bağlamlar içinde kurulduğunu, bu bağlamlar ışığında metodolojik olarak koreomüzikolojinin sanatsal seçimlerinin kaynağını açığa çıkartmasının ve ayakları yere daha sağlam basan kuramsal analiz ortaya koymasının mümkün kılındığını ifade etmektedir (Mason, 2012, 5-6).

Pek çok kuramcı, dans ve müzik arasında tarihsel süreçte neredeyse organik olarak kurulan bağın, yirminci yüzyıl ile beraber giderek birbirinden ayrılmaya başladığını ve dansın kendisini müzikten ayırması ile bağımsız bir sanat formu olarak tanımlanmaya başladığını ifade eder (Damsholt, 2006, 4). Mason, dansın bağımsız bir sanat formu olarak gelişmesi ve kendi konusuna ilişkin araştırmalara yönelmesinin, dansçıların müzisyenler ve bestekarlarla daha bilinçli işbirlikleri kurma yoluna gitmelerine imkan verdiğini ifade eder (Mason, 2012, 17).

Aşağıda Avustralyalı koreograf Beth Shelton tarafından önerilen müzik ve dans arasında mümkün olan üç ilişki tipi sıralanmaktadır (McCombe 1994, 29):

- 1- Ses harekettir, hareket sestir.
- 2- Müzik ve dans birlikte var olan dünyalardır (Cunningham/Cage).
- 3- Müzik ve dans birbirine geçmiş partnerlerdir, ilişkili ama ayrı (işbirliği).

Bu sınıflandırmanın yorumlanmasına baktığımızda en başta yer alan sesin hareketi, hareketin de sesi tümüyle karşılaması özellikle yirminci yüzyıl ile beraber çok

tartışılan bir konu olmuştur. Damsholt'un "görselleştirme" ana başlığı altında incelediği müzik (bu çoğunlukla ses bakımından düşünülmelidir) ve hareketin Mickey Mouse çizgi filmlerinde olduğu gibi tam olarak birbirlerine işaret etmesi çokça sorgulanmış ve hesaplanmış bir meseledir (Damsholt, 1999, 77). Dans ve müzik ilişkisi bağlamında görselleştirme genellikle olumsuz bağlam içinde ele alınırken, kontrpuan da olumlu ve estetik olarak ele alınmaktadır. Koreomüzokolojik bağlam içinde ele alındığında fazlasıyla taklide dayalı ilişkiler, doğrudanlık (müzikal ve hareketli ilişkide doğrudan ifade) ya da Damsholt'un tarif ettiği gibi uzatılmış aşkarlık gibi doğrudan anlaşılacak müzik ve dansın üst üste bindirmelerinde hem sanatçılar nezdinden hem de eleştirmenler açısından genellikle olumsuzlukla karşılaşmaktadır (Damsholt, 1999, 77).

İkinci örnekte dansın ve müziğin farklı zamanlarda üretilmelerinde McCombe parantez içinde Cunningham ve Cage örneğini vermektedir. Merce Cunningham ve John Cage ikili işbirliğinde, müzikal tasarım ve koreografi mekan ve zaman birliği içinde üretilmemekteydi. Süresel olarak ortak bir zeminde ayrı olarak üretimlerini gerçekleştiren Cage ve Cunningham son ürününün, koreografinin sahnelenmesi anında aynı mekânı paylaşıyorlardı. Dansçılar koreografinin prova süreçlerinde hareketin zamanını kronometre ile ölçerek proprioseptif olarak süreyi ve ritmi anlamayı öğrenirler.

Emile Jaques-Dalcroze'un (1919) Ritim ve Müzik Eğitimi kitabında tanımladığı hareket ve müzik ilişkisi aşağıdaki tabloda verilmiştir (Damsholt, 1999, 61).

**Tablo 1: Emile Jaques-Dalcroze'un (1919) Ritim ve Müzik Eğitimi kitabında tanımladığı hareket ve müzik ilişkisi tablosu.**

Müzik	Hareket eden plastisite
Sesin yüksekliği (pitch)	Mekânda jestlerin pozisyonu ve yönelimi
Sesin yoğunluğu	Kassal dinamikler
Tını	Korporal formların çeşitliliği (cinsiyetler)
Süre	Süre
Zaman	Zaman
Ritim	Ritim

Duruşlar	Duruşlar
Melodi	Ayrıştırılmış hareketlerin sürekli dizilimi
Konturpuan	Hareketlerin karşıtlığı
Akorlar	İlgili jestlerin sabitlenmesi (ya da jest grupları)
Armonik dizilimler	İlgili hareketlerin (ya da gruplar halindeki jestlerin) birbirini izlemesi
Cümleleme	Cümleleme
Yapı (biçim)	Mekân ve zamanda hareketlerin dağıtımı
Orkestrasyon	Çeşitli korporal biçimlerin karşıtlığı ve kombinasyonu (cinsiyetler)

Damsholt, Inger. 1999. **Choreomusical Discourse: The relationship between dance and music.** University of Copenhagen. 61.

*Eurhythmics* eğitiminin kurucusu Dalcroze müzikal ritmin motor farkındalığına bağlı olduğunu anlayan ilk müzik eğitimcilerden biridir. Araştırmasında, müzikal ritim eğitiminde ustalık geliştirmek üzere ritmik hareketler tasarlamıştır. Onun ritmik eğitim sistemi bedeni müzikal ritmin yorumcusu olarak kullanır ve dünyada *eurhythmics* (iyi ritim) olarak bilinir (Findlay, 1995, 2).

Bugün daha çok eğitimde özellikle de çocuklara yönelik müzik eğitimi bağlamında karşılaştığımız *eurhythmics*, çağdaş dans sanatının yaratım sürecinde ya da dans ile müzik arasında yaratıcı alanda kurulan disiplinlerarası diyalogda kullanılmamaktadır. Koreomüzikoloji bağlamı içinde tanımlanan ve bu alanda yazılan çalışmalarda karşımıza çıkan yukarıdaki şemanın işaret ettiği müzik, ses ve hareket ilişkilendirmesi bu tezde incelenen eserlerin analizi için yeterli bir araç olmayacaktır.



### 3. DİSİPLİNLERARASILIK BAĞLAMINDA SANAT

Disiplinlerarasılık kavramı farklı bilim ve sanat alanında kullanılagelen, özellikle 21. yüzyılda önemi artan bir kavramdır. Dünyada pek çok üniversitede belirli disiplinlerarası bölümlerin açıldığı görülmektedir. Özellikle sanat alanında disiplinlerarasılık kavramı ve sanatsal işbirliklerinin azalan sanat fonlarına alternatif oluşturmak bakımından da önem arz ettiği ortaya çıkmaktadır. Geleneksel anlamda disiplinler, eğitim alanında ve toplumsalda farklı alanlara ilişkin bilginin düzenlenmesi süreçlerinde önemli bir görevi üstlenmektedir. Disiplinler politik alandan ekonomik ve sosyal alana etki eden toplumsal olanın örgütlenmesinden belirli bir düzenin ortaya konulmasında etkindirler. Disiplinler bir jenerasyondan ötekine bilginin aktarılmasını sağlayan entelektüel yapılardır (Stehr, Weingard, 2000, xi).

Özellikle eğitim alanında disiplinlerin öğretilmesinde tümüyle ayrımcı bir düzen işlenmesi dünya hakkında bütüncü bir bakış açısının oluşmasını engellemesi bakımından önemli olmuştur. Lorraine Garkovich, “*A Proposal for Building Interdisciplinary Bridges*” (1982) (Disiplinlerarası Köprüler Kurmak İçin Öneri) makalesinde, akademik süreçlerde öğrencilerin disiplinleri ile kurdukları ilişkileri nedeniyle dünya hakkında parçalı bir algıya sahip olduklarını ve nadiren bu parçalı yapıyı anlamlı bir bütün oluşturmak için kullanabildiklerini ifade eder (Garkovich, 1982, 152). Garkovich, disiplinlerarası eğitim anlayışının akademik söylemin bilgiyi yeniden bir araya yerleştirilmesi sürecinde önemli bir işlevi olduğunu belirtir (agy).

İki kutuplu dünyanın sona ermesini sağlayan Berlin Duvarının (1990) yıkılmasının ardından, dünyada ekonomik ve sosyal sistemin görece tek tipleştirilmesi, iletişim sektöründeki hızlı gelişmeler ve dönüşümler, yaşamı kökten dönüştüren etkilere sahip olmuşlardır. Bu dönüşümler sanat alanlarında mekâna, zamana bağlı özelliklerinin de değişmesine ve sanat disiplinlerinin kendi sınırları ile hesaplaşmasına önyak olmuşlardır. Bu süreçte farklı disiplinlerden gelen bilgiler, disiplinlerin kendilerine yönelik yaklaşımında değişimlere neden olmuştur. Disiplinlerarası işbirliklerinin artması, onları belirleyen katı sınırların da buharlaşmasına imkan vermiştir. Sanat alanında yapılan disiplinlerarası çalışmalarda sanatlar arası etkileşim olduğu gibi,

sanat ve bilim alanları arasında da pek çok disiplinlerarası çalışmaya tanık olmak mümkündür.

İleri teknolojilerin sanat alanına dahil olması ve kavramsal sanat düşüncesinin giderek yaygınlık kazanması sonucunda, sanatçıların kendi sanatlarını üretim alanlarından çıkıp bilimsel araştırma süreçlerine benzer şekilde bilim alanındaki insanlarla laboratuvar ortamlarında işbirliklerine gitmeleri söz konusu olmaktadır (Lee, 2016).

### **3.1. Sanatta Disiplinlerarasılık Kavramı**

Çeşitli disiplinlerin katıldığı birçok çalışma alanlarını disiplinlerarası araştırmalar başlığı altında kapsayabilen tek bir tanım bulunmamaktadır. Hangi alanda olursa olsun öngörülen sorunların çözümlenebilmesi veya o alandaki temel bilgilerin ilerletilmesi için yapılacak çalışmanın tek bir disiplinin veya bir araştırma alanının kapsamını aşması durumunda, disiplinlerarası çalışma gereklilik haline gelmektedir. Bu durumlarda çalışmayı ilgilendiren çeşitli disiplinlerden elde edilen bilgi, veri, teknikler, araçlar, bakış açıları, kavramlar ve kuramları bütünleştirmeye yönelik bir çalışma biçimi olarak disiplinlerarasılık öne çıkmaktadır (Barkovic, 2010, 952).

“Burada özellikle disiplinler arası çalışmalara dikkati çekmek gerekebilir. Arapoğlu’ nun deyimiyle çokdisiplinliliğin bir adım ötesi olarak kabul edilen disiplinlerarasılık, belirli bir biçimde “gerçek dünyanın” sistem sorunlarına işaret etmeye odaklanmakta ve konu edinilen sorun ile ilgili olarak çok çeşitli disiplinlerden katılımcıları yeni bir bilgi yaratmak için sınırları aşmaya zorlamaktadır” (Taşkesen, 2016, 16).

Hatice Nilüfer Süzen, “Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örnekleme” makalesinde görsel sanatlarda disiplinlerarasılık bağlamında önemli bir alan oluşturan enstalasyon kavramını incelemektedir. Enstalasyonun seçili belirli nesnelerin belirli bir mekân içinde kurgulanması olduğu anlamını taşıdığını belirten Süzen, enstalasyon kavramını sanat içinde karmaşıklaştıran durumun onların yerleştirilme biçimlerine bağlı olduğunu belirtmektedir (Süzen, 2010, 148).

Görsel sanatlarda alanların kendi sınırlarını keskin kriterlerle belirlemesine karşı çıkan ve sınırlar arası geçişgenliğe dayalı yöntemle sanatçıların hem hazır nesnelere hem de tasarlanmış nesnelere belirli sanatsal bir bağlam içinde farklı mekanlarda izleyenle buluşturmaları, alanın yeniden tanımlanmasında önemli olmuştur. Kendi disiplinlerinin dışına taşarak, yaşamı kapsayan diğer pek çok disiplin ile ilişki kuran

sanatçılar, farklı bilim alanlarından da toplumsalın içinde anlam kazanan imge ve nesnelere girift bir ilişki kurmak suretiyle eserlerini üretmektedirler. Bu eserlerin belirli bir ilişkiselliğe açık olduğu ve bu ilişkiselliğin de hem yaratım hem de sunumunun, izleyenle paylaşım bağlamında gerçekleştiği görülmektedir (Bourriaud, 2005, 6).

Nicolas Bourriaud, sanat kuramı alanında yaygın bir etkiye neden olan ünlü çalışması “İlişkisel Estetik” (2005) ile doksanlı yıllar sonrası sanat alanındaki değişime ışık tutmaktadır. Bu dönemle birlikte gelen sanatta sorunsallaştırmaların ne türden cevaplara nail olduğunu belirli sanatçıların çalışmaları izinde sürdürmektedir. Yeni yaşam biçiminin özellikle ilerleyen teknoloji ve iletişim ağının bireylerin hayatlarını tümüyle şekillendirmesi sonucunda sanatçıların sordukları soruları modern sanatı tanımlayan kavramlar ve kriterlere cevaplamalarının mümkün olmadığı görülmektedir. Sanatın içinde cereyan eden bu değişim ve dönüşüm, sanat alımlayıcısının sanat yapıtı ile ilişki kurmasını zorlayıcı olmasının yanı sıra, sanat kuramı ve eleştirisi ile ilgili çalışan çevrenin kavrayışını da değiştirmesi zorunluluğuna neden olmaktadır. Nicolas Bourriaud “İlişkisel Estetik” eseri ile bu kapsamda üretilen eserlerin hangi bağlamda incelenebileceklerini, hangi kriterler ile ele alınabileceklerini anlatırken, burada ilişkisellik temelinde bir kavramsallaştırma önermektedir. Bu kavramsallaştırma bir yandan sanat yapıtını oluşturan unsurların ve disiplinlerin kendi aralarında ilişki kurmasını zorunlu kılarken, diğer yandan da sanat yapıtının izleyicisi ile kurduğu ilişkiyi öngörmektedir.

İlişkisel, disiplinlerarası anlayışta sanat çalışmalarının üretilmesinde önemli bir araç olmaktadır. Bu araç, farklı sanat alanlarının sanatçının yapıt ile kurduğu bağlamın etrafından belirli bir ilişki içinde bir araya gelmelerini ve bu biraradalığın sonucunda, disiplinlerin kendi özgünlüklerini sonuna kadar korumalarına imkân açacak bir alanın oluşturulmasını hedeflemektedir. Burada asıl yer alan ilke, hiçbir disiplinin kendi özgünlüğünü yitirmesine müsaade edilmemesi iken, aynı zamanda ortak bir alanda diyalogun kurulmasını sağlamaktır.

### **3.2. Sahne Sanatlarında Disiplinlerarasılık ve Sanatsal İşbirliği**

Çağdaş dans kuramcısı Rudi Laermans’ın 2011 yılında Viyana Tanzquartier’de verdiği “Sanatsal İşbirliği ve Yeni Ortaklık Vaatleri” (*Artistic Collaboration and the*

*Promises of Communalism*) seminerinde çeşitli sorular yöneltmektedir. İş birliği içinde olmak acaba gerçekten ne demektir? Sanatsal işbirliğinin genel kuramını formüle etmek mümkün müdür? Sanatsal işbirliği genel siyasi duruşla ya da görünümle ilişkilendirilebilir mi? Laermans bu sorularını sorarak sanatsal işbirliğini siyasal olanla ilişkilendirir.

Laermans konuşmasında, sanatın yaratıcılık ve özgünlük değerleri üzerindeki tekeli yitirdiğini ve bugün artık artistik üretim alanının, tasarımdan popüler müziğe kadar pek çok alanı içermekte olduğunu ifade etmektedir (Laermans, 2011, 94). Dolayısıyla sanat sadece sanat olarak tanımlanan alanlar içinde olma zorunluluğu taşımamaktadır. Ayrıca, sanatsal işbirliği genellikle melez bir ilişkidir, esas ortaklık sadece farklı sanat üreticilerini değil, aynı zamanda kuramcılarını, eleştirmenleri, küratörleri, programcıları, teknik elemanları ve kamuyu da içermektedir. Laermans ayrıca Bruno Latour'dan örnek vererek, dizüstü bilgisayarlar, aletler, ışıklandırma araçları vb gibi bütün bu sanatsal işbirliğine insansı olmayan unsurların da eklendiğinin unutulmaması gerektiğini hatırlatmaktadır (Laermans, 2011).

Ancak bir yandan da bu yaklaşım belirli kavramsal ve uygulamaya ilişkin sorunların ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Sanatsal işbirliğinin, her şeyden önce bütün sanat alanlarında yeni bir yaklaşım olduğu unutulmamalıdır. Sanatsal işbirliği, stüdyosunda tek başına üretimde bulunan bir deha ve otorite figürü olarak sanatçı kavramının sorunsallaştırılmasına neden olur. İşbirliği içinde pek çok farklı sesin ve fikrin dahil olmasına imkan verecek demokratik ve katılımcı bir anlayışın varlığına ihtiyaç duyulur. Burada tekel estetik ideolojinin anlamsızlaşacağı ve çoğulculuğun talep edileceği açıktır. Nihayetinde sanatsal pratikler çeşitli biçimlerdeki birleşik eylemlere dayanır ve pek çok unsur bu pratiğin sürecine ve sonucuna katılır. Batı sanat anlayışında romantik bireyseliğe bağlı olarak sanat eserleri, genellikle tekel müelliflere dayandırılır. Bu durum tiyatro ve dans gibi oldukça toplumsal sanat alanlarında bile böyledir (Laermans, 2011). Bugünün toplumsalında bu yaklaşıma eleştirel bir şekilde karşı durulmaktadır. 'Tarihsel avangard'dan bu yana düşünümsel işbirliği, sanat çevrelerinde geniş alanda bir pratiğe dönüşmüştür. Yine de avangardın mantığı, açıkça birleşik hareket siyasetini ve etiğini sınırlandırmıştır. Avangardın kesinleşmiş çizgiler içinde birlikte hareket etme amacı vardır. Nihai hedef, sanat ve günlük yaşam arasındaki ayrımı ortadan kaldırmaktır.

Bugün ise sanatsal işbirliği, aynı zamanda dayanışma olasılıkları iddiasını da beraberinde getirir. İşbirliği her zaman için ‘henüz olmadı ama olacak’a işaret etmektedir. Gelecekte tamamlanacak olana, bir olanağa işaret eder ve samimi toplumsal üretkenlik umudu tarafından harekete geçirilir. Genellikle, geleneksel iş ayırım biçimlerini sorgulayan, onların geniş yatırım ve çıktı odaklı kurgulanmasının yerine tekil projeler bağlamında süreç odaklı yaklaşımı tercih edilir.

İşbirliği durumunda belirli bir artı değer ortaya çıkacağına dair umut, katılımcılar arasında görece eşitliğini varsayar. Her işbirliğinin seçici olarak harekete geçirdiği toplumsal olanak artık uyumlu bir birliktelik ve cemaat ütopyası tarafından şekillenmiş değildir. Burada çağdaş sanat işbirliğini tanımlamak için artık farklı bir terminolojiye ihtiyaç duyulmaktadır. Laermans yaratıcı işbirliği tarafından harekete geçirilen toplumsal potansiyeli *the common* (ortak olan) olarak isimlendirmeyi önermektedir (Laermans, 2011).

İşbirliğinde olmak, bir *common*'ın parçası olmak ve bir *common*'ı ortaya çıkartmak anlamını taşımaktadır. O nedenle günümüzün hem toplumsal hem de sanatsal pratiğine ilişkin deneyimi somutlaştıran şimdi ve burada olma halini, Laermans *commonality* (müştereklik) olarak tanımlamayı önermektedir (Laermans, 2011). Sanatsal iş birliği içinde işe koşulmuş genel olanaklar serisini içeren ortak / müşterek olanın varlığını öngörmektedir. Yaratıcı olarak birlikte çalışabilenler bunu genel insani beceriler olan düşünme, konuşma, hissetme, hareket etme becerilerini paylaşabilecekleri için yapabilmektedirler. Birlik, işbirliğinin amacı değil başlangıç noktasıdır. Kişisel farklılıklar tanınsa da, işbirliği çalışmalarında genel bir ortaklık aranmakta ve mevcut olmaktadır. Bu düşünme, iletişim içinde olma, etkilenme ve etkileme gibi bireysel örnekleri ile mümkündür.

Yaratıcı işbirliğinde genel ortaklık ortak neden tarafından harekete geçirilir. Dahil olan katılımcıların bu ortak sanatsal işbirliğine katılımı motive eden, merak ettikleri, dert edindikleri konulardaki ortaklıktır. Bu ortak neden, ortak bir odak yaratmakta ve paradoksal olarak farklılıkların üreticisi olarak iş görmektedir. Belirli sorular ve sorunlar ele alınır, farklı çeşitlilikte cevaplara ve müzakerelere neden olarak, ortaklaşa ve bağlayıcı kararlarla sonuçlanırlar. Sanatsal işbirliği hayal edilemez bir zenginliğe, üretkenliğe işaret etme motivasyonuna sahiptir. Bu ortaklık, bir güven duygusu ortaya koyar ve aynı zamanda bu güven, müşterek olmanın temel koşuludur.

“Var oluyor çünkü zaten varoluşu varoluşundan koşulludur”. Bu güven kendi kendini gerçekleştiren kehanet gibi, aynı zamanda kendiliğinden harekete geçen bir mekanizmadır.

Onaylanmış güven, daha çok güvenin ortaya çıkmasına neden olur. Bu da birikimci güven çemberine ve katılımcılardan bir tanesinin tesadüfi güvensizlik örneğinin ve müşterek olanın en az kısmının bile zarar görmesine neden olabilir. Paylaşılan iletişim eylemleri aracılığıyla sürekli olarak yeniden üretilen ortaklık, düşünmek ve hissetmek, katılımcı bireylerin özne/doğalarını dönüştürür ve onları aşar. Bireysel özne, tanımı gereği özerktir. Birey kendi özneliğini veya temelini (kelime anlamıyla destekleyen yüzey) kendinde bulur. Ortaklık deneyimi içinde ortak olan ana özne olarak eyleyler.

Aşağıda disiplinlerarası süreçte işbirliğini ortaya koyacak temel kavramlar sıralanmıştır. Ortak bir konuda belirli bir disiplin bilgisine farklı disiplinlerin katkıda bulunmasıyla, disiplinler sınırlarını zorlar ve karşılıklı bir etkileşim içine girerler.

\*İki disiplinden daha fazlası bir arada çalışabilir. Genellikle iki ya da daha fazla disiplin birlikte çalışır.

\*Farklı disiplinlerden gelen uzmanlar birlikte çalışırlar.

\* Hedefler ortaktır.

\*Her uzmanın rolü ortaktır ve uzmanlar kendi disiplinleri bazında rollerini korusalar da kendi disiplinlerinin bakış açısından sınırlanmışlardır.

\*Disiplin sınırları iç içe girmiştir.

\*Disiplinlerin integrasyonu ve sentezi söz konusudur.

\*İnteraktif, integratif ve işbirlikçidir.

\*Kısmen kesişmiş iki daire ile grafiksel olarak benzerlik gösterir.

\*İçeriden beslenir.

\* Her bir disiplin, yanında o disiplinlerin birbirlerine bakışlarını da öğretir.

\*Ortak metodolojiler söz konusudur.

\* Epistemolojik; yeni bilgi-perspektif hatta disiplin yaratır.

\* Sonuç bireysel kısımların toplamından çok daha fazlasıdır.

Disiplinlerarası çalışmayı tanımlayan bu kavramların bu tezde incelenen üç eserin yaratım ve icra süreçlerine nasıl yansıtıldığı her bir eserin analizi sonunda değerlendirilmektedir.

#### 4. MÜZİK VE DANSIN DİSİPLİNERARASI DİYALOG BİÇİMLERİ

Müzik ve dansın disiplinlerarası anlayışın temel ilkesi gerçek işbirliğine sonuna kadar açık olmaktır. Müzisyenlerin ve dansçıların ortak bir yaratıcı alanda buluşacakları ve bu alanı cömertçe artistik katkıları ile zenginleştirebilecekleri bir yaratıcı süreci zorunlu kılan disiplinlerarası anlayışta öğretilen eserlerin sanatın bu her iki alana da önemli katkılar sundukları açıktır. Katherine Teck'in *Ear Training for the body* (Beden için kulak eğitimi) kitabında da dediği gibi "Birlikte çalışmayı seviyorum çünkü ikimizin birlikte hissettiği ve elde ettiği, belkide tek başımıza yapabileceğimizden çok daha iyi olacaktır" (Teck, 1994, 53).

Neredeyse seksen yıl önce genç bir eğitimci olan Martha Hill, dans ve müziğin arasındaki ritmik ilişki olasılıkları ile ilgili düşüncelerini şu sözleriyle açıklar:

"İlk olarak; hareket eşlikçinin alttan alttan yürüttüğü ritmik kalıplarını temel alabilir. Bu birçok halk danslarıyla örneklendirilebilir basit bir ilişkidir. İkinci olarak; hareket eşlik eden müziğin sadece üst hattını takip eder. Cümleleri veya uzun kadansları. Yeni dans bunu daha çok sürdürülen veya akıcı hareketlerde kullanmaktadır. Üçüncü olarak; hareket tam olarak eşlik eden notasyonla senkronizedir. Dördüncü olarak; hareket eşliğe karşı bir duruş sergileyebilir. Hareket burada bir vuruşu veya sesi sanki o ses veya vuruş onu motive eden güçmüş gibi takip eder. Veya hareket önden davranarak sanki sesi veya vuruşu başlatan durumuna geçebilir. Beşinci olarak; hareket eşliğe kontrpuantal olarak planlanabilir. Hareket ve eşlik kanon veya füg gibi kontrpuantal bir form oluşturabilirler. Bu ilkelerin kombinasyonları aynı bileşimde kullanılabilir." (Teck, 1994, 53-54).

Dansın müzikal yapısının ritmik kalıplarına yönelik uyumu yanında, müziğin kompozisyonel yapısına bağlı bir yapı da oluşturulabilir. Burada dans müzikal cümleler ve kadanslarla uygun şekilde koreografik tasarımını gerçekleştirir. Dans cümleleri bu yapısal bölümlenmelerle uyumlu bir tasarımda gerçekleştirilir. Amerikalı modern dans koreografi Mark Morris'in sanatsal dilinde olduğu gibi, dans tümüyle müzikal notasyona bağlı olarak işlenir, koreograf müzikal partisyona bakarak bütün koreografik malzemeyi ortaya çıkartır. Dansın müzikal yapı ile organik bir ilişkisizlik ilkesi ile tasarlandığı durumlarda; örneğin Amerikalı koreograf Merce Cunningham ve Amerikalı kompozitör John Cage eserlerinde olduğu gibi, dans ve müziğin

birlikteliğini belirleyen sadece süreselliklerdir. Müzik ve dans ne yapısal ve kompozisyonel, ne de ritmik olarak iç içe geçen bir uyum içindedir.

#### 4.1. Eşzamansız Üretim Biçimi ve Örnekleri

Modern dönemle birlikte disiplinlerin kesin çizgilerle ayrıldığı ve her bir sanat alanının kendi disiplininin sınırlarını net olarak ortaya koyduğu dönemde, koreografların müzisyenlerle bir arada eser üretmesinin imkanlarının azaldığı görülmektedir. Bu süreç, kayıtlı müziğe ulaşmanın verdiği imkanla da koreografların hazır eserlere yönelmelerine, hatta dans edilmesi amacıyla bestelenmemiş çalışmalarla da koreografik bir ilişki yaratmaya sebep olmuştur. Örneğin; The Guardian gazetesinde 5 Eylül 2017 yılında yayımlanan bir tanıtım yazısında, Dance Umbrella festivali kapsamında Beethoven'ın "Grosse Fuge" eserini yorumlayan üç kadın koreografin eser ile kurdukları ilişkiyi ortaya koymaktadır. Amerikalı sanatçı Lucinda Childs, Belçikalı Anne Teresa De Keersmaecker ve Fransız koreograf Maguy Marin'in, 'çalınması dahi çok zor olan' bu müzikal eseri dans aracılığı ile nasıl yorumladıklarını tartışmaktadır (Winship, 2017).

1825 Yılında bestelenen bu eser, Beethoven'ın neredeyse tümüyle sağır bir dönemine denk gelmektedir. Festivalin bu gösteriminde Lucinda Childs'in özellikle bu temsil için hazırladığı yorumu yer alırken, De Keersmaecker'in 1992 yılında koreografisini gerçekleştirdiği eseri ile Marin'in 2001 yılında yapmış olduğu yorum yer almıştır.

Winship yorumunda her bir koreografin çalışmalarını yakinen müzikal kompozisyona bağlı kalarak gerçekleştirdiklerini, yazılı partiyonu inceleyerek koreografik yapıyı oluşturduklarını, ancak her üç sonucun da tümüyle farklı olduğunu belirtmektedir (Winship, 2017). Winship, Childs'in çalışmasındaki dansçıların daha baletik bir yorumda olduklarını, ancak Marin'in eserindeki dört kadın dansçının daha işlenmemiş bir estetikte dans ettiklerini belirtmektedir. De Keersmaecker'in koreografisinde ise yedi erkek ve bir kadın dansçının siyah takım elbiselerde son derece resmi görünmelerine karşın özgürce durmaksızın bir momentumla dans ettiklerini belirtmektedir (Winship, 2017).

Burada tartışılmak istenilen konu, modern dans koreografisinde eşzamansız üretimlerde koreografların kendilerini hazır bir beste ile kurdukları ilişkide, sanılanın



aksine özgür hissedebilecekleri ve eserlerini özgül yorumlarına uygun bir şekilde gerçekleştirebilecekleridir.

#### 4.2. Eşzamanlı Üretim Biçimi ve Örnekleri

Eşzamanlı üretim süreçlerinde, müzik ve dansın aynı anda üretilmesinde esas aracın doğaçlama becerisi olduğunu belirtmek gerekir. Bu tezde incelenecek olan Atrofi 1 İsimler Evi çalışması, eşzamanlı üretim süreçlerine iyi bir örnektir. Bu çalışmada müzisyen ve dansçılar tarafından eserin ana hattını belirleyen metnin etrafında bir arada yapılan çalışmalardaki doğaçlamalar, tartışmalar, denemeler sonucunda, adım adım ve birlikte son formların kararına varılmıştır. Koreografinin nihai kompozisyonel yapısında, dansın ve müziğin kesin olarak belirlenmiş anları ile açık kompozisyon yapısını içeren anlar bir arada kullanılmaktadır. Bunların ne şekilde olacağını kararı yine eşzamanlı üretim sonucunda verilmiştir.

Doğaçlama, bir çalışmanın yapısını radikal bir şekilde değiştirebilir. Burada, performansçıların elindeki özgür alanı çok net olarak anlamalarını sağlamak gerekmektedir. Doğaçlama çalışmalar pek çok sorunun sorulmasına imkân vermektedir. İşbirliğinde olanlar ne kadar doğaçlamaya bağlı kalmalıdır? Bir çalışmada doğaçlamanın yer alması, dansçılar ve müzisyenler arasındaki etkileşimi etkileyebilir mi? Bir eserdeki tematik unsurların oluşmasında doğaçlama bir performansın eklenmesi nasıl imkân verecektir? Performansçılara ne kadar özgürlük verilecektir? Müzik ve dans ne kadar birbirleri ile bağımlı bir yapı içinde doğaçlanacaktır? Doğaçlama süreci, eserin kompozisyonunu nasıl etkileyecektir?

Chan Ji Kim'in "I. Kompozitör ve Koreograf: İşbirlikçi Kompozisyonel Süreç Çalışması II. Lotus Çiçeği, İki Kanal Audio ve Oda Müziği İçin Bale Müziği" (I. Composer And Choreographer: A Study Of Collaborative Compositional Process II. The Lotus Flower, Ballet Music For Chamber Ensemble And Two-Channel Audio) doktora tezinde, Dinu Ghezzo isimli müzisyen ile yapmış olduğu söyleşide Ghezzo; "İyi bir doğaçlamacı iyi bir gözlemci olmalıdır" ifadesiyle, performansçıların göz temasında bulunmaları gerektiğini, sözel olmayan iletişim kanallarını açık tutmaları gerektiğini, ancak bu şekilde birlikte üretimde durumlara mümkün olduğunca hızlıca cevap vermelerinin sağlanmasının mümkün olacağını belirtmiştir (Kim, 2006, 46).

Doğaçlama performans, dans ve müziğin birlikte üretiminde ortaklaşa yaratımı birbirlerinin unsurlarını taklit etmeleri değil, tam tersine birbirlerini dinleyerek sanatçı kimliklerini ortaya koyabildikleri özgürlük alanının mevcut olmasıdır. Sanatçılar kendi becerileri ve estetik yargılarını müzakereye açık bir şekilde ortak üretime katmalıdırlar.

“Doğaçlama çok zor bir tekniktir. Spontane bir şekilde başka bir performansçının ifadesi ile seninkini birleştirir” (Kim, 2006, 46). Burada üzerinde durulması gereken nokta, sanatçıların kendilerini ortak bir üretimin önemli ve ayrılmaz bir parçası olarak hissetmeleridir. Her bir sanatçı mutlak şimdi ve burada deneyimi içinde eşzamanlı üretimi yerine getirmek sürecine kendini katmak sorumluluğunu hissetmelidir. Sorumluluk hem birlikte üretilen eser için hem de birlikte üreten sanatçıların birbirleri için hissetmeleri gereken bir duygudur.

Beklenmeyen sonuçların, ilginç karşılaşmaların, farklı seçimlerin oluşmasına imkân tanıyan doğaçlama süreci içinde gerçekleşen performans hem performansçılar için hem de dansçılar için son derece heyecanlı bir deneyim olabilir. “Doğaçlama, yeteneğin sadece başlatıcı işareti olarak önemlidir, çünkü doğaçlayan bilindik konfigürasyonlara gider, sonuçta da başkalarından alınan fikirlerin birleşimden ibaret bir iş olarak sonuçlanır. En kötüsünde böyle bir kompozisyon amaçsız bir şekilde dolaşır, en iyisinde bazı uyumlu cümleler ortaya çıkabilir” (Cowell, 1934, 52).

### **4.3. Doğaçlama İlkesi ile Eşzamanlı Üretim ve Örnekleri**

Doğaçlama terimi kendiliğindenlik, önceden tasarımdan ziyade şimdi ve burada deneyimi içinde hazır tasarımlar yaratma kavramlarına işaret etmektedir. Kelime olarak doğaçlama belirli eylem kelimelerini akla getirmektedir; bunlardan bazıları yaratım, buluş, kaynaklandırma vb gibidir. Doğmakta olan bir harekete, sese, imgeye işaret ederek bu doğuşu kendiliğindenlik içinde, doğal bir edim olarak deneyimlenmesine göndermede bulunmaktadır. Ancak doğaçlamada beceri, alanında ustalık derecesinde bilgi ve beceriye sahip olmakla mümkündür. Doğaçlama bütün sanat alanlarında uygulanabilen bir yöntemdir. Yirminci yüzyılla beraber, bütün sanat pratiklerinde doğaçlamanın kullanıldığına tanık olunmuştur. Doğaçlama tiyatro, dans, müzik, şiir, performans sanatında olduğu kadar görsel sanatlarda da kendini göstererek, son dönemlerde beden ve zihin terapileri alanında da karşımıza

çıkılmaktadır. Hatta kültürel politikalar alanında bile doğaçlamadan bahsedilmektedir. İnsan zihninin sezgisel kaynaklarından beslenerek yapılan doğaçlama, yaratıcı edimler olarak kendini dışı vurur. Sanat alanında yapılan doğaçlama ise, verili kurgusal yapıların askıya alınmasına ve gelenek dışı unsurların ortaya çıkmasına imkân vermektedir. Doğaçlama, spontan olarak yeni biçimlerin yaratılmasının ön koşuludur.

Sanatta doğaçlama, bahsi geçen sanat alanının yerleşik ve konvansiyonlaşmış kurgusal yapılarının ve kalıpların dışına çıkmanın, özgün ve yeni unsurların yaratılması için kullanılabilen, uygun bir araç olması bakımından önem taşımaktadır. Sistematik süreç içinde yaratılması mümkün olmayan özgün formların bulunmasını sağlayacak bir çalışma ve performans yöntemidir. Doğaçlama, yaratıcı durağanlığı önleyen, sürekli olarak taze malzemelerin akışına imkân veren bir araç olabilmektedir.

Curtis L. Carter'in *Improvisation in Dance (Dansta Doğaçlama)* makalesinde ifade ettiği gibi:

Foucault'un önerdiği gibi, doğaçlamaya dayalı ifadenin yapısal karakteristikleri, önceden var olan bir modelde değil biçimlendirme ediminde bulunur. Onun önemli özelliklerinin arasında tersine çevrilebilirlik, devamsızlık, özgüllük ve var olan modellere göre dışsallık. İlâveten, doğaçlama normatif paradigma nosyonunu yıkarak ona karşı mümkün çözümleri değerlendirmek üzere yeni paradigmlar önerir. Doğaçlama tarafından önerilen çerçevede seçimler pratiğin tarihinde halihazırda var olan değerlendirici prosedürler tarafından belirlenmez. Doğaçlama sanat pratikleri aracılığı ile deneylerde bulunmakla sanatçılar, "bir dereceye kadar dünyamızı yeniden kuran" ve "bilgiye samimi bir katkıda" bulunan "taze ve önemli ilişkiler" keşfederler (Carter, 2000, 181-182).

Dansın temel unsurları olan hareket motiflerinin belirli kompozisyonel kavramlar ışığında, müzikte sesin armonik, ritmik, yapısal yapılandırılması sonucunda tekrarlanabilir, repertuara dahil edilebilir. Bu yolla eserin ortaya çıkmasının mümkün olduğu bilinmektedir. Doğaçlama, koreografik biçimlendirme süreçlerinde sıklıkla kullanılan bir yöntemdir. Ayrıca yaratıcılık sürecinin önemli bir parçasını oluşturur. Dans ve müzik işbirliğinde doğaçlama, müziğin ve dansın eş zamanlı üretim biçimi içinde ya yaratım sürecinin bir parçası, ya da doğrudan izleyicinin hazır bulunduğu temsil anındaki birlikteliğe işaret etmektedir. Bunun yanı sıra müzikte doğaçlama, bestecinin bireysel çalışması sürecinin aşamalarından bir bölümünü oluşturmaktadır.

Doğaçlama önceden biçimlendirilmemiş, sabitlenmemiş, kendiliğindenliğin öncelediği, içinde bulunulan ana ve anda o sırada üretilenlere vurgu yapılan bir yöntemdir. Bilgi ve önceden tasarlama ile başlatılan bir süreç olmadan doğaçlama süreci akıcı içsel bir süreçtir. Dansçılar kinestetik görsel işitsel süreçlerde kendilerini

tümüyle uyanık bırakırlar, bu durum aynı şekilde müzisyenler için de geçerli olur. Süreç mutlak olarak şimdi ve burada deneyiminde sanatçıların spontane üretime, karşılıklı dinlemeye yönelik ve o dinleme sonucunda kendilerini ister beden ister müzikal enstrüman olsun, yaratıcı kuvvetlerini tümüyle ortaya koyarlar. Doğaçlama sürecinde bilinç ve bilinçdışı aynı anda çalışır. Bilinç müdahale etmeden gözlemci konumundayken bilinçdışının devrede olması için sanatçılar kendilerini rahat bırakırlar.

#### **4.4. Raslamsallık İlkesi ile Üretim ve Örnekleri**

Amerikalı besteci John Cage ve Amerikalı koreograf Merce Cunningham'ın çalışmaları ile özdeşleşmiş olan raslamsallık yöntemi dans ve müziğin disiplinlerarası örneğinde sahne sanatlarında çağı belirleyen bir öneri olmuştur.

“Cunningham, dansın bir öykü anlatması, bir müziğe dayanması veya bir duyguyu dışavurması gerekliliği düşüncesini terk ettiğinden hem klasik baleden hem de modern dansın ikinci kuşak anlayışından köklü kopuş gerçekleştirmiştir. Dansın bir anlatım ve ifade aracı olmasından vazgeçilmesi ile insanın duyguları, içgüdüleri gibi psikolojik yönlerine değil, dansı bedeninin fiziksel gerçeklerine odaklanır. Dolayısıyla, dansın temel sorunu dansın kendisinden başka bir şey olamaz ve Cunningham'ın dans yapıtları, kendilerinden başka hiçbir şeye gönderme yapmazlar.” (Ersöz, 2005, 104).

Merce Cunningham koreografi ve sahneleme alanında devrim niteliğinde değişiklikler yapmıştır. Bunların başlıcaları dansı müzik, dekor, kostüm gibi koreografinin o ana kadar yan unsurları olarak kabul gören sanat alanlarının kendi özgün niteliklerini kazanmalarını ve dans ile eşdeğerde sahnede bulunmalarını sağlamaktır. Çalışmalarında yer alan her sanat dalı özgün değerini taşıyarak var olur, dans müzikle zaman unsurunu, mekân unsurunu da tasarımıyla paylaşmış olur (Au, 2002, 155).

Bunların yanında Cunningham çalışmalarında dansın müzik ile kurduğu ilişkide melodik belirlenimlerden uzaklaşmıştır. Müzik dans eserinin üretiminde bağımsız bir sanat dalı olarak ele alınır ve özgül kimliğinin görünür ve duyulur olmasına özen gösterilir. Dansın müzik ile herhangi bir uyumu ancak rastlantı sonucu oluşmaktadır ve koreografik amacın dışındadır. Burada koreograf ile kompozitör süre bakımından birbirlerine bağılırlar ve sonucun alışlageldiği uyumlarını yönetmezler. Kompozisyonel seçimler çeşitli raslamsal oyunlara bağılı olarak ortaya konulur.

Cunningham eserlerini kronometre ile yaratır ve müzik dansçıların temsile çıkması ile olaya dahil olur. Hareketlerle müzik arasında herhangi bir yapısal ilişki kurulmaz, müziğin son anda kurguya dahil olması eserde dönüştürücü bir etkiye neden olmaz.

#### 4.5. Müzik ve Dansta Ortak Kavramlar

Koreografik biçimlendirmede kullanılan motif yönlendirme ve geliştirme, vurguların yapılması, temaların kurulması, çeşitlemeler üstünden cümlelerin yapılması, zıtlıkların, kontrpuanların, sekansların kadansların oluşturulması gibi kavramlar dans ve müzik kurgusunda ortak yapı oluşturmaktadır.

Motif biçimsel ve mantıksal bakımdan gelişmeye imkân veren bir yapıdır. Bu yapı farklı şekillerde geliştirilerek koreografik malzemenin temelini oluşturur. Müzikal anlamdaki motif kavramına çok benzeyen danstaki motif, belirli bir hareket cümlecığinin toplamda onaltı farklı şekilde geliştirilmesi ile koreografik forma dönüştürülür. Aşağıda Blom ve Chaplin tarafından listelenen on altı hareket motifini geliştirme yönteminin, müzik ve dans çalışmalarına uyumlanmış biçimi yer almaktadır.

**Tekrar (repetition)** – Hareket ve müzikal motifin aynen tekrar edilmesidir.

**Geri sarmak (retrograde)** – Hareket ve müzik motifi geriye doğru yapılır. Belirlenen motife sondan başa doğru gerçekleşme sağlanır. Başlangıç orijinal motifin sonu olur.

**Tersine çevirmek (inversion)** – Hareket ve müzik motifi baş aşağı veya soldan sağa doğru yapılır. Müzikal formda bunu dans gibi gerçekleştirmek tümüyle doğrudan algılanmasa da müzisyenlerin yorumuna bırakılır.

**Boyut (size)** – Hareket ve müzikal motifin boyutu ile oynanarak farklı büyüklükte ve genişlikte biçimler aranır.

**Ritim (rhythm)** – Hareket motifinin temposu sabit tutulurken ritmi değiştirilir, hareket motifinin ritmi ile müziğin ritminin arasında uyumlamalar, zıtlıklar aranır. Örneğin müziğin ritmi dört dörtlük ilerlerken, dans beş dörtlük şeklinde gerçekleşebilir.

**Hareketin niteliği (quality)** – Hareketin ve sesin enerjisinde çeşitlemelere gidilir. Başlatıcı motifin enerjisi değiştirilerek niteliğinin değişmesine imkân verilir.

**Araçsallaştırma (instrumentation)** – Aynı hareket motifi beden farklı parçalarına yaptırılır ya da aynı müzikal motif farklı enstrümanlar tarafından yapılır.

**Kuvvet (force)** – Hareket motifinin gerçekleştirilmesinde kullanılan kuvvette ve çeşitlemelere gidilir. Müzikal motifin icrasında da bu bağlamda hareket motifi ile uyumlu ya da uyumsuz bir şekilde kuvvette değişikliklere gidilir.

**Dinamikler (dynamics)** – Sürede, tempoda ve ritimde farklılıklara gidilmesidir. Bu şekilde hareket dinamiklerinde çeşitlilik yakalanır.

**Arkaplan (background)** – Hareket motifine bedenin bazı parçalarının katılması durumunda diğer beden parçalarının farklı tasarımlara yönelmesidir. Aynı biçimde de müzikte çevreleyen sesin değiştirilmesi ya da farklı enstrümanlarla müzikal arka planın değiştirilmesidir.

**Sahneleme (staging)** – Hareket motifinin gerçekleştirilmesi sırasında dansçıların ve müzisyenlerin sahnedeki yönünün, yerinin ve duruşunun değiştirilmesidir.

**Süsleme (embellishment)** – Hareketin kendisi, müzikal motif veya ses süslenir, değiştirilir, abartılır.

**Düzlem ve düzeyleri değiştirmek (change plane and levels)** – Daha çok mekandaki bedenin duruşu ile ilgili olan bu motif geliştirme yöntemi, eğer sahnede canlı müzik yer almakta ise onların mekandaki durumlarını düzlemsel olarak ele alarak değiştirmek mümkün olabilir veya onların enstrümanları ile ilişkilerinde düzlemsel farklılıklara gidilebilir. Örneğin; piyanonun kapağının açılması ile içindeki tellerin çalınması gibi.

**Ekleme/birleştirme (adding/merge)** – Ekleme yaparken hareket motifinde zıplama, dönme ya da mekânda yer değiştirme hareketi eklenmesi suretiyle birleştirme de özgün motifin diğer motiflerle birleştirilmesi yapılır.

**Bölgelere ayırmak (segments)** – Hareket ve müzikal motifi belirleyen parçaların ayrılması suretiyle bağımsız şekilde kullanılmasıdır.

**Zemin kalıbı (floor pattern)** – Bu motif daha ziyadesiyle mekânda dansçıların hareketlerinin çıkardığı ize işaret ederken, bu ize müzisyenlerin hareketinin dahil edilmesi de mümkündür.

**Ruhsal enerji (spiritual energy)** – Hareket ve müzikal motifin farklı ruhsal enerjilerle gerçekleştirilmesidir.

**Şekil (figure)** – Hareket ve dans motifini şekil bakımından dönüştürmektir.

**Sıralama (placement)** – Motifleri oluşturulmasında yapılan sıralamanın değişmesidir.

**Akış (flow)** – Hareket ve müzikal motifin serbest denetimli olarak ya da serbest farklı enerji akışları ile yeniden yapılmasıdır.

**Kombinasyon (combination)** – Hareket ve m¼zik motiflerinin yönlendirilmesi ve yeniden kombine edilmesini içermektedir. Teknik beceri ortaya koyacak karmaşık kombinasyonlar yapılacağı gibi, eserin daha sakin bir yapı içinde gerçekleşmesini sağlayacak yapılara da gidilebilir.

Yukarda detaylandırılmış kompozisyonel kavramların dans koreografi ¼retimi s¼relerinde, eserin en k¼¼kten en b¼y¼ğ¼ne bl¼mlerinin oluşturulmasında önemli yardımcı araçlar sunulmaktadır. Modern dans ile beraber dansın bağımsız bir sanat formu olması, dansta kompozisyonda ¼retici unsurlarının dansın kendi yapısı içinden t¼retilmesine imkân vermiştir. Genellikle dans eğitiminde kompozisyon derslerinde öğretilen bu kavramlar, dansçıların profesyonel yaşamda koreografi ¼retimlerinde kullanılmaktan bırakılır. Çağdaş dans alanında koreografik tasarımı ilham kaynakları m¼zikal yapılar olduğu kadar görsel sanatlardan bilime farklı disiplinlerden de olmaktadır. Bu tezde incelenen eserlerin disiplinlerarası yaklaşımla ¼retilmeleri ve temelde doğaçlama yönteminin uygulanmış olması sebebi ile yukarıda sıralanan kavramlar ışığında değerlendirilmesi olası değerdir.

## 5. ATROFİ 1 İSİMLER EVİ, ANTİGONE DİVİDED VE SAR ÇALIŞMALARINDA MÜZİĞİN DANS İLE DİSİPLİNLERARASI DİYALOĞUNUN İZİNİN SÜRÜLMESİ

### 5.1. Atrofi 1 İsimler Evi Eserinin Müziğin Dans ile Disiplinlerarası Diyalogu Bağlamında İncelenmesi

İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen 17. İstanbul Tiyatro Festivali kapsamında 2008 yılında Fransız Kültür Merkezi'nin sahnesinde temsil edilen “Atrofi 1 İsimler Evi” çalışmasının program broşüründe aşağıdaki metin yer almaktadır.

*“Düşümde gördüm isimler evini  
Birçok isim denedim kendi üstümde*

Hayatı boyunca resmi ismi beş kez değişen sanatçı bu değişikliklerin nedenleri ile ironik bir hesaplaşmaya girer. İsminde değişikliğe yol açan etnik asimilasyon, zorunlu göç, aşk-evilik ve yeni bir dansın koreografisine başlama gibi vakalar yaşamının başlıca atrofik momentleridir. Yaşam bazı anlarda yüzüne doğrudan bakanı acımasız bakışlarıyla taş a çeviren Medusa'ya benzemektedir. Yüz imgesi, sözün mutlak sahibi, bakmanın ve bakılmanın merkezi olarak uygar insanın vazgeçemeyeceği fetişlerden birine dönüşerek hiyerarşik parçalara ayırdığı beden üzerinde tartışılmaz iktidarını kurmuştur. İçinde yaşadığımız küresel atrofi çağının patolojik semptomlarından biri olan 'yüzsevici akıl'ın kolay yönlendirilen itaatkâr bedeni elleriyle ayaklarıyla tümünden araçsallaştırılmıştır. Günümüzde ulaşımın, iletişimin, medyanın yüksek teknolojisiyle hızlanan mobilite paradoksal olarak atrofının daha da yaygınlaşarak şiddetlenmesine yol açmaktadır. Uzak bir geçmişte seyircinin icadıyla başlayan atrofi, yaşamın tüm gözeneklerine sızmış durumdadır. Atrofiye uğratılmış bir yaşam ancak bir aynanın içinden bakılarak görülebilir. Doğrudan bakışı ve sahnede her türlü temsiliyeti reddeden bu performans Calvino, Galeano, Kundera metinlerinden esinlenmelere yer veren sözün yanı sıra video, müzik ve dans içermektedir.” (Ersöz, 2008).





**Şekil 1: Aydin Ersöz, *Atrofi 1 İsimler Evi*, 2008.**

Fotoğraf; Gülnur Kılıç. 24 Ekim Cuma 2008. 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali. Fransız Kültür Merkezi. İstanbul.

Bu çalışma 2007 yılında koreograf Aydin Ersöz'ün dans, müzik ve görsel tasarımdan oluşan ortak üretimi kışkırtan bir daveti ile başlamıştır. Metni ve koreografisi Aydin Ersöz'e ait olan bu eser, üç müzisyenin ve görsel tasarımcıların disiplinlerarası işbirliği içinde gerçekleşmiştir.

Projenin metni, sürecin sonunda oluşacak olan performansın haritası, planı olmuştur. Eserde yer alan bütün disiplinler metnin açtığı harita üzerinden tasarıma dahil edilmiştir. Bu çalışmada müziğin ve dansın oluşum üzerinden yoğunlaşılacağı için, projede yer alan görsel tasarımın katılımını detaylandırma hedefi güdülmektedir.

*Atrofi 1 İsimler Evi* eserine katılan bütün disiplinler ile amaçlanan, aynı hedefe ulaşmaktır. Bir başka deyişle ortak problemi çözmektir. Sanatçıların yol almasına imkân veren oyun metni sanatsal üretim sürecinde belirli yaratıcı durakları oluşturan, koreografik malzemenin devam ederken sanatçıların karşılaştığı ve yaratıcı beslenmelerine imkân verecek her türlü malzeme, onları metnin bir noktasından herhangi bir başka noktasına ulaşmalarına imkân verecek yol haritasını sunmaktadır. Süreci başlatan ilk provalar ile, her bir yaratıcı katılımcı için hayal edilen performatif sonucu paylaşabileceği ve bu sonuca ulaşabilmeyi sağlayacak yöntemi tartışabileceği ortak plan hakkında müzakereler yapılmıştır. Esere katılan bütün unsurların işleyişi hakkında fikir alışverişi ve yapısal farklılıkların serimlenmesi sonucunda, çalışma

sürecinin nasıl ilerlemesi gerektiği, bunun yanında diğer disiplinlerin açtığı sorularla her bir disiplinin kendi üretim ve performans biçimine yönelik sorgulayıcı yaklaşıma da imkân verilmiştir. Her bir disiplinin kendi sınırlarını açmasıyla, diğer disiplin bu sınıra dahil olmuş ve müdahalenin gerçekleşmesine olanak veren tartışmalar sonucunda çalışmanın süreci başlatılmış olur.

### **5.1.1. Atrofi 1 İsimler Evi Yaratım Süreci**

Eserin yaratım süreci eşzamanlı üretim ilkesi ile işlemiştir. Müzik, dans, metin ve görsel tasarım eşzamanlı üretim ilkesi ile sürece eşit değerde katılmıştır. Burada en yakın mesai müzik ve dans arasında gerçekleştirilmiştir. Eserin ana malzemesini ortaya koymak için gerekli olan sürenin uzunluğu ve pratik zorunlulukları nedeni ile mekansal ve zamansal biraradalık altı aya yayılarak eserin sonuçlanması sağlanmıştır. Birarada üretim omurgasını oluşturan Milan Kundera, Tomris Uyar, Tevrat, İtalo Calvino, Eduardo Galeano gibi yazarların eserlerinden esinlenilerek yaratılan eser metni, müziğin ve dansın üretiminde kerteriz olmuştur. Disiplinlerarası diyalog, dansın ve müziğin kompozisyonel belirlenimin tümüyle birbirlerinin karşılıklı etkileşim sonucunda türemesine neden olmuştur.

Aynı mekânı ve zamanı paylaşan bütün disiplinler koreografinin açtığı uzamada kendilerini hikâyenin akışı içinde görünür kılmaktadırlar. Bu çalışmanın yaratım sürecinde bir gözlem unsuru olarak da kullanılan doğaçlama müzisyenlerin, dansçının hareketlerini ve hareketsizliklerini gözlemlemelerine, aynı zamanda dansçının da müzisyenlerin ürettiği seslere, tınılara, sessizlik anlarına ve ritme odaklanarak gözlemini bunlara yönlendirmesine imkân verilmiştir. İki disiplinin karşılıklılık içinde diğer alanın kavramlarına yönelmesini ve o alan içinde tamamlanmayı olanaklı kılar. Sınırların zorlanması, ortaklaşa üretimin en önemli unsurunu oluşturmaktadır. Bu şekilde kendi disiplini içinde yoğrulmuş olan sanatçılar, kendi sınırlarının dışına çıkmayı bilmedikleri alanı anlamaya çalışmayı seçmektedirler. Disiplinlerarası denge bu karşılıklı birbirini anlamaya çalışma aracılığı ile mümkün kılınmaktadır.

Metinde yaratılmaya çalışılan şiirsellik aracılığı ile açığa çıkan duygulanım, müziğin yaratılmasında önemli bir unsur olmuştur. Bu duygulanım ile müzikal ifade, tını ve ritim belirlenmiş olur. Sanatçı hem dans hem de müzikte açığa çıkan bu duygulanımı kendi araçları ile yorumlayarak ortaya koymaktadırlar.

İşbirliği içinde üretilen ve eş zamanlı üretim biçimine iyi bir örnek olarak gösterilebilecek *Atrofi I İsimler Evi* eserin çalışma sürecinde katılan bütün tarafların farkında olduğu unsurlardan biri de, bu ortak çalışmalardan hayal edilen veya umulan sonuçların çıkamayabileceği olmuştur. Süreç içinde pek çok fikrin terk edildiği, uzun çalışmalar ve emekler harcanan bölümlerin bütüne hizmet etmediği düşünülmesi sonucunda, eserin son halinden çıkarıldığı olmuştur.

Bu değişikliklere açık olma durumu, sanatçıların kendi disiplinlerine, doğru bildiklerine ve kendi fikirlerine sıkı sıkıya tutunmalarına değil, değişen koşullar ve eserin ihtiyaç duyduğu dönüşümlere imkân vermek, böylece ortak üretimin temelini oluşturan esneklik ve karşılıklı dinlemeyi öncelemek anlamını taşımaktadır. Değişikliklere açık olmak, aynı zamanda her bir katılımcı sanatçının yaratım sürecinin sürekli aktif üyesi olmasını sağlamak ile, eserin eşitlik içinde yaratılması ve sorumluluğun paylaşılması mümkün olmaktadır.

Berna Kurt'un *Yeni Tiyatro* dergisinde Aydin Ersöz ile yapmış olduğu söyleşide Ersöz, çalışmanın isminde yer alan "atrofi" sözcüğünü tıpta kullanılan bir terim olarak açıklamaktadır (Kurt, 2008, 19). Kullanılmayan bir kasın gerileyerek sönmesini anlatan bu terim Ersöz için tarihsel ve toplumsal gerilemelere işaret etmektedir. Ersöz insanların kendi aralarında kurduğu düzenin bir gerilemeler coğrafyası yarattığını ifade etmektedir. Eserin adında yer alan diğer ifade olan *İsimler Evi* ise, İtalo Kalvino'nun kısa bir hikayesinden etkilenerek metne dahil olan ve Ersöz'ün kendi kimliğinin bireysel tarihinin isimler, kimlikler, ötekilikler üzerinden kuruluşuna referans vermektedir.



**Şekil 2: Ayrin Ersöz, Atrofi 1 İsimler Evi, 2008.**

Fotoğraf; Gülnur Kılıç. 24 Ekim Cuma 2008. 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali. Fransız Kültür Merkezi. İstanbul.

Aşağıda oyun metni bağlamında müziğin tasarımı, müzisyenlerin ve dansçının doğaçlamasına imkân veren kavramsallaştırmalar ve imgelemler yer almaktadır. Eserin disiplinlerarası kurgusu Zeynep Günsür'ün ifadesi ile;

Gerçek anlamıyla disiplinlerarası bir yaklaşımın hakkını veren bir gösterim. Genelde disiplinlerarası çalışmaların içine düştüğü tuzaklardan biri, ayrı disiplinlerin aynı sahne üzerinde birbirlerini pek etkilemeden ve geçirgenlik oluşturmadan bir arada bulunması ise, İsimler Evi bu durumun tam karşıtı olan, müziğin, görselliğin, metnin ve bedenin birbirinden ayıramayacak denli iç içe geçtiği, birinin diğerini taşıdığı, dönüştürdüğü bir yapı kurmayı başarmış." (Günsür, 2009, 80).

Çalışma, dansın ve müziğin olduğu kadar görsel sanatlardan ilhamla fotoğrafın ve interaktif medya tasarımının harmanlandığı özel bir yaratımı içermektedir.

### **5.1.2. Atrofi 1 İsimler Evi Metin, Müzik ve Dansın Disiplinlerarası Analizi**

Müzisyenler sahneye yerleşir, piyanistin duyurduğu ilk seslerle eş zamanlı sahne arkasında yer alan beyaz perdeye hareket içerisinde olan farklı büyüklükte harfler yansıtılır. Harflerin yukarıdan aşağıya doğru yavaşça süzülmesiyle, piyanist harflerin süzülme hızına göre arpejler çalar. Piyanistin önceden kurguladığı sesleri ve bu seslerin kullanım formlarını, gördüğü görsellerle uyumlu bir şekilde icra etmesi, tasarlamış olduğu sesler içerisinden ansızın başka bir tınıya yönelmesi ile, dansçının

sahnenin solundan yavaşça ilerleyerek sahneye giriş yapmasını sağlar. Dansçının hareketleri (adımlar, adımlarını atarkenki kollarını kullanım gibi...), mekân ve zamandaki kullanımı, müziğin ve görselin birlikteliğiyle oluşmuş zaman döngüsüne uyumludur. Piyanistin bir an tınıyı değiştirmesi, dansçıya sahneye girmesi için bir işaret, bir sinyaldir. Dansçının işareti algılanması ve sahneye adımlarını attığını gördükten sonra piyanistin yavaşça ilk oluşturduğu tınlarına geri dönmesi ve bir anda tınıyı değiştirmesi, aynı zamanda sahnedeki diğer iki müzisyenler (kontrbasist ve çellist) için de bir sinyal niteliğindedir. Dansçı yavaş yavaş öne doğru yürürken kontrbasist ve çellist hazırlanarak bu düşsel tınıya katılırlar. Dansçı yüzünü seyirciye döner ve kollarını iki yana açmış şekilde sahne ortasında duran mikrofona yönelir. Burada müzik olarak önceden bestelenmiş bir eser olmasa da önceden tasarlanmış bir ses yapısı bulunmaktadır. Bu tasarlanmış seslerin kurgulanma süreci, ekrandaki harflerin aşağıya doğru yavaşça süzülüşündeki düşsel hisle oluşmuştur. Müzikte de oluşan düşsel tını, buradaki sahnede bir hikâyenin anlatılacağına dair büyülü bir atmosfer oluşturmuştur. Hikâye başladıktan sonra, dansçı mikrofona tekstin ilk cümlelerini aktarmaya başlar:

*İsimler evine hoş geldiniz.*

*Her şey isimler evine gelir.*

*İsimsiz hiç bir şey yoktur.*

*İsimsiz her şey hiçtir.*

*Hiç bir şey isimsiz olamaz.*

*Her şey isimler evine gelir.*

*İnsanlar, hayvanlar, eşyalar...*

*Her şey...*

Eser boyunca dinleyeceğimiz metin Ayriin Ersöz'ün tasarlamış olduğu bir metindir. Bu metin, dansçı tarafından temsil sırasında zaman zaman canlı olarak mikrofona konuşulan, ancak daha çok önceden kaydedilmiş olarak hoparlörlerden işitilen bir metindir. Dansçı ilk işitilen sözleri canlı olarak mikrofona doğru konuşurken, konuşma tonu başlangıçtan itibaren düşsel tını ile uyumlu olarak devam eder. Böylelikle metin ve konuşma, herkese performansın ana temasını duyurur. Müzik, dans ve sözler serbest bir form içerisinde birbirine uyumlu ve iç içe bir yapıda kendini var eder. Ansızın hikayedeki meselenin rahatsızlığını vurgulamak için sözler hızlanır, vurgusu ve

duyumu yükselir. Müzik, sözdeki yükselmeye ayak uydurur. Sözlerle birlikte müzik de yükselir ve hızlanır. Yükselmenin zirvesi “HERŞEY” sözünün yüksek bir tonda haykırılması ve hemen ardından sessizlik ile buluşturulmasıdır. Müzisyenler teksti bildikleri için zirve ile birlikte yükselmenin nerede son bulacağını bilirler. Oraya kadar birlikte olan yükseliş doğaçlayarak gelişir. Seslerin tınısal kurgusu provalar sırasında tekrar tekrar deneyimlenmiştir. Dolayısıyla müzisyenler o an doğaçlarsa da oluşan tını ve yükselme her temsilde birbirine benzerlik gösterir. Yükselme ile birlikte müziğin ve sözün bir zirveye taşınması ve “HERŞEY” haykırışıyla ansızın sonlanması hemen arkasından gelen sessizlik sıkışan ve yükselen müziği takip eden boşluk, nefes alma anını temsil eder.

Kısa bir nefes alma boşluğundan sonra akış kendi halinde devam eder. Sözün giriş olarak tasarlanan bölümünün sonuna gelmesiyle müzik kesilir. Sessizlik anı içerisinde dansçı önündeki mikrofon standını sahnenin yanına alır ve hikayedeki yeni bölüm kayıttan gelen ses ile duyurulur.

*Her şey kendine isim arar.*

*İsimler kendilerini takdim ederler:*

*Söz verirler;*

*Çınlarlar, kulaklara hoş geleceğiz diye.*

*Tınlarlar, tatlı yankılar uyandıracamız diye.*

*Her zaman doludur isimler evi.*

*İnsanlar, hayvanlar, eşyalar...*

*İsimleri prova ederler.*

Dansçının hareketi ile eş zamanlı olan piyanist, hareketin ortak duygusunu yansıtan seslerle katılır. Çellist ve kontrbasist de enstrümanlarıyla uygun sesler ararlar.

*Çınlarlar, tınlarlar, tatlı yankılar uyandırırılar.*

*Her zaman doludur isimler evi. İnsanlar, hayvanlar, eşyalar ve SESLER.*

Oyunun metninde işlenen konular, bölümler halinde sergilenerek, bu geçişlerin ve temaların vurgulanması için müzikte sessizlik anları tercih edilir.

*Düşümde gördüm isimler evini.*

*Birçok isim denedim kendi üstümde.*

Piyanonun güçlü vuruşuyla başlayan ve düşme hissini veren hareket, izleyiciyi dans ve müziğin birlikte doğaçladığı ritme sürükler.

Temelinde ritmik bir kalıp olarak devam eden ki bu ritim, doğaçlama sırasında herkesi bir arada tutan ve herkesin provadan aşına olduğu bir ritimdir.

Müziğe göre koreografisi daha belirgin olan dansın bazı cümlelerine aynı belirginlikte çellistin de net bir çizgisi vardır. Diğer bir ifade ile, önceden tasarlanmış melodi kalıpları olarak (bu melodiler, doğaçlamalar sırasında zaman mekân ilişkisi içerisinde müzisyenin ve dansçının esnetebileceği yapıdadır).

Müzikte doğaçlama artık her provada hemen hemen aynı histe ve duyumda gerçekleşmektedir. Çünkü müzisyenler ve dansçı aylar üzerinden ilerleyen bir prova dönemini tamamen ortaklaşa ve eş zamanlı olarak yapmışlardır. Bu süreç içerisinde birbirlerinin disiplinini ve bu disiplinlerin nasıl kullandıklarını çok iyi gözlemlemiş, hissetmiş ve içselleştirmişlerdir.

Çellistin enstrümanından martı seslerine benzer sesleri vermesiyle dans sonlanır. Martı seslerinin verilmesi herkes için bir işaret, sinyaldir. Adeta doğaçlamayı sonlandırabilmek için ortak bir işaret dilidir.

Ardından sessizlik anı içerisinde bu sefer metin kayıttan kendisini duyurmaya devam eder:

*Tanrı Adem 'i kendi suretinde yarattı.*

*Kendi suretinde...*

*Yarattığı her şeyi isim versin diye*

Sahne üzerinde dans yoğunlaşır, kayıttan gelen ses ile dansçı hareket odaklı ifadesi için alan açılmış olur. Disiplinlerarası alanda farklı tekniklerin kullanılması bazı disiplinlerin oyun içinde görünürlüğüne arttırma işlevi üstlenmektedir.

Müziğin durması ve sadece dansın, hareketin devam etmesi ve metnin duyulması, işlenen yeni konunun daha anlaşılır olmasını kıldığı gibi, temelinde dansçı koreograf Ayrin Ersöz'ün kendi hayat hikayesinden yola çıktığı, kurgunun kendisine ait olan müzik ve müzisyenden bağımsız, daha derin ilişkisinin seyredebilmesine de olanak sağlar. Metin ve hikâye anlatımı devam ederken, prova sürecinde önceden belirlenmiş koreografinin kurgusuna göre müzisyenler (kontrbasist ve çellist) bazı sözleri

işitmeleriyle akışa katılırlar. Konunun ve sözün anlaşılabilirliği için ses dokusunda sadeliğe yönelir. Tekst yine önem kazanır. Kontrbasist ve dansçı sözün sakinliğine uyumlu bir sükûnet içerisinde çalmaya ve dansa devam ederken, çellist de bu ritme katılır.

Müzik dokusu ritmik ve seyrek olarak ifade edilirken, bu ritmik yapı hemen hemen önceden belirlenmiş seslerle doğaçlanılarak varlığını sürdürür. Prova sürecinde kabaca belirlenmiş tını, ritmik yapı ve tempo, dans ile eş zamanlı performans süresince yarı kurgusal, yarı doğaçlama yapısındaki esnekliği ile ortak bütünselliği sağlamaktadır.

“Öteki” denildiği anda, mesele sahnedeki tüm ortak yaratıcılara döner. Müzisyen ve dansçı izleyiciye dokunan bu meselenin rahatsızlığını harekette ve seste yoğunlaşan ve gerginleşen bir doku ile hissettirir. Piyanonun da katılmasıyla doku kendiliğinden yoğunlaşarak, piyanistin dansçının hareketleriyle uyumlanması sonucunda, gerginlik arttırılmış olur. Doku giderek yoğunlaşır ve metinde karar verilen ana kadar yükselme devam ederek zirveye taşınır:

*Onların hepsini karanlığa tıktılar.*

*Hiç kimse'lerin isimleri bitmeyen, uzun bir gecenin içinde kaldı.*

*Hiç kimse'ler...*

*Hiç kimse'lerin çocukları...*

*Hiçlerin sahipleri...*

*Hiç kimsesizler...*

*Üstlerine ışık düşmeyenler...*

*Olabilecekken olamayanlar...*

*Yüzleri değil*

*elleri,*

*kolları,*

*ayakları olanlar...*

*İsimleri değil*

*numaraları olanlar...*

*İnsan değil*

*insan kaynakları olanlar...*

*Konuşmanın*

*eyleme geçmenin*

*var olmanın*



*Konuşmanın  
eyleme geçmenin  
var olmanın  
Mümkün olmadığına inandırılanlar.  
Mümkün olmadığına...  
Mümkün olmadığına inandırılanlar.  
Mümkün olmadığına...*

Zirve anı hemen arkasından sessizliğin, boşluğun tekrar yaşandığı bir andır. Vurgulanmak istenilen söz, sessizlikte belirir ve hemen arkasından gerginleşen ve yükselen müziğin ulaştığı zirvedeki adeta yarım kalmış, sıkışmış yüksek enerjinin patlamasıyla dans ve müziğin birbirini takip ettiği doğaçlama gerçekleşir. Müzik danstaki hareketi görerek, dans ise müzikteki hareketin ivmesiyle oluşan sesleri takip ederek birbirini ateşler. Doğaçlamanın bitişine dansçı karar verir. Kesilen hareket, müziğin de kendisini durdurmasına bir nedendir. Sadece kontrbasist, artık daha dingin uzayan belli belirsiz yay çekişleriyle seslerini sürdürür.

Müzikteki yoğunluğunun azalmasıyla tekrar söz ve dansın belirginliği ve anlamı öne çıkar. Bu aynı zamanda işlenen hikâyenin duyurulmasının ve anlaşılmasının belirginleşmesine imkân verir. Dansçı ve metnin diyalogu yoğunlaşır.

*Yakaladıklarımı  
başımdan atıyorum,  
Yakalamadıklarımı  
başımda götürüyorum.  
Tanıklıkta gözler kulaklardan daha iyidir ama  
yanılmazlardı görünür şeyler kolayca tanınabilselerdi.  
Hakikat gizlenmeyi sever,  
Suretlerin arkasında, isimlerin karanlığında.  
Ne anlatılabilir, ne saklanabilir.*

*İsim verdiler bana: Ayrin Kadirova Aliosmanova.*

Tema geçişi yine sessizlikte vurgulanır. Duyguyu daha güçlü betimlemek için kontrbasist söze paralel karanlık tınlar oluştururken çellist de ışığı temsil eder ve tiz

sesler duyurur. Koreografiye uyumlu doğaçlama müzik, metin ve sözleri bastırmayacak şekilde kullanılır. Zaman zaman hareket ve ses birbirine uyumlanırken, bazen daha bağımsızdır:

*İçinde ışık yoktur isimlerin.*

*Karanlıktır onlar...*

*Çok karanlık...*

*Nereden geldiklerini kimse bilemez.*

*Gösterirler ama ...*

*görülemezler,*

*üstlerine ışık vurmamakça.*

Bazen ifade tek bir disiplinin üzerinde yoğunlaşır. Temadan temaya veya bölümden bölüme geçerken dansçının kendi meselesindeki rahatsızlığını hareketleriyle anlatırken piyanist onun hareketini ve duygusunu destekler.

Dans yani hareket, sözler ve ekrandaki görüntülerin interaktif katılımı ile meselesinde yalnızdır:

*İsmim karanlıktan çıksın.*

*Utancım kalmasın.*

*Ben de onlar gibi olmak istiyorum.*

*Lili, Maria, Milena, Daniela,*

*Rositsa, Katya, Elena, Svetlana,*

*Ludmila, Nadya, Petya, Anastasya,*

*Natalia, Silvia, Zlatka...*

Hareket müziğe ritmi verir. Tema çocukluk, neşeli anılar etrafında düğümlenir. Bütün performans boyunca az sayıda baştan sona kadar bestelenmiş kısa müziklerden bir tanesi icra edilir.

Bir süre koreografi ile paralel ilerleyen müzik, dansçının müzisyenleri kendi başlarına bırakması ile öne çıkar. Bu sefer müzik disiplininin görünürlüğüne alan açılmıştır. Sahne alan her bir disiplinin görünürlüğü ve mevcudiyeti için ortak paylaşıldığının işareti olan bu an önemlidir. Dansçı, sahnenin köşesine geçer ve oradan müzisyenleri izler. Aynı zamanda perdede onun görüntüsünden oluşturulan imgenin ondan bağımsız harekete devam ettiği izlenmektedir.

Eserin parçası olan bu sessizlik ve hareketsizlik anları temsil boyunca tekrar tekrar kullanılacak ve bölüm aralarını da temsil edecektir.

Sessizlik anları aynı zamanda vurgulanması istenilen sözlerin tek başına duyulur ve bu duyulan sözlerin bölümleri vurgulayan ana temalar şeklinde izleyicinin karşısına çıkar. Müziğin dansla olan ilişkisinin yanı sıra müzik, tekstle veya perdeye yansıtılan görüntü ile de iletişim ve diyalog halindedir:

*İsim listesi...*

*İkna komitesinin isim listesi...*

*Bu listeden isim seçilecek.*

*İkna komitesi herkes ikna oluncaya kadar çalışacak.*

Sözler, hareket, dans, interaktif görsellerin kullanımı ve hareketi destekleyen kontrbas şeklinde performansa devam eder.

Hikâye hoparlörlerden işitmeye devam ederken hikâyenin o anki isim listeleri, isim seçme, ikna komiteleri, ikna komitelerinin ikna olmamaları gibi işlenen temalarını dansçı sahnenin ortasında bedeni ile ifade ederken, interaktif bir şekilde görseller de olaya dahil olur. Kontrbasist ise tekne ya da gemilerde halatların gerilme tınısına benzer seslerle bu duruma katılır.

Bu tını aslında konunun iki tarafı arasındaki gerginliği temsil eder. Dansçı iki kolunu yana açıp iki tarafı temsilen gösterir ve kontrbasist işitilen gergin halat sesleriyle bedenini sağa ve sola hareket ettirme çabası ile, tıpkı bir halat çekme yarışmasında olduğu gibi, galip gelme (davasında haklı çıkma) çabasındaymış gibi bir ifadelendirmede bulunur.

Kontrbas gerilen bir halat sesini ortaya koyarken, bununla birlikte halatın kopma ihtimalini de akıllara getirecek anlamda, iki tarafın uzlaşamaması halini temsil eder.

*Herkes...*

*Gerçekten seçilecek bir şey yoksa*

*Seçilecek şey yoktur.*

*Seçme özgürlüğü...*

*Ayrın... A... Alina... Seçtim: Alina Kubratova Atanasova.*

*Babam... Büyükbabam...*

*Yaşayanlar... Ölüler...*  
*Herkes ismini değiştirdi.*  
*Herkes ikna olmuştu ama*  
*İkna komitesi ikna olmadı.*  
*Yeniden değişti; yaşayanların, ölülerin isimleri.*

Dansçı, hareketleri ile, sürekli değişen kararları, her iki tarafa çekilmeyi temsil eden bir hareket ile ifade eder. Kontrbasist ise, enstrümanın gövdesine vurarak dansçının hareketlerindeki ritme ayak uydurur. Buradaki amaç, duyguyu betimlemekten ziyade ortaya çıkacak duyguya imkân verecek hareketin vurgulanmasını sağlamaktır. Dansçının hareketi bırakmasıyla müzisyen de çalışını durdurur. Genel olarak betimleyici olmayan, ancak izleyicide duygulanımların açığa çıkmasına imkân veren vurgulamalar içeren bir performans olarak müzik ve dans arasındaki diyalog da her ikisinin karşılıklı olarak vurgulanmasını pekiştirmek üzeredir.

Sessizlik ile beraber yeni tema kendini duyurur. Sessizlikte söylenen sözler ile temanın değiştiği vurgulanır ve böylelikle yeni temaya işaret edilir.

*Suretim; siyah beyaz bir fotoğraf; yüzüm sessiz,...hiç kimse...*  
*Ve beni gösteren bir başka isim: Alina Kamenova Angelova.*

Aslında buradaki başlık, biraz öncesinde işlenen konunun sonucu, kararı ve bu kararın dansçıyı hikâyenin ana karakterini rahatsız etmesidir. Sonuçtan hiç memnun olmayan ve karara öfkeyle tepki veren dansçı, metnin ortaya çıkardığı bu duygu ile yeni bir dans ortaya çıkarır. Tınısı şiddet içeren, yüksek sesli ve tempolu bir müzik ve dans olan bu yapı; dinamik, enerjik, ritmik bir dokuda ve formda, önceden belirlenmiş temalar ile birlikte çoğunlukla da doğaçlama formundadır. Başlangıcı ve sonucunu ortaklaşa olarak bütünlük içinde başlatabilmek ve sonlandırabilmek için, sanatçılar kendilerine dansın koreografisinden belirleyici hareketleri netleştirirler. Bu hareketler ile eş zamanlı olarak, müzikte de önceden belirlenmiş temalar paralellik gösterir. Böylece söz konusu hareketler ve temalar, başlamak ve bitirmek için sanatçılara sinyal olurlar.

Sessizlik anı ve kayıttan işitilen metin akışını şu şekilde sürdürür:

*Yola çıktı Hiç kimseler*  
*Bitip tükenmez gitme duygusu ile.*

*Yol boyunca zaten evlerindeydiler.  
Gurbetlerini yurt edinmek istediler.  
Varılacak yer sınırda başlıyor sandılar.  
Aslında dünyanın sınırı kendileriydi.  
Sınırla bağları ipincecik iplerdi.  
Vardıkları yer, yeryüzündeki sınırlar oldu.  
Yeryüzünün boyalı sınırları...  
Dünyanın paramparça aynadaki sureti...  
Yer'in kırık yüzü...  
Yeryüzü'nün kırık yüzü...  
Adem oğullarının kırarak sahiplendikleri yüz...  
Esir eden, ayrıcalık bahşeden kırıklar...  
Acıtan, kanatan, öldüren kırıklar...  
İsimleri koruyan  
isimleri silen kırıklar...  
Öteki yanına geçtiğimde  
ismimi bir kez daha değiştiren kırıklar...*

Metinde ifade edilen kavramları müzisyenler seslerde, dansçı da hareketlerde arar. İşitilen her sözcük farklı bir tını veya ifade için ilham kaynağıdır. Lokal ışığın da sahneye dahil olması etkiyi güçlendirmektedir.

Dansçı lokal ışığın altında, çellist ise dansçının ışıkla olan teması gibi ışık süzülmelerini tasvir eden uzun ve bulanık sesler çıkartır. Burada vurgulanan, hakikatin deneyiminin aydınlıktan çok karanlık oluşudur. Hikâye bir göç temasıyla devam eder. Sözler işitildikçe kontrbasist doğaçlama çalışıyla katılır. Çalışmada coğrafya, yeryüzü, göç etmenin üzüntüsü ve Anadolu tınıları duyulur. Piyanist ise tınısal olarak üzüntü ve gelecek kaygısını çağrıştıran tınılarla doğaçlamaya katılır.

*Yeryüzünün kırıkları üstündeki her noktada başlangıçla son birleşir:*

*Tıpkı çelik bir çember gibi...*

*Tıpkı altın bir yüzük gibi...*

*Yüzük...*

Metin, doğaçlama müzik ve dans akışını sürdürürken sözlerde işitilen yüzük, tınının ansızın daha umut dolu seslere dönüşmesini sağlar. Yüzük ve hikayedeki ana karakterin evliliği her şeye tekrar bir umut kapısıdır. Her şeyi tekrar etme, daha güzel olma hayalinin yaşandığı bir andır. Müzik, bu noktada doğaçlamasındaki tınılarını daha aydınlık, umut dolu tınılara doğru yönlendirir. Doğaçlama olmasına rağmen müzisyenlerin kendileri arasındaki eşzamanlı uyumu, tamamen eserin sahnelenmeden önceki uzun bir zaman dilimine yayılmış prova dönemine bağlıdır. Müzisyenlerin en az dansçı kadar konuya ve akış sırasındaki zamansal hislerine içselleşmiş olmaları, herkesin hayal etmenin büyüüne kapılmasına neden olur.

Dansçının yere kıvrılması ve tam arkasından perdeye yansıtılmış harflerin perdede aşağıdan yukarıya doğru akması, uyuyan beden ve düş imajını yansıtır:

*Ademoğlu' nun önemli buluşlarından biri...*

*İçi boş bir çember olarak hayal edilen ve*

*ustaca metale nakşedilen kadın figürü.*

*Parmağa takılan bir hayal...*

*Ademoğlu' nun yüzüğü: Bir boşluk... Bir yokluk...*

*O, aynada yüzüğün boşluğunu gösterdi ve dedi ki:*

*Kadın yoktur.*

Bu düş “kadın yoktur” sözünün işitilmesiyle keskin bir şekilde sona erer. Sessizlikte tema değişimi duyurulur.

*Denizin ortasında küçücük bir adada Adem'in oğullarından biriyle evlendim.*

*Yeni soy ismimi taktığım yüzüğün hediyesi olarak kabul ettim.*

Hikâyede olumlu kararlar ve değişimler işitilse de sahnede dansçının huzursuz, nasıl davranacağını bilememe, birçok şeyin artık güzel bir yolda ilerlese de bedenen henüz yerini bulamadığını izlenir. Piyanist ise, hareketleri izleyerek dansçının duygusunu çalışı ile destekler. Müzik (piyano) ve dans huzursuz sesler ve hareketlerle sahnede var olurlar.

Dansçının düşünden uyanır gibi gerçeklikle yüzleşmesi akışı durdurur:

*31 Ocak 2008: Yargıç "Ayrrrin" dedi.*

*Açtığım isim davasını kazandım.*

*Yirmi üç yıl sonra ismimi geri aldım.  
Yenilgimin kanıtı;  
Kendime ait olduğumu sandığım bir isme mahkumiyet.  
Düşümden uyandım ki, hala isimler evindeyim.*

Bu gerçeklikle yüzleşme hali, eserin ilk başında kullanılan piyano temasının yeniden duyulmasıyla işaretlenir. *İsimler Evi* düzenin değişmezliğini hatırlatan insanın kendisine ait olarak düşündüğü ve inandığı ismin de verili bir işaretten başka birşey olmadığını hatırlatırcasına müzik ile anlardaki temaları duyurur.

Kontrbasist pizzicato tekniği ile çalmaya başlar. Koyu ağır sesleri temsil eden pizzicatolar sırasında, dansçı sahnenin kenarındaki mikrofonu alır ve onunla birlikte yere uzanır:

*İsmi Hiç kimse  
kadının saydam bedeni...  
Arzu dolu bir bakış,  
Ansızın çekip çıkarır onu bedenler evreninden.  
Bakışlar çoğaldıkça meşale gibi tutuşur;  
Bedeni ışık saçar.  
Bakışlar seyrekleşince ışığı söner.  
Bedeni yeniden fark edilmez olur  
Ta ki, arzu dolu bir bakış ona yeniden değinceye kadar.*

Dansçı aşk ve arzu dolu bakışın kendi yaşam motivasyonuna nasıl etki ettiğini dile getirir. Çellist de bir aşk temasını duyurur. Aşk temasını çello enstrümanı ile işlemek Ayri Ersöz'ün özel talebi doğrultusunda gerçekleşmiştir. Enstrümanın insan sesine en yakın enstrümanlardan biri olması, kendi aşk hikayesinin melodisini sanki kendi şarkısını söyler gibi hissettirdiği ve çellistin uzayan seslerle melodilerini oluşturmasının da sonsuzluk, devamlılık, yani aşkın bütün hayatında kapladığı hissi temsil ettiği izlenmektedir. Çello enstrümanı biçiminin kadın bedenine benzemesi, Ersöz'ün aşk temasını işlemesinde uygun bir araç olmuştur. Müzikle beraber şekillenen bu bölümün koreografisi prova süreçlerinde netleşmiştir. Bu bölümde belirlenmiş bir müzik ve kesinleşmiş bir koreografi mevcuttur. Çellistin duyurduğu uzayan seslerin oluşturduğu melodik yapı, zamanın algılanmasında yeterli olmaması

nedeni ile bu bölümde ritmi kontrbasist tarafından sürdürülür. Bu ritim aslında zamanı temsil eder, tempoyu verir ve dansçının süreyi algılamasına yardımcı olur.

Solo olarak dansçının izlendiği bu bölümde, dansçı kendi dansı ile olan ilişkisini sorgular. Bedenini, yere yaptığı vuruşlarla perküsif olarak kullanır. Biraz da tek başına sahnede olmanın vermiş olduğu dikkati kendi üzerinde toplamak için, uyaran sesler oluşturur. Yere yaptığı vuruşlar aynı zamanda kendi enerjisini yükseltmek için de uyaranlardır. Aynı zamanda kendi mesleğinin getirdiği zorlukları her seferinde onu aşağıya çeker, adeta fiziksel bir şiddeti temsil eder. Bütün tavrı ve anlatımı, ki bu sahnede çıplak sesini kullanır dansçı, ilk defa ironiktir:

*-İsmin ne senin?*

*-Dansçı*

*-Kim?*

*-Dansçı*

*-İsmin dansçı mı?*

*-Dansçı*

*-Dansçısın sen konuşma!*

*İsmin ne senin ismin?*

*-Dansçı dedim ya*

*-Nesin sen?*

*Kukla mı?*

*Oyuncak mı?*

*Köle mi?*

*İşçi mi?*

*İşsiz mi?*

*Malzeme mi?*

*Kimdir dansçı?*

*Dansçı kime denir?*

*-Kendi bedeninde bir sanat yapıtının malzemesini görme saplantısında olanlara,*

*İmgelerini kusursuzluğa mahkum edenlere,*

*Tinsel görünmek isteyen teşhircilere,*

*Herşeyi dansa dönüştürmek isteyenlere,*

*Yalnızca dans etmesi gerektiği için dans edenlere,*



*Yalnızca dans etmesi gereken şeyleri dans edenlere,  
Aşkla tutkuyla dans edenlere,  
Dansı başka bir şeyin yerine kullananlara da  
Kullanmayanlara da dansçı deniliyor.  
Dansçılar...  
Hareketlerin tutsakları...  
Hareketler dansçıları kullanır: Kendi suretlerini yaratmak için.  
Her hareket, kendine mükemmel gölgeler arar.  
Dansçıları sevmesi de ondandır.  
Yoksa hareketlerin sahipleri dansçılar falan değildir yani.*

Bu ironik ifade bir sonraki müziğin tınısını ve ritmini oluşturur. Müzik belirlenmiş sözü işittikten sonra kontrbas ve çellonun ritmi ile girer. Her iki müzisyen de çalgılarını pizzicato olarak çalarlar.

Ritim gittikçe hızlanır ve hızlanan ritim üzerine piyanist de bu ritme muzip bir tınıyla katılır. Müzik belli bir akışkanlığa ulaştığında, dansçı da bu oyuna eklenir. Yine müzik ve dans prova döneminde tınısal ve kurgusal olarak malzemelerini önceden belirlemiştir. Önceden belirlenmiş malzemelerle herkes doğaçlamasını sürdürür. Müzisyenler belli bir zamandan sonra yavaş yavaş ritmik dokuyu sadeleştirip çalmalarını sonlandırırlar (müzisyenler kendileri karar verir bu an'a). Fakat dansçı hareketini sürdürür.

Dansçı hareketlerini devam ettirirken hikâyede yeni bir tema duyurulur:

*İsimler evi ismini arıyor.  
Hem de tutkuyla...  
Oysa ben bahaneler uyduruyorum stüdyodan kaçmak için  
Ertelemeye çalışıyorum.  
Neden?  
Başlamaktan korkuyorum.  
Stüdyonun boşluğu ürkütüyor beni.  
Bomboş bir stüdyo...  
Dans etmekten korkuyorum.  
Ondan.*

*Ya sahnede dans eden bir insan olarak görünmezsem,  
sadece dans eden bir insan?*

*Ya bir daha asla dans edemezsem?*

*Ya bildiğim şeylere tutsak kalırsam?*

*Dans tutkusu esarete benziyor,*

*Kaçış arzusunu kışkırtıyor.*

*Dans, her zaman fiziksel bir acı verdi,*

*Sonradan alınan keyifle kıyaslanamayacak kadar ağır bir zahmet.*

*Belki de ondandır.*

Bu bölümle beraber dansçının, dansçı olmanın fiziksel zahmetinden ve koreografi sürecinde eser üretmenin sıkıntılı telaşından bahsedilmektedir. Burada dansçının kaygılarının yarattığı hüzne müzik de katılır. Bölümün koreografisi ve müzikal kompozisyonu prova sürecinde yaratılmış ve kararlaştırılmıştır.

Dansçı mikrofona doğru yönelir. Metnin son bölümünü canlı olarak aktarır. Sahnenin sağ tarafında sabit bir duruşta sözlerini söyler. Sahne arkasındaki perdeye harflerle seyircilerden habersiz gösteriye girerken onların çekilmiş fotoğrafları yansıtılır. Sözler temsil eden yüz ve işaret eden isim ile anlatılmak istenene tekrar yoğunlaşır. Bu anda konunun pekişmesi sağlanır ve seyircilerde bir farkındalık yaratılır. Aslında tüm eser boyunca anlatılmaya çalışılanın öz halidir. Müzisyenler de bu duruma eserin başından beridir kullanmış oldukları motifler, melodiler, ritimler ve tınılardan alıntılar yaparak paralellik gösterirler.

*Her ismin imgeleri var,  
yüzü var.*

*Yüz artık ismin önünde duruyor.*

*Gazetelerde, dergilerde, televizyonda insanların görüntülerine bakıyorum.*

*Yüzlerce, binlerce yüz,  
Sanki tek bir yüzün çeşitlemeleri...  
Sevdiklerimin isimleri ve yüzleri...  
Onları birer yüz olarak tanıyorum,*

*Başka biçimde değil.  
Yüzümü görmek istiyorum;  
Aynaya bakıyorum; suretime.  
Bana kendi içimden bakan gözlerime.  
İçine bakabildiğim bir şey hala iç olabilir mi?  
Aynadaki yüzüm,  
Başka hiçbir yüze benzemiyor.  
Yüzüm ben miyim?  
Aynaların bulunmadığı bir dünyada yaşasaydım;  
Yüzümü düşleyecektim. Onu çok merak edecektim.  
Yüzümü bendeki bir şeyin dış yansıması olarak hayal edecektim.  
Sonra kırk yaşlarında bana bir ayna verilseydi,  
Baktığımda nasıl korkardım, dehşete kapılırdım.  
Aynada hiç bilmediğim, tanımadığım, tamamen yabancı bir yüz görecektim,  
Yüzümün ben olmadığını anlayacaktım.  
Beni temsil eden bir yüz,  
bana işaret eden bir isim...  
Yüzüm...  
Hakikatin üzerindeki örtü,  
İsmim...  
Örtünün görünen işareti,  
Herkesin ismi, yüzü ve  
görünmeyen işareti var,  
Görünmeyen işaretim,  
Dünyadan yonttuğum benliğim,  
Arafta çıplak bir arayüz;  
Asıl ismim.  
Yaşam ağırlaşır bazen,  
taşlaşır.  
Medusa'nın amansız bakışları altında.  
Paramparça bir aynanın içinde yakaladığım imgeleri gösterebilirim.  
Ama gösterdiğim her şey başka türlü olabilirdi.  
Sahnede gördüğümüz her şey,*

*Aslında gördüğümüz her şey,*

*Bambaşka olabilirdi.*

*Bambaşka...*

Yukarıda ayrıntılı olarak işlenen metin ile ilişkili olarak müzik tasarımının anlatılmasında ortaya çıkan temel durum, bu oyunda oyun metninin derin bir belirleyici ilke içerdiği yönündedir. Müzisyenler ve dansçının ilk defa ortak ve eşzamanlı üretim bağlamında buluşmasının bir ürünü olan bu eser pek çok eleştirmen tarafından da başarılı bir disiplinlerarası çalışma olarak tanımlanmıştır.



**Şekil 3: Ayrın Ersöz, Atrofi 1 İsimler Evi, 2008.**

Fotoğraf; Gülnur Kılıç. 24 Ekim Cuma 2008. 16. Uluslararası İstanbul Tiyatro Festivali. Fransız Kültür Merkezi. İstanbul.

Metinde işlenen konular bölümler şeklinde ortaya konur ve bu geçişleri vurgulamak için müzikte sessizlik anları tercih edilir. Piyanonun güçlü vuruşuyla başlayan düşme hissini veren hareket izleyini dans ve müziğin birlikte doğaçladığı ritme sürüklemektedir. Müzikal temanın temelinde belirli bir ritimsel kalıp devam etmektedir. Probaların doğaçlama süreçlerinde icracıların bildiği bildiği bir kalıptır bu.

*Atrofi 1 İsimler Evi* eseri, disiplinlerarası anlayışla eşzamanlı olarak üretilmiş bir eserdir. Disiplinlerarası anlayış bu çalışmada sadece müzik ve dans arasında gerçekleşmemiş aynı zamanda görsel tasarım, fotoğraf ve teatral/edebi metni de

içermektedir. Bu disiplinlerden gelen sanatçılar bu ortak üretime katılmış ve her bir disiplin özgün kimliğini yitirmeden çalışma sürecinde ve temsilde mevcut olmuştur. Bu eserde ortak bir hedef doğrultusunda hareket edilmiş ve her alandan gelen uzman kendi alanı dışına çıkabilmeyi ve diğer alanla ilişki kurabilmeyi başarmıştır. Disiplinler birbirlerinin alanına girmiş ve birbirlerini etkilemişlerdir. Kolaboratif bir çalışma biçimi ile yaratım süreci işlemiş sonucun parçaların birleşiminden daha fazla olmasını parçaların bütünü yerine onları aşan yeni bir formun ortaya çıkmasına imkân vermiştir.

## **5.2. Antigone Divided Eserinin Müziğin Dans ile Disiplinlerarası Diyaloğu Bağlamında İncelenmesi**

“Antigone Divided, Antigone’nin kısa yaşamının farklı vechelerine hayat veren dünyanın her yerinden farklı sanatçılar ile diyaloglarımız hakkındadır. Bu sanatçılardan her biri kendi Antigone’lerinin hikayesini anlatır. Bu hikayeler mekânın ve zamanın bölünmelerinden buluşarak Antigone’lerden bir ağ yaratır. O hem canlı hem cansızdır; bir kadın her seferinde bütün çeşitliliği ve uzantıları ile ataerkil iktidara karşı çıktığında ortaya çıkar ve her seferinde boyun eğmek zorunda bırakıldığında da ölür.” (Antigone Divided program broşürü, Mayıs, 2019)

Sofokles’in pek çok şekilde sahnelenen ve pek çok romana konu olan Antigone eseri Ayriin Ersöz’ün farklı dansçılar ve müzisyenlerle ortak bir yaratım sürecine girmek istediği yaratımı ve gerçekleştirilmesi halen devam eden bir çalışmadır. Tragedyanın metni, günümüz ve kendi yorumlama isteğimize göre dönüşümü için tartışılarak ve bu eserin hem yapısı itibarı ile hem de performansçılar arasında yaratacağı uyumlar dansın ve müziğin yaratım sürecinin kendisine ilişkin önerileri bakımından Türkiye’de yapıla gelmekte çağdaş dans sanatı ve müziğine ilişkin önemli önermeleri olacaktır. Çalışma performans sanatlarında doğaçlama ilkesi bakımından anlam taşıyan yöntemle icra edilmektedir. Farklı sanatçılarla buluşmalar bakımından ilerleyen süreçte her bir sanatçının kendi özgün kimliğinde yorumladığı ve dönüştürdüğü Antigone’ye ulaşılmaya çalışılmaktadır.

### **5.2.1. Antigone Hakkında**

Antigone Sofokles tarafından kaleme alınan bir oyundur. Sofokles’in Kral Oidipus tragedyası üçlemesinde yer alan son oyundur. Pek çok kaynakta Antigone’nin Antik Yunan öncesi bir efsaneye dayandığını belirtilir. Bu efsane kısaca şöyledir:

Kral Oidipus, kâhinin de öngörmüş olduğu şekli ile Thebai kentinin kralı olan babası Laios'u öldürür ve annesi İokaste ile evlenir. Thebai kentinin trajik kralı olan Oidipus annesi ve eşi olan İokaste'den Eteokles ve Polyneikes adında iki oğlu ve Antigone ve İsmene adında da iki kızı olur. Oidipus ve İokaste hakikati öğrendiklerinde, Oidipus kendini kör eder annesi ve eşi olan İokaste de kendini asarak öldürür. Ülkeyi yönetme işi iki oğul arasında paylaşılır. Birer sene ülkeyi yönetme kararı alan kardeşlerden Eteokles sırası gelince yönetimi Polyneikes'e teslim etmez. Bunun sonucunda Polyneikes taht üzerindeki hakkını geri almak için Argos kralını Thebai'ye saldırmak için ikna ederek kardeşini savaşa çağırır. Bu savaşta iki kardeş birbirlerini öldürür. Kardeşlerin ölümüyle amca Kreon kendini Thebai kentinin kralı ilan eder ve Eteokles'in devlet için savaştığını söyleyerek törenlerle gömülmesi gerektiğini ancak Polyneikes'in düşman ordu adına savaştığını ilan ederek, ölü bedeninin kurda kuşa yem olması üzere cesedinin hiçbir koşulda görülmeyeceğini duyurur. Bu kararına karşı çıkan ve bedeni gömmeye kalkan biri olursa da ölüm cezasına çarptırılacağını emreder.

Antigone bu karara karşı çıkar, kardeşini geleneğin yasalarına uyararak gömer ve Kreon tarafından ölüm cezasına çarptırılır. Canlı canlı bir kaya mezara hapsedilen Antigone duvağı ile mezarda kendini asarak ölür. Kreon'u oğlu Haimon Antigone'nin nişanlısı, Antigone'nin ölü bedenine sarılarak kendini öldürür. Eurydike Kreon'un eşi ve Haimon'un annesi oğlunun ölüm haberini alınca kendini öldürür.

Antigone gerçek bir ölüdür der Zizek, onun kamusal olarak yer edinilemez bir pozisyon varsaydığı için, tarihsel olarak ve içinde bulunulduğu anda koşullu olarak gerçekleşen bir mekân anlamında (Zizek, 2016, xxii). Burada tartışılan Antigone'nin devletin yasasına karşı çıkma cesaretini göstermesi anı ile birlikte o cesaretin zaten halihazırda bir ölümü öngörüyor olmasıdır. Antigone ölümü zorunlu kılan bir eyleme kendini atar. Orada bağı olduğu bir ilke vardır bu ilke bazı kuramcılar toprağın yasası bazı yorumcular tarafından da ailenin yasası olarak okunur. Antigone'nin kendisini bağı hissettiği yasa eğer yer altının Hades'in yasası ise, oradaki emir bellidir. Ölümler gömülmelidir. Judith Butler Yaşam ile Ölüm Akrabalığı, Antigone'nin İddiası adlı kitabında Antigone'nin dilde kendini ortaya koyan politik bir figür olmadığını, konuşan politik bir özne olarak etkisinin görünür olduğu bir özne değıl, tersine politikaya politik öncesi muhalefetini ortaya koyan belirli bir akrabalık ilişkisi içinde içine girilmeden politika olasılığını öneren biri olarak okur (Butler,2002, 2).

Antigone belirli bir akrabalık ilkesi ile harekete geçen, kendi harekete geçme gestusu ve bunun için ölümü göze alması ile feminist teoremin önemli bir figürü olarak görülür. Ancak burada tartışılan kavramları aşacak derin felsefi ve siyasi kavramsallaştırma ile ana konunun dışına çıkılmadan kısaca ortaya konulabilecek yaklaşım, Antigone'nin eyleminin hangi motivasyon sonucunda gerçekleşmiş olursa olsun onun bu ediminin Thebai kentinde geri dönülmez bir etkiye neden olduğudur. *Antigone Divided* bu izleğin çerçevesinde her şeye rağmen erkek kardeşini gömmek zorunda olduğunu hisseden ve bu eylemi harekete geçiren kendisi ile beraber şehrin bütün yapısını dönüştüren edimin içinde kendini var eden genç faili izlemektedir.

### **5.2.2. Antigone Divided Müzik ve Dansın Disiplinlerarası Diyalogu Analizi**

Bu eserin yaratımı ve her seferinde icrası dans ve müzik alanında özgün fikirlerin doğuşuna, bu fikirlerin ifade edilmesine, performansa dahil olan disiplinler arasında bağın kurulmasına, farklı disiplinlerin ve bu disiplinleri icra edenlerin Antigone mitik kişisi ve onun kaderi bağlamında birbirleri ile estetik boyutta temas etmelerine, her bir disiplindeki eyleyicilerin hem Antigone'yi hem de onun dolayımı ile içinde buldukları deneyimi algılamaları ve bu algılamaya kendi sanatları içinde tepki verebilmeleri için alanın açılmasına (bu alanın bir araya gelme, birlikte deneyimde buluşma ve zaman geçirme) imkân vermiştir. Performansa katılan herkesin birikimlerini, deneyimlerini paylaşma ve fikir alışverişinde bulunmaya alan açan bu çalışma performansçıların kendi aralarında ve izleyici ile diyalog içinde olmayı hedeflemektedir. Bu performans doğaçlama yönteminin sürecin tüm aşamalarında uygulanması bakımından ideal bir eşzamanlı üretim örneğidir.

Eser serbest doğaçlama ilkesi ile icra edilmektedir. Her performansa katılan disiplinler bu doğaçlamalar sürecinde karşılıklı tanımaya ve anlamaya açıktır. Provalar sürecinde (performansçılar prova terminolojisinin daha ziyadesiyle koreografik eserlere işaret ettiği için, çalışma süreçlerine, icra, paylaşım gibi terminolojilerle yaklaşmayı tercih etmekte) müzik ve dans ifade arayışındadır. Bunun için farklı araçlar kullanır, müzik için bu araç tınılardan doğarken dans için bedenden ve devinimden doğar. Ancak her iki disiplini birleştiren zaman ve mekân unsurları temelde eserin en belirgin kapsayıcı unsurlarıdır. Müzik ve dans hacmi, hareketi, mekansal mevcudiyeti - ki bu ister tınısal isterse de bedensel hareketin içinde olsun - birlikte zaman ve mekan paylaşımı içinde deneyimlemektedir.

Doğaçlama sırasında disiplinler eşzamanlı ifadelerle yönelseler de bazen akışta tam bir birbirinden kopma durumu da sık sık yaşanmaktadır. Bu kopma hali müzik ve dansın performans sırasında bağımlılık ilişkisi içinde işbirliği kurmadığını ancak birbirine bağımlılıkla yan yana birbirini destekleyerek mevcut olduğuna işaret etmektedir. Bağımsızlaşma önemlidir çünkü o noktada sanatçı tekrar kendine döner ve hem kendi disiplininin sınırlarını zorlar hem de kendi bütünlüğünü korur. İşbirliğine dayalı doğaçlamada disiplinler bir denge arayışındadır ve bu dengeyi korumaya çalışırlar. Bu denge çalışmaya katılan sanatçıların birbirlerine saygılı bir empati duygusu içinde üretimde bulunmalarından kaynaklanmaktadır.

Antigone Divided eserinin farklı versiyonlarını anlamlandırmak için doğaçlama sürecinin nasıl işlediğini vurgulamak gerekmektedir. Çalışma sürecinde doğaçlamalar zamana yayılarak ve hernagi bir kompozisyonel beklenti olmaksızın ortak mekân ve zamanda ortak tema etrafında birbirlerinden beslenerek dansın ve müziğin eşzamanlı üretilmesi ilkesi gözetilmiştir. Doğaçlama çalışmalarının önceden planlanmamış bir biçimde herhangi bir ön çalışma olmaksızın deneyime açık şekilde sürekli olarak uyarılara, sürprizlere ve dönüşümlere açık olarak otantik ifadenin keşfedilmesi, öğrenilenlerin yeniden icrasından ziyade hep taze bir keşfediş şeklinde bir arada oluşa açıklıkla ifa edilmektedir. Performansçılar, anın içinden ve mevcut olandan yaratmaya teşvik edilirler. Bunlar müzisyenlerin ve dansçıların kendi birikimlerinden doğan hem de diğer disiplin ile mekansal ve zamansal paylaşımındaki tanıklık sayesinde algılanılandan doğanlardır. Bu sürece içeriden beslenme diyebiliriz. Bu içeriden beslenme halihazırda performansçıların sahip oldukları bilgiler ile içinde buldukları anda karşılaştıkları malzeme ile keşif duygusu içinde eylemelerini içermektedir.

Gökmen Boğaç'ın rodka.org internet sayfasında Şevket Akıncı, Sumru Ağryürüyen ve Orçun Baştürk ile Konjo isimli özgür doğaçlama projeleri için yaptıkları bir röportajda Şevket Akıncı doğaçlamanın adeta insanın kendi evine girmesine benzer bir edim olduğundan bahseder. Bu metaforu Akıncı, doğaçlamanın kişinin bütün tecrübeleri ile temas etmesini açığa çıkartması olarak kullanır. Birlikte doğaçlamak için performans dahil olan herkesin ruh-beden-zihin bütünlüğü içinde hazırlanması gerekmektedir. Doğaçlamanın esas amacı, içinde bulunulan anda, o anda var olan ve hissedilebilecek olanları, enerjinin birlikte üretilmesini orada bulunan müzik çalanlar ve dinleyenler, mekânın varlığı ve özellikleri ve o ana dahil olan bütün unsurların yer alması sonucunda ortak bir duygunun yaratılmasıdır.



İlk yapılan yarı formel temsile kadar paralel olarak iki *Antigone Divided* versiyonu çalışılmıştır; bunlardan ilki *Antigone Divided: Lifeless* ve ikincisi *Antigone Divided: Fire* olmak üzeredir. *Antigone Divided: Lifeless* dansçı Leyla Postalıcıoğlu ve piyanist Ayca Daştan'ın icrasına dayanır, ikincisi olan *Antigone Divided: Fire*, dansçı Gizem Aksu'nun ve piyanist Ayca Daştan, çellist Hasan Yoksulabakan ve klasik kemençe ustası Aslıhan Eruzun Özel'in icrasına dayanır.

Her bir *Antigone Divided* çalışması için koreograf Ayrin Ersöz doğaçlama buluşmalarında üretimi yönlendirecek, kışkırtacak ve farklılaştırarak dönüştürecek temalar sunmaktadır. Burada amaç performansçıların alışık oldukları icralara yönelmelerini engelleyerek yeni olanı sürekli olarak arayışlarını canlı tutmaktır. Bu temalar performansçılara önceden bildirilmemektedir, dolayısıyla performansçılar çalışmalara bu bakımdan hazırlıksız gelmektedir. Burada esas amaç projeye katılanların ana odaklanmalarını sağlamaktır. Bedenin ve sesin anlık durumuna farkında olarak dinlemenin ve izlemenin canlı ve aktif tutulmasıdır. Her sonlanan buluşma gerçek bir sonlanmaya işaret etmemektedir. Çalışma üzerinde düşünümde bulunmayı zorunlu kılmaktadır. Anlamlandırma, sorgulama, arama performansçıların zihninde devam eder.

Serbest doğaçlama yöntemi 1950'lerden bu yana ortak yaratma ve kolektivizm anlayışının da etkisi ile performans sanatları alanında özellikle yaygınlıkla kullanılan bir yöntemdir. Dans pratikleri içinde yirminci yüzyıl ile beraber "açık biçim" adında yeni bir kavram ortaya çıkmıştır (Carter, 2000, 181). Bu açık biçimde, Carter'in vurguladığı sanatın önceden belirlenmiş olan yapıları dışında onlara alternatif olarak yeni biçimlerin ortaya çıkmasına imkân vermektedir (agy, 181). Dansçıların 20.yüzyıla beraber beklentilerinin değişmesi onların önceden belirlenmiş bir koreografiyi takip etme, kendilerini ve hareketlerini bu belirlenmiş koreografiye uydurmaya çalışmak yerine, özgül kimliklerini ortaya koyabilecekleri ve bedensel becerilerini bu özgüllük içinde görünür kılacakları doğaçlama formlara yönelmeyi tercih ettikleri gözlemlenir. Performansçılar öncü formlar içinde sürekli olarak kendilerini yeniden yaratmanın, dönüştürmenin etkisi içinde hareket etmektedirler. Carter'in makalesinde ifade ettiği bu açık biçimde vurgu sonuçtan, yani tamamlanmış koreografinin mükemmel bir şekilde icra edilmesinden ziyade sürecin kendisine odaklanmanın, sürecin sürekli bir akış ve dönüşüme işaret ettiğinedir (Carter, 2000, 181). İzleyicinin

doğaçlama bir performansta tanık olduğu şey, bir fikrin farklı pek çok gerçekleştirilmesinden sadece biridir. *Antigone Divided* eserinde hem dansçı hem de müzisyenler için geçerli olan bu durumda, izleyici çoklu bir doğaçlama seçimlere tanık olmaktadır. Gelen komutlar izleyicinin zihninde bir yansıma neden olmakta ve hemen akabinde dansçıda ve müzisyenlerde bu komutların nasıl hem hareket hem de tınısal olarak yorumlandıklarını ve geliştirildiklerini an be an takip etmek imkanına sahiptir. Açık biçim her şeyden önce sanatçılar arasında hiyerarşik konumlandırmaları ortadan kaldırmaktadır; burada yaratan ve icra edenler arasında bir farka işaret edilmemektedir. İcracı aynı zamanda işi yaratan da olmaktadır, bu durum eserin sorumluluğunun paylaşılmasına da imkân vermektedir.

Müzikal doğaçlamada dansın doğaçlamasına benzer şekilde tınılar, müzikal yapılar an içinde inşa edilir. Seçimler izleyicinin/dinleyicinin önünde gerçekleşir. Ünlü müzisyen Şevket Akıncı, Orçun Baştürk ve Sumru Ağırürüyen'in 2013 yılında Salt Galata'da gerçekleştirdikleri Konjo doğaçlama projesi ile ilgili olarak yapılan sohbette Akıncı serbest doğaçlamayı aşağıdaki gibi açıklıyor:

“Öyle ki, aslında serbest ya da özgür doğaçlamayı geçtik diyebilirim. Evet, serbest doğaçlamanın da kuralları var, bu arada “serbest” Farsçada “başıbağlı” anlamına geliyor. Yani bazı kurallardan bahsetmek mantıksız değil. Oysa daha özgür belki de post-modern denebilecek yaklaşımlar da mevcut. Serbestin tınısal form özelliklerini de dahil ederek daha özgür bir alana kavuştuğumuzu düşünüyorum. Bir bakıma biz de çaldıktan sonra tanımladık yaptığımız müziği. Öncesinde oturup tasarladığımız bir şey olmadı.” (Boğaç, 2017).

Aynı söyleşide Orçun Baştürk, serbest doğaçlamanın da kendi içinde sınırlarının olduğunu, armoni, melodi ve ritmin tamamen reddedildiğini vurguluyor. (Boğaç, 2017)

Serbest doğaçlama içinde gerçekleşen müzik, farklı mekanlarda, farklı koşullarda, geleneksel müzik anlayışının beklentilerinin sorgulandığı anlayışlarda performe edilir ve doğaçlamaya katılan müzisyenlerin içinde buldukları ana odaklanmalarını o anın içinde seçimlerini birbirlerini dinleyerek yapmalarını önceler. Serbest doğaçlama ve doğaçlama ilkesi ile icra edilen sahne sanatları formlarında performansçıların kendi aralarında ve izleyici ile olan etkileşimi önceden yazılı olmayan, düşünülmeyen, tahmin edilemeyen anlamlar kazanır. Serbest doğaçlama solo olarak da yapılabildiği

gibi, ikili veya daha fazla icracının katılımı ile de gerçekleşebilir. Grup doğaçlamalarında yeni fikirlerin ortaya çıkması karşılıklı etkileşim sayesinde. Solo doğaçlamalarda kişinin kendisini farklı seçimlere götürecek uyaranlar ile karşılaşması daha zorlayıcıdır. Doğaçlamada üretilenlerin kısır döngü yaratacak nitelikte olması olasılığı daha fazladır. Grup olarak yapılan doğaçlamalarda katılımcıların kontrollerinin dışında çeşitli uyaranlar mevcuttur, bu uyaranlarla her karşılaşma sonucunda beklenmedik etkileşimler yaşanabilir ve icracıların daha zengin performatif seçimlere yönlendirebilir. Bu durum da doğaçlama yapılan performansın monotonluğa düşmesini engellemiş olur.

Ayca Daştan'ın evinde gerçekleşen gayri resmi ilk temsilde dansçı Leyla Postalcioglu ve müzisyen Ayca Daştan 25-30 kişilik bir izleyici topluluğu karşısında icra edilen *Antigone Divided: Lifeless* performansında izleyiciler mekânda dansçıyı çepeçevre saracak şekilde oturtulmuştur.

Bu performansta izleyicinin yakın mesafeden izlemesi, dansçının ve müzisyenin doğaçlamasını etkileyen önemli bir faktör olmuştur. Bu gibi beklenmedik ve çalışmalar esnasında tam olarak deneyimlenmeyen unsurlar doğaçlama performansları etkilemekte ve sonucu niteliksel olarak değiştirmektedir.

Projenin kavramsal çerçevesini oluşturan Ayrin Ersöz aracılığı ile piyanist olarak benim ve dansçı Leyla Postalcioglu'nun buluşmaları sonucunda ve birlikte yapılan doğaçlamalar ile ilerleyen karşılıklı tanıma ve çalışmanın şekillenmesi süreci sonucunda ilk performans hem ismini bulmuş hem de temsil edilmiştir. Bu başlangıç aynı zamanda farklı sanatçıların buluşmaları sonucunda ortaya çıkacak farklı Antigone hikayelerine imkân veren buluşmaların da ilki olmuştur. Leyla Postalcioglu ile başlatılan Antigone deneyimi sürecinde çalışmalara zaman zaman viyolonsel ve klasik kemençe enstrümanları da katılmıştır. Ancak süreç içinde Postalcioglu'nun performansının akustik piyano ile daha uyumlu olduğu ve bir enstrüman bir beden şeklinde somutlanmasının daha doğru olacağı ortaya çıkmıştır.

Çalışmalar sürecinde her bir katılımcı bireyin sanat anlayışı ve esere yaklaşımı doğrultusunda disiplinlerarası ortak diyalogun nasıl işleyeceğini de belirlemiş oldu. Bu süreçte performansçıların yaklaşımları ve birlikte yarattıkları sinerjinin de eseri tümüyle etkilediğini, aynı zamanda her bir sanatçının doğaçlama performansını da etkilediğine tanık olunmuştur. Leyla Postalcioglu ile artistik olarak yaklaşımlarımızın

birbirlerini çokça desteklediği ve diyalogun kolaylıkla kurulabildiği görülmüş ve Antigone'nin bu yorumu için bu grubun devam etmesinin daha doğru olacağına karar verilmiştir. Doğaçlama performanslarda katılımcılar arasında kurulacak güven duygusunun çok önemlidir, güven duygusu olmadan teslimiyet olmayacaktır. Teslimiyet ise bütün bu döngünün içinde bireyselin ortaya çıkmasına ve ötekilerin de kendi bireysellikleri ile olaya katılmalarına imkân verilmesi demektir.

Doğaçlama hem zihinsel hem fiziki bir yolculuktur. Bu çalışma özelinde Ayrın Ersöz'den gelen sözel yönlendirmeler doğaçlamanın seyrini belirlemiştir. Bu uyarılar sayesinde başlatılan ve sürecinde dönüşümlere imkân verilen doğaçlamalar Ersöz'ün bazen aynı uyarıları farklı zamanlarda bazen de farklı sözel uyarılar vererek her bir çalışmaya bilinmedik ve beklenmedik ile karşılaşmamızı sağlamıştır.

*Antigone Divided: Lifeless* üç performansçının yürüttüğü bir çalışmadır, dansçı piyanist ve doğaçlamaya yön veren koreograf. Dansçının ve piyanistin fiziksel performanslarının yanında koreografin zihinsel mevcudiyeti de eserin yörüngesini belirlemiştir. Hem izleyicisiz hem de izleyicili çalışmalarda Ersöz'ün yönlendirmeleri hem performansçıları doğaçlamada farklı yönelişlere ve farklı seçimlere ulaşmalarına imkân vermektedir hem de Antigone teması ve Antigone mitik kişisi ile ilişkiyi canlı tutmayı sağlamaktadır. Bunun yanında Ersöz, doğaçlamalar sırasında katılımcıların performansından, dansçının hareketlerinden müzisyenlerin seslerinden ve genel olarak ortaya çıkan malzemenin ifadesinden yola çıkarak eş zamanlı olarak yazıyı oluşturur, bir nevi oyun metnini yeniden yazmak anlamını taşıyan bir edimdedir. Herkesin ötekisinin kışkırtıcı uyararı olduğu döngüye benzeyen bir süreçtir.

Katılımcıların her birinin karşılıklı birbirinin doğaçlamasını kışkırtma ve destekleme hali, disiplinler içinde sınırların sürekli olarak zorlanması, sessizliğin ve hareketsizliğin aranması, bütün oluşlar, zaman zaman birbirini yıkma hali bunların her biri doğaçlamalar esnasında yaşanan hallerdir. Doğaçlamaların açtığı yolda pek çok farklı duygu durumunun yaşanması sırasında hoş giden gitmeyen, ses veya hareket olarak sürdürmek istenilen veya istenmeyen, kolay temas edilebilen veya edilemeyen, katılımcıları tamamen kitleyen direnç oluşmasına neden olan birtakım farklı durumlarla karşılaşılır.



**Şekil 4: Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.**

Fotoğraf; Gülin Tan. 2019. Ayca Daştan'ın evinde prova sırasında. İstanbul.

Burada unutulmaması gereken katılımcı sanatçıların kendilerini en çok sıkışmış hissettikleri, hatta doğaçlamadan vazgeçme anı olarak da tanımlanabilecek o anların bizatihi bedenlen ve zihnen özgün üretime gidebilecek kıvılcımın ateşe dönüşmesini sağlayacak anlar olduklarının bilincinde olmaktır. Çünkü kendilerini, disiplinlerinin sınırlarını zorladıkları anlar bu anlardır. Antigone serbest doğaçlama provaları ne kadar yorucu ve zorlayıcı geçmiş olsa da kesintisiz devam ederek her katılımcının alanı içinde yeni ve özgün buluşlara yönelmesine imkân vermiştir. Prova sonrası deneyimler ve duyguların paylaşılması ve özellikle karşılaşılan direnç sonrasında yeni fikirlerin nasıl doğmalarının mümkün olduğu, bu fikirlerin doğaçlama sürecini nasıl yeniden şekillendirebileceği tartışmaları ile süreç mutlak olarak eşit bir sorumlulukla deneyimlenmiştir. Bu değerlendirmeler analiz şeklinde bir sonraki doğaçlama sürecinde dans etme ve müzik yapma biçimlerini tartışmak üzere değil doğaçlamamanın ortaklığı, bir arada üretimde bulunma, diyalogunun sürdürülmesi, temel kalkış noktasının hatırlatılması, aynı zamanda çalışma biçiminin hem sanatsal hem de etik kavramsallaştırmasını sürekli canlı tutmak adına yapılmıştır. Bu tartışmalar ile çalışmalar sürdürülebilmiş ve çalışmayı teşvik edecek iç motivasyon sürekli canlı tutulmuştur.

Aşağıda Ersöz'ün sözel komutları bağlamında şekillenen doğaçlamaların analizi yer almaktadır:



**Şekil 5: Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.**

Fotoğraf; Gülin Tan. 2019. Ayca Daştan'ın evinde prova sırasında. İstanbul.

İlk performansın gerçekleştiği Ayca Daştan'ın evinin geniş salonunda çepeçevre oturtulan izleyiciler, ortada hareket eden Leyla Postalcıoğlunu seyreder, uzun dikdörtgenin bir ucunda duran kuyruklu piyanoda doğaçlama yapan Ayca Daştan'ı hem duyar hem de kendisinin de doğaçlamalar esnasında enstrümanın bütün imkanlarından faydalanması sonucunda yaptığı hareketleri seyreder.

Piyanun arkasında izleyicilerin oluşturduğu çemberin bir noktasında konumlanan Ersöz ilk komutunu verir: **Şekilsiz, bedensiz**

Dansçı ve piyanist ilk kez duydukları bu komut ile kendi disiplinleri ile ortak bir üretim sürecine başlarlar. İfadeyi kendi disiplininde aramak, diğer disiplinin varlığı ve onu gözlemlemek, ortak buluşma anlarının farkındalığı ve tüm bunların bilincinde olarak üretimini sürdürmek esas olarak ele alınır. Her iki sanatçı da enerjiyi ve odağı hiç bırakmamaya odaklanır. Her iki sanatçı 'şekilsiz ve bedensiz' sözlerini duyar duymaz harekete geçer. Herşey bir eylemle başlar. Hareketin kendisi bir fikri doğurabilir veya bir fikir bir hareketi doğurabilir. Bu doğaçlama performans esnasında sürekli

değişkenlik gösterir. Sanatçılar performansa başlamış olsalar da zihinler “şekilsiz veya bedensiz” nasıl bir şey, müzikte veya dansa bu nasıl ifade edilebilir arayışlarını başlatırlar. Soruları veya arayışı hiç bırakmama hali sanatçıların o an üretme ve kendilerini ortaya koyabilmelerini sağlarken aynı zamanda da bu üretimin sürekliliğini başarabilmiş olurlar.



**Şekil 6: Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.**

Fotoğraf; Gülin Tan. 2019. Ayca Daştan’ın evinde prova sırasında. İstanbul.

Müzisyen “şekilsiz, bedensiz” olma halini ses ve sessizlikle, dansçı hareket ve hareketsizlikle arar. Fakat bu tanımlama çok eksik bir ifadedir çünkü piyanist üstünde oturduğu piyano taburesi ve önündeki tuşlara basarak çalmaz sadece. Piyanist ayağı kalkar önceden hazırlamış olduğu nesnelere de kullanarak piyanonun tellerine dokunur, çarpar veya çeker veya piyanonun tahtasına vurur, kapağını çarpar. Tüm bunlar piyanistin müthiş bir devinimde olduğu hareketli bir görüntüdür. Müziğin de hareket ve hareketsizliği kapsadığı görülmektedir. Aynı durum dansçı için de geçerlidir. Dansçı ayaklarını yere vurmaıyla perküsif sesler veya ritim, ağzıyla mırıldanmalar, nefes sesleri veya melodiler ile tınısal, sessel ve ritimsel yaratıma katılır. Dans da ses ve sessizliği kapsar. Müzik de hareket ve hareketsizliği kapsar. Aslında disiplinler doğası gereği iç içedir. Şekilsiz, bedensiz olma hali herhangi bir duygudan öte daha soyut bir komut olarak ele alınır. Var olmama, tanımlanamama,

oluşmasına izin vermeme gibi yorumlanabilir. Piyanistin yorumlaması bu yönde olmuştur.

Melodik yapılar, ritimler gibi müziğin en temel öğelerini piyanist bilinçli bir şekilde yönelmez. Onun yerine nesnelere piyanonun tellerine dağınık bir biçimde vurma, birbirinden bağımsız sesler veya tınları zaman algısının kaybedilmesine imkân veren bir biçimde kullanır. Piyanonun kalın tellerine bir nesneyle dağınık bir şekilde gezinmesiyle tanımlanamayan bir ses kümesi yaratır. Tüm bu süreçte piyanist dansçıyı da takip halindedir. Dansın kendini nasıl ortaya koyduğu, dansçının müzikle nasıl bir diyaloga girdiği veya girmediği, müzisyen olarak o an danstan nasıl beslendiğinin farkındalıyla doğaçlamaya devam ederken aynı şekilde dansçı da piyanistin ortaya koyduğu her sesi, sessizliği veya hareketi takip etmektedir. Her iki sanatçının ortak yakaladıkları diyaloglar onların üretimdeki sürekliliğine motive eden güç olacaktır. Birbirinden ayrıldıkları an ise kendi disiplinlerinden beslendikleri ve kendi sınırlarını zorlayacakları anlardır.

Yeni sözel uyaranlar/komutlar, '**dar, gri, oda**'nın iletilmesi ile aşağıdaki duygulanım ve imgelemeler etrafında doğaçlama başlamıştır:

Dar; hayal edilebilir bir duygu, bedeninin kendisini içinde deneyimleyebildiği bir alan, gri; hayal edebildiğimiz bir renk, oda ise hayal edebildiğimiz bir mekân.

Dar; bir yerden uzaklaşmama, sıkışma, gri; kapalı bir hava, sıvası olmayan bir ev veya oda, kayalıklar, mağara, taş, oda; köşeleri olan, sınırları net bir mekân olarak hayal edilebilir.

Piyanist hayat deneyimleri doğrultusunda işittiği sözcüklerin imgelerini enstrümanında bu şekilde ifade eder. Piyanoda mesafesi birbirine yakın bir bölgede çalarak dar alanı, sıkışmışlığı, koyu tınıda sesler kullanarak gri tonu, dört tane aynı tınıyı tekrar tekrar oluşturan sesler basarak ise bir kareyi ve sınırları çizer. Dansçı kollarının ve ellerinin hareketleriyle mekânın içinde hayali bir mekân yaratır gibidir. Bu sınırları olan bir oda, tekrar tekrar sınırlarla karşı karşıya kaldığı dar ve gri bir alandır. Bu odada sıkışmışlığı, renksizliği, hareketi içinde seçtiği enerji değişimleri ile hareketlerinin kalitelerinde çeşitlemeler aracılığı ile dönüştürür. İçinde dans ettiği mekânın içinde ikinci bir mekân kurar hareketleri ile ve bu mekân onun dansı ve müziğin yarattığı atmosfere sayesinde neredeyse görünür kılar.



Üçüncü komut: **Bedenim çok fazla** ile beraber piyanist çalışındaki seslerin dokusunu yoğunlaştırır. Olabildiğince sesleri çoğaltmaya çalışır. Çoğalan ses dokusunun üzerine kalın güçlü seslerle bir melodi duyurur. Sesleri çoğaltmakla çokluk ifadesi oluşturmaya çalışırken koyu, kalın sesli melodi ile de fiziksel olarak ağır gelmeyi hissettirmeye çalışır. Dansçı bedensel uzuvlarını taşımaya çalışarak elleri ile beden anatomik varlığına işaret ederek hareketi kolları, bacakları, başı, sırtı bağlamında bulmaya keşfetmeye çalışır.

Dördüncü komut: **Korkuyorum ama cesaretim ondandır** komutu ile beraber piyanist cesaret temasını işlemeye çalışır. Karanlık koyu tınıdan çıkar daha kararlı umut dolu seslere yönelir ve o tınıyı gittikçe sesi gürleştirerek ve gittikçe piyanonun tizlerine çıkarak tırmanma duygusunu vermeye çalışır. Yüksek bir yere çıkmak, tırmanmak cesaret ister çünkü. Ama ansızın herhangi bir zirveye ulaşmadan tüm yapıyı yıkar kalın seslere doğru gelişi güzel vuruşlar yaparak yapıyı dağıtır. Ve her seferinde cesaretle tekrar tırmanışa geçer ve tekrar korkuyla yıkar. Bu süreç tekrar tekrar yaşanır. Dansçı adımlarını gösterir. Kararlı adımlar gösterir. Gururlu ifadeler. Cesaretin verdiği umut dolu enerji. Başını yukarı kaldırarak hayatla kurduğu pozitif diyalog, cesaretle gelen geleceğe dair hayaller, gökyüzü. Ve ansızın korkmak, dağılmak, korkudan nefes nefese kalmak, kalp çarpıntısı, kendini, bedenini korumaya çalışmak, kapanmak gibi hareketler ve imgeleri izleriz.

Beşinci komut: **Mavi gökyüzü, güneş, aşk** ile beraber piyanist genişlemeye açık bir form oluşturmaya çalışır. Gökyüzünün sonsuzluğu gibi çalışımı genişletmeye büyütme çalışır. Tercih ettiği sesler daha parlak, sıcak tınılar, güneş gibi. Coşkulu bir çalış. Sesin kurulan müzik cümlelerinde yükselmesi ve sönmesi aynı insanın içi içine sığmama hali gibidir adeta. Dansçı da yüzünü yukarı doğru kaldırır. Bize hayali bir şekilde gökyüzünü yaşatır. Yere uzanır, mutlu bir ifade ile gökyüzüne baktığını, havanın günlük güneşlik olduğunu yaşatır. Aşkın verdiği coşku ile kendini mutlu bir şekilde oradan oraya savurur. Aynı piyanist gibi dansçıda da genişleyen kol ve beden hareketleri görülür.

Altıncı komut: **Gri duvar, ıslak, soğuk, yalnız** uyararı bir yüzey olarak gri duvar ve sert bir yüzeyi hatırlatır. Bu aynı zamanda da bir sınırdır, ancak gene bir oda içinde tanımlanan bir sınır. Aslında bize bir mekânın varlığını hatırlatır. Islak ve soğuk; her zaman bizi fiziksel olarak rahatsız edebilecek imgeler ayrıca yağışlı, soğuk bir günü

de çağrıştırabilir ve bununla birlikte koyu, gri bir gökyüzü. Yalnız, yalnızlık insanların büyük bir korkusu ve ruhsal olarak çökmesi, depresifleşmesidir.

Piyanist ifadesinde bir önceki bölümde yaşadığı genişleme, coşku hislerini hemen karanlık, hüznü ve enerjisi sönük tınılara dönüştürür. Bu aynı zamanda soğuk ve gri rengini de temsil eder. Piyanonun belli bir bölgesinde tekrar tekrar aynı akorları duyurması bize sınırı hatırlatır. Tekrar tekrar gri duvarı hatırlatarak bir alanın içinde sıkışmış olduğumuzu ve o yerden yani tınıdan çok uzaklaşamadığımıza işaret eder. Sonra yavaş yavaş tek sesli melodiler işitiriz. Çok sesli kullanım olarak kapasitesi çok geniş ve güçlü olan piyanoda tek sesli melodiler duymak yalnızlığı çok çarpıcı bir şekilde bize hissettirir. Sonra piyanist piyanonun kapağını piyanonun gövdesine çarpmaya başlar. Şiddetli bir ses arkasından bir iki kez daha ama şiddetini azaltarak. Aynı boş bir binada rüzgarla birlikte kapının çarpması ve bu sesin boş koridorda yankılanması gibi. Hemen arkasından tek sesli melodilerini tekrar duyurur. Ve bu döngüyü birkaç kez tekrarlar. Tekrar tekrar bizi yalnızlıkla yüzleştirir.



**Şekil 7: Ayrin Ersöz, Antigone Divided, 2019.**

Fotoğraf; Gülin Tan. 2019. Ayca Daştan'ın evinde prova sırasında. İstanbul.

Dansçıda da piyanistin tınısal seçimlerine paralellik gösterir. Enerjinin yere doğru aktığını, ağırlaştığını görürüz. Çömelik bir pozisyonda etrafına bakar ama kimseyi göremez. Etrafta seyirci olmasına rağmen bakışlarını boş yüzeylere mesela duvara,

yere, tavana ya da nesnelere yönlendirir. Baş kendini aşağıya doğru bırakmıştır. Gözler, bakış yere doğrudur. Adımlar ağırlaşır. Ve kollar eller yine mekânın içinde dansçının yarattığı hayali mekânda sınırları eliyle yokladığını görürüz. Gri duvardır bu tekrar tekrar eliyle yokladığı ve belli bir alana hapsediği imgesini bize yaşatır. Dansçı etrafına bakınır aslında umutla bir arayışı da vardır yalnız olmadığına ama çabası nafiledir, tekrar tekrar kimseyi bulamama, hayal kırıklığı gözlemleriz bedenini ansızın kendini bırakmasını ve vazgeçişine tanık oluruz.

Piyanistin piyanonun kapağını çarpması ve boş bir evdeki gibi yankılanması imgesini dansçı bir ritim olarak bedeninde yaşar. Çarpma eyleminden doğan enerjiyi fiziksel olarak bedenine taşır. Hareketlerinde de korkuyu izleriz. Yalnızlık korkusu. En son yalnızlık içinde kendi varlığından da şüphe duymaya başladığını görürüz. Dizlerini üzerinde yerde kafasına, yüzüne bedenine dokunur. Eliyle bedeninin fiziksel varlığını kendine hatırlatır.

Yedinci komut: **Pişman değilim** ile beraber dansçı ve piyanist eş zamanlı aynı duygudan yola çıkar. Dansçı kollarını yavaşça iki yana doğru açarken piyanist dansçının kollarını açtığı benzer bir tempoda bastığı o anki sesleri geniş bir şekilde duyurur. O an kullanmaya karar verdiği seslerin tınısı aydınlıktır, ferahdır.

Dansçı kollarını açık bir şekilde kendi etrafında dönerek seyirciye pişman olmadığına, yaptığının arkasında durduğunu bedeniyle gururlu bir şekilde sergiler. Aynı zamanda ben buyum der bedeniyle. Saklanmadan cesaretle kendini ortaya koyarak. Yüzü seyirciye dönük bir şekilde seyircilerin önünde koşar, kendini gösterir.

Dansçının kendinden emin tavrı piyanistin onunla birlikte hareket etmesine neden olur. Piyanist ifadesini, ritmini ve temposunu dansçıyı izleyerek oluşturur. Dansçının gittikçe enerjisini yükselttiği hatta bu enerjiyi koşma eylemine dönüştürdüğü yapıyı piyanist çalışıyla destekler. Bir birlerin gücüne güç katarak ilerlerler böylece.

Koşma eylemi ise dönme eylemine dönüşür. Yaratılan enerjiyi sürdürme, döndürme, o an'da kalmaya çalışma. Fakat bunu sürdürmeye ne kadar gücün olabilir? Mutlaka her zirvenin bir inişi vardır. Bu iniş birdenbire de olabilir yavaş yavaş da olabilir. İşte dansçı ve piyanist artık hareketini sürdürmekten yoruldukları an şimdiye kadar daha dışa dönük olan ifadelerini, enerjilerini küçültürler, durağanlaşırlar ve içe dönerler. Bu gerçeklikle yüzleşme anıdır aynı zamanda Antigone'nin mağaradaki tutsaklığın

anımsanmasıdır. Ve nitekim seste ve harekette tekrar dar alanın sınırlarını, çaresizliği duyar ve izlersiniz. Dans ve müzik bize başından beridir içinde olduğumuz mekânı hatırlatır.

Sekizinci komut: **Beni hatırla...**

Bile bile ölüme gitmektir burada anlatılmak istenen. Kendini ifade edebilmek için tanınmış son şanstır o an. Zamanın akışı hızlanır sanki. Her şey kontrolden çıkmış gibidir. Kum saati tersine çevrilmiştir. Çaresizlik içinde piyanist ve dansçı her şeyiyle koyar ortaya kendini. Dansta adeta hayatın baştan sona akışını filmi hızlı geriye sarar gibi izleriz. Performans boyunca izlemiş olduğumuz birçok figür, hareket ve ifadeyi filmi hızlıca geriye sarma hissiyle izleriz. Bu hız aynı zamanda çaresizlik ve zamana yetişememe, durduramama telaşıdır.

### **5.3. Sar Eserinin Müziğin Dans ile Disiplinlerarası Diyalogu Bağlamında İncelenmesi**

“Fidanını seçtin, yerini beğendin, toprağını hazırladın, can suyunu verdin, sırtını dönüp yürüdün, günler geçti, belki haftalar, yağmurlar yağdı ve arada karlar, rüzgarlar esti, geldin baktın, boyu boyundaydı, belli ki tutmuştu, sonsuza uzanabilirdi kökleri, sonra bahar oldu yaz oldu güneş doğdu ay battı venüs çıktı, sen zaten öldün, torunların kim bilir nerde uyandı, gidenler oldu, gelenler başka gidenlerdi, olmadı, bişeyler yanlış oldu, ağaç büyüdü, uzaktaki ev bir taneydi üç oldu beş taneydi beş yüz oldu, gölgesinde öldürülenler ve elbet öpüşenler, onu görmeyenler ve su verenler.” (<https://ciplakayaklar.com/gosteriler/sar>).

*Sar* eseri, koreograf Mihran Tomasyan ile müzisyen Saro Usta'nın ortak emeğinin bir ürünüdür. Çocukluk arkadaşı olan bu iki sanatçı çalışma süreçlerine uzun zaman sadece müzik dinleyerek başladıklarını ifade etmektedirler. Bu proje onların ilk ortak projesidir. Tomasyan'ın sanatsal kimliğini oluşturan unsurlardan biri olan günlük rahatlığı içinde eser üretmek fikrine yakın bir şekilde kendilerinin ifadesi ile uzun muhabbetler ve müzik dinleme seansları sonucunda, eserin şekillenmeye başladığı ifade edilmektedir. Mihran Tomasyan'ın sanatsal dilini belirleyen diğer önemli bir unsur da onun koreografilerinde objelerin kullanımınıdır. Objeleri koreografik bağlam içinde katmanlar halinde toplumsal travmaları açması bakımından önem arz edecek şekilde temsil ettikleri görülmektedir. (Ersöz, 2019). Tomasyan esere başlarken, ilk olarak nesnenin kendisi ile çalıştığını ve nesnenin “ne”liğine odaklandığını ifade eder (Tomasyan, 2019). Nesnenin nesne oluşu ile geçen süreçlerin sonucunda, nesnenin

dönüşümü koreografinin ilerleyişine imkân verir. Amerikalı kuramcı Andre Lepecki October, Magazine Dergisi'nde yayınlanan "Moving as Thing" (Bir Şey Olarak Hareket Etmek) makalesinde çağdaş dansa son dönemlerde geçerli olan bir eğilimden bahsetmektedir; bu eğilimde, koreograflar sahne üstüne getirdikleri nesnelere öylece bırakarak nesnelere nesne olarak indirgenmişliğine odaklandıklarını ifade etmektedir (Lepecki, 2012, 81). Bu bağlam içinde yaklaşıldığında, Tomasyan'ın eserlerinde nesnenin hiçbir zaman sadece bir nesne olarak indirgenmediğine tanık olunmadığı ifade edilebilir. Nesne onun eserlerinde ne sadece bir şeydir ne de temsili bir değer taşıyor. Nesne kendi işlevselliğini aşan işlevsellikler olarak, farklı anlam katmanlarına imkân veren bir anahtar görevi üstlenmektedir. (Ersöz, 2019).

Tomasyan'ın müzik ile kurduğu ilişki anlam katmanları düzlemindedir. Onun eserlerinde müzik hafızaya ve toplumsal yaralara işaret eden bir hatırlatıcıdır. Eserlerinde unutulmuş Türk ve Ermeni şarkılar ardı ardına seslendirilir. Sahneyi kaplayan seslerinden acılı bir geçmişin izi duyulur.

Eser, Tomasyan'ın sahneyi kaplayan beyaz bir kâğıdın üzerine "bu bir dağ hikayesidir" yazması ile başlar. Burada gönderme doğrudan Ağrı Dağıdır ve bu işaret ile eserin nasıl bir yol izleyeceği hemen anlaşılır. Saro Usta'nın eş zamanlı olarak çaldığı parçalar ile izleyici doğrudan belirli bir atmosfere davet edilir. Saro Usta ile Mihran Tomasyan'ın birlikteliklerinin geçmişe dayalı olması, ortak bir çocukluk ve ortak kaderin paylaşılması, eserin duygusu için de çok önemlidir. Ortak hikayelerin, ortak mücadelelerin, ortak dertlerin ve ortak travmaların birlikteliğidir bu çalışma.

### **5.3.1. Mihran Tomasyan'ın Sanatsal Yaklaşımı**

Mihran Tomasyan'ın ilan edilmemiş liderliğindeki Çıplak Ayaklar Kumpanyası'na ve onların çalışmalarına kısaca değinmek gerekmektedir. Çıplak Ayaklar, Türkiye'de Batılı dans sanatı alanında yeşeren ender 'sivil' filizlerden biridir. Burada sivil denilen, topluluğun ve kurucu dansçıların devletle herhangi bir düzlemde bağlantılarının bulunmamasıdır. Bu bakımdan *Çıplak Ayaklar Kumpanyası*, Türkiye'nin sivil inisiyatifle örgütlenmiş, ağırlıklı olarak profesyonel dansçılardan oluşan ilk bağımsız çağdaş dans topluluğudur denilebilir. Türkiye'de dans ve performans alanında 'topluluk' olarak örgütlenme iddiasında bulunduğu için dolaylı olarak Çıplak Ayaklar Kumpanyası farklı bir konuma yerleştirilebilir. Çıplak Ayaklar'ın çalışmalarını, politik içeriğin daha yoğun ve görünür olduğu ve topluluğun kendisine

ait bir mekânın bulunmadığı 2002-2007 yılları arasındaki ilk dönemini, topluluğun bir mekâna sahip olduğu 2007'den bugüne kadarki döneminden ayırt etmek gerekmektedir.

Çıplak Ayaklar Kumpanyası adı ilk olarak, Mihran Tomasyan ve Maral Ceranoğlu'nun 2002 yılında Ermenistan Gümrü Bienali'ndeki gösterileri sırasında kullanılır. Topluluğun çekirdeğini oluşturan bu ikiliye zamanla Candaş Baş, Emre Çelik, Şafak Uysal, Emre Olcay, Duygu Güngör, Şebnem Yüksel, İstemihan Tuna, Ezgi Kaplan, Rupen Melkisetoglu, Ulaş Yatkın, Cem Yılmaz ve Aris Nalcı katılmışlardır. Kumpanya, yakın dönemde Mihran Tomasyan, Duygu Güngör ve Aslı Bostancı'nın isimleri ile anılmaktadır. Mihran Tomasyan deyince akla ilk gelen, kurulduğu günden bu yana yüksek bir grup bağlılığı ile çalışan Çıplak Ayaklar Kumpanyası ve onun bu topluluk içinde iktidar yaratmamaya özen gösteren liderliğidir. Dolayısıyla dansçı ve koreograf olarak MihranTomasyan'dan söz etmenin, bu topluluktan ayrılamaz bir konu olduğu ifade edilebilir. Topluluğun kurucusu ve yöneticisi olan Mihran Tomasyan, ilk dönemlerinde kendisini topluluğun “çoban”ı olarak tanımlamakta ve bununla, göçebe halkların yönetim erkine sahip olmayan gönüllü liderlerinin topluluk içindeki işlevlerine gönderme yapmaktadır. Çıplak Ayaklar Kumpanyası'nın kendilerine ait mekânlarının bulunmadığı ilk dönemlerindeki web sitesinde, belirledikleri amaçlar arasında, çağdaş dansı temsil etmek, düzenli eser üretmek, özgün sahne dili yaratmak, deneysel zeminde kalmak, dans eğitimi vermek, stüdyo yönetmek, ortak üretimlerde bulunmak, festival ve organizasyon çalışmaları yapmak bulunmaktaydı.

Topluluğun günümüzdeki mekânı, Türkiye'de, bağımsız dans sanatçıları ile farklı disiplinlerden gelen sanatçıların bir araya gelerek çalışmalar yaptıkları az sayıdaki merkezlerden birini oluşturmaktadır. Türkiye'de bir dansçı/performansçı/koreograf olarak, iktidar ilişkilerinin ve devletin dışında kalarak bağımsız olabilmenin değerini ve zahmetini, anlamak da anlatmak da kolay değildir. Fakat Çıplak Ayaklar için bunun zahmete değer olduğunun açık kanıtı, kendilerine bir sahne/stüdyo mekânı yaratmak amacıyla eski bir işyerinin dansa elverişli hale dönüştürülmesine yoğun emek harcamaları ve bu sanat dalında özveriyle kendi dillerini aramaya devam etmeleridir. On yılı aşkın bir süredir çalışma ve etkinliklerinin sürekliliğinde ortaya koydukları başarıdan anlaşılabilirliği gibi, topluluğun, “*asabiyyet*” kavramına uygun bir takım ruhu içinde, yüksek bir grup bağlılığı ve dayanışmasıyla çalıştığı görülmektedir.

Topluluğun demokratik örgütlenme biçimini ve ilişkilerini; merkezsizlik, daha doğrusu çoğul merkezlilik, karar alma mekanizmalarının çoğul yataylığı, diyaloga dayalı grup içi iletişim ve grup bağlılığındaki türdeş bireysellik-ilkesellik gibi özellikler belirgin kılmaktadır. Dansçılar, bireysel özerkliklerini korumaya devam ederek, yaratıcı çalışma sürecine ve üretimin her aşamasına etken biçimde katılmaktadırlar. Topluluğun yaşama geçirdiği bu örgütlenme biçimi, dansın konvansiyonel üretim ilişkilerinin dönüştürülmesini sağlamakta ve yeni üretim biçimleri ve pratiklerin ortaya çıkarılmasını kolaylaştırmaktadır. Çalışma sürecinde üretim ve iletişim ilişkilerinin özgürleşmesi, hem bilinen dans dilinin yeni bir bağlamda biçimlendirilmesine, hem de dansçıların koreografik bilgi/iktidarı temsil eden edilgen özneler konumundan özgürleşmelerine yol açmaktadır.

### **5.3.2. Sar Eserinde Dansın Müzik ile Kurgulanması**

İzleyicinin sahneye alınmasında, Mihran Tomasyan'ın eserin esas nesnesi ve hareket malzemesini, aynı zamanda sese dayalı önemli bir malzeme olan kâğıdı hazırlamakta olduğu görülür. İzleyicinin mekâna girmesi ve koltuklarına geçmesi sürecinde oyunun çoktan başladığı, oyun hazırlıklarının henüz bitmediği ve sahnenin henüz hazırlanmasının tamamlanmadığı ikili izlenimi doğmaktadır. Müzisyen Saro Usta sahne sağında bir masaya konuşlanmış elektronik ortamda ses ürettiği klavyeleri ve bilgisayarını ile hazır beklerken, Tomasyan kâğıdın mekâna serilmesi ve bantlanması tamamlar ve bir kalemle kâğıdın üzerine büyük harflerle 'Bu Bir Dağ Hikayesidir' yazar. Tomasyan yazıyı tamamladığında kâğıdın bir köşesini kıvrıyarak dizlerinin üzerine çöker ve bekler.



**Şekil 8: Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.**

Fotoğraf; Engin İriz. 2016. Çıplak Ayaklar Kumpanyası. İstanbul.

Mekânın genel ışığı söner, sahne ışığı yanar ve dansçının kâğıdın altına girip hareket etmesiyle performans başlamış olur. Kâğıt şekilden şekile girer, dansçının hareketi kâğıdın hareketinde görünür olur. Kâğıdın hareketi aynı zamanda kendisinden bir sesin de yaratılmasına neden olur. Müzisyen Saro Usta ise kâğıdın hareketini ve sesini görüp işittikten sonra kalın bir dem ses başlatır. Bu ses tuhaf, kalın fakat içerisinde tiz frekansların da olduğu bir sestir. Saro'nun elektronik ortamda ürettiği bu ses, aynı zamanda bir uğultu gibidir.

Belli bir zaman geçtikten sonra kâğıdın bir noktada durup yükseldiğini görülür. Dansçı adeta izleyiciye dağın heybetli görüntüsünü verir. Ses de kâğıdın yükselmesiyle yoğunlaşır. O ana dek oyun, kâğıt ve dağ imgesine odaklanılarak izlenilmektedir. Hareketin ve sesin oyun esnasında aynı anda üretildiği, yaratılan imgelerin ve seslerin farklı anlamları açtığı bir metaforik atmosfer kurulmaktadır.





**Şekil 9: Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.**

Fotoğraf; Engin İriz. 2016. Çıplak Ayaklar Kumpanyası. İstanbul.

Kâğıdın dağ gibi heybetli görüntüsünden sonra tekrar yere doğru yoğunluğunu yitirmeden sönmeye ile, keskin ve hızlı biçimde sahnenin bir ucundan diğer ucuna hareketine tanık olunur. Tomasyan'ın kâğıdın altında hareket ettirdiği bu dev enstalasyon bazen ters dönmekte, bazen de kendini bir yandan öbür yana savurmaktadır. Koyu ve güçlü dem ses hala aynı kararlılıkla varlığını sürdürürken, dansçının kâğıdın altındaki varlığı izleyici tarafından bilinir ancak henüz onun fizikselliği yalın olarak görülmemektedir.

Burada aslında kâğıdın ve dağ imgesinin değişmeye ve dönüşmeye başladığına şahit olunur. Değişim ve dönüşüm, Sar eserinin belki de en önemli çıkış noktası ve üretimde ya da sahne üzerindeki performans sırasında olsun beslenen ana kaynak olduğu sayılabilir.

Bu tez için Sar eserinin analizini tamamlayabilmek ve dans ile müziğin ortak üretimdeki aşamalarını anlayabilmek üzere, Saro Usta ile 11 Haziran 2019 tarihinde gerçekleştirilen söyleşide Saro Usta çalışmaya önce Mihran Tomasyan ile sohbetler şeklinde başladıklarını ifade eder. Bu sohbetlerde Saro Mihran ile sohbetlerinde Ermeni kültürünün kendi içindeki kapalılığı ve bundan ötürü rahatsızlık yaşadıklarını ifade eder. Doğal olarak kendi sohbetlerinde bunun eleştirisini çok yaptıklarını ve bu duygunun da aslında “birlikte bir şey yapmalıyız, yeni bir şey ortaya koymalıyız” duygusunu yarattığını dile getirir. İşte bu eleştiri ve rahatsızlığın da *Sar* eserinin üretimde onları değişim ve dönüşüm fikrine yoğunlaştırdığından bahseder. Ayrıca

eserin koreografisi de değişim ve dönüşüm fikriyle şekillenmiştir. Veya hazır kayıt olarak kullanılan müziklerin Saro'nun müdahalleri üzerine dönüşmesi de buna örnektir.

Müzikte başından beri çok kararlı şekilde duyurulan dem sesini bölen kontrast sesler işitilir. Yeni bir şeyin habercisi olarak ifadelendirilen bu sesler sonucunda, dansçı biraz önce altında bulunduğu o koca kâğıt yığınına çabucak bir top gibi buruşturarak kucağına alır ve ayağına kalkar. Az önce işitilen seslerin, belki de dansçı ve müzisyen arasında bir iletişim biçimi olduğunu anlatmaktadır. Dansçıya verilmiş bir uyarın şeklinde işleyen müziğin, sanatçılar tarafından bir doğaçlama unsuru olarak kullanıldığı anlaşılmaktadır. Doğaçlama, koreografik olarak belirlenmiş bölümlerle beraber kullanılır, ayrıca eş zamanlı üretime özgürlük ve canlılık katan bir unsur olması yanında belirsizlikleri de beraberinde getirir. Bu belirsizlikler, planlanan yapıyı bozan bir unsur gibi algılansa da asıl gerçek diyalogların kurulmaya başlandığı anlar olarak da okunabilir. Çünkü performe edilen oyun artık akıştadır ve sanatçılar doğaçlamasının büyük bir rol oynadığı bu ortak zaman ve mekânda birlikte üretirler.

Müzisyenden gelen sinyal dansçıyı hikâyenin devamı için uyarır ve tema değişimine işaret eder. Belli bir süre sonra dansçı elindeki kâğıt yumağıyla ayağına kalkar. Yine görüntüde kâğıdın altındadır ama bedenlen kendini göstermiştir. Bu yerle ilişkisinin kesildiği ilk andır. Dansçının ayağına kalkması ve kâğıdı yığın halinde sırtlanmasıyla birlikte hoparlörlerden bir ud taksimi işitilir. Sanki hikâye anlatımı bu andan itibaren başlar. İşitilen müzik, Ermeni kültürünü temsil eden geçmişe ait bir tınıdır.

Dansçının kâğıdı sırtlanması ve işitilen müzik, sanatçıların ortak meselesini işaret eder. Kâğıt artık bir dağ imgesinden çıkmış, omuzda taşınan soruna ve bir yüke işaret etmiş durumdadır. Toplumsal bir meselenin temsilcisi olan bu kâğıt yumağı, Ermeni kültürüne ait, içine doğulmuş bir meseleyi (bir dağ meselesini) temsil etmektedir. Müziğin tınısı bütün ağırlığı ve hüznü ile bu durumu destekleyerek, dansçının meseleyi yani kâğıdı defalarca sırtlanıp ağır ağır onunla yürüyerek, izleyiciyi meselenin sorumluluğıyla yaşadığına tanık eder. Müzikte ise hazır kayıt olarak Saro'nun kullandığı ud taksimi akarken, zaman zaman seslerde deformasyonlar işitilir. Bu deformasyonlar o anda kayıttaki seslerin efektlenmesiyle oluşmaktadır. Bu müzisyen tarafından yapılan canlı bir müdahale, aynı zamanda müzisyenin o an dansçı ile kurduğu diyaloga göre de şekil alan bir doğaçlamadır.

Dansçı daha önceden de belirtildiği üzere tekrar tekrar kâğıdı toparlayıp sırtlanır ve kâğıdı (meseleyi, sorunu, sorumluluğu) defalarca taşıyarak yere yığılır. Buradaki müzikte ise, seslerin zaman zaman deformasyona uğradığı duyulur. Bu deformasyonlar aslında belli bir ahenk içinde çalınmış ud taksiminin tınısını bozan deformasyonlar olarak, sanatçının meseleden rahatsızlığını dile getirir ve seyirciyi rahatsız ederek uyanık tutmaya, meseleye dahil olmaya davet eder. Ayrıca deformasyonlar aynı zamanda zaman algısını da kırar. Bazı seslerin yankılanıp boğulması ve dansçının da eş zamanlı olarak o anlarda hareketini yavaşlatması buna örnek verilebilir. Bu, aynı zamanda meselenin de ağırlığını vurgular. Dansçının sırtlandığı yükün ağırlığı adeta seyirci tarafından da yaşanır.

Tomasyan, yere yığılmasına neden olan bu ağır yükü, yani kâğıdı bir araya toplamaya çalışır. Fakat bir türlü bir bütün haline getiremez. Sürekli bir tarafı dağılır kâğıdın. Dağılan kâğıdı kontrol edebilmek, toparlayabilmek için dansçı hareketlerini serileştirir ve belli bir hızdan sonra artık bu bir ritme dönüşür. Hareketin bir ritme dönüşmeye başladığı zaman aslında hareket müzikle iç içe ilerler. Çünkü dansçıdaki hareket tekrarını ve bu hareketlerin hızlanarak bir ritme dönüşmesini algılayan müzisyen bu ritmik yapı üzerine kendi önceden hazırlamış olduğu *synth* seslerle o an dansçının hareketiyle oluşmuş ritmi ana malzemesi yapıp canlı bir kompozisyona başlar. Müzikte kullanılan ses paleti ve koreografinin varlığı nedeni ile bu bölümler tam olarak doğaçlama olarak tanımlanamazlar.

Toparlanamayan kontrol altında tutulamayan kâğıt topu dansçının hareketiyle birden dağılır. Ve dansçı kâğıdı etrafa savurmaya ve bir yandan yırtmaya başlar. Bu olayın kontrolden çıktığı andır. Yerde geçen büyük mücadele dansçıyı adeta fiziki olarak zorlamaya başlamıştır. Ve bir dağ kadar yırtık kâğıt yığının arasında yere yığılır. Müzik de gittikçe yükselmiş ve dokusunu aynı arka arkaya hızlanan hareketin yarattığı doku gibi yoğunlaşmıştır.

Dansçı yere yığılır fakat müzik aynı yükseklikte varlığını sürdürür. Burada fiziksel bir ihtiyaç yani dinlenme gereksinimi duymuş dansçı sahnede yerde yatarak varlığını korurken müzisyen ilk defa kendi disipliniyle baskın bir şekilde var olur. Bu zaman dilimi dansçıya dinlenme alanı açarken müzisyene ise tamamen kendine göre özgür bir çalma alanı açar. İzleyiciler için ise bir nefes alma alanıdır. Çünkü şimdiye kadar gözümüzle sürekli takip ettiğimiz soluksuz hareketli bir anlatım vardı. Işık da buna

yardımcı olur çünkü dansçının kağıtla olan mücadelesindeki ifadeyi yoğunlaştırmak için duş ışığı şeklinde dansçının üzerine yoğunlaşmıştır. Müzisyen müziğine baskın bir şekilde sahnede varlığını sürdürürken ışık dansçının üzerinden kendini yavaşça çeker ve sahneyi karartır.

Odağımız müziktedir fakat hayal meyal yerde kâğıt yığının içinde yığılı kalan dansçının zaman zaman kâğıdın altından kâğıdı titrettiğini görürüz. Bu iki sanatçının da performans boyunca ortak meseleyi veya mücadeleyi bırakmadıklarının güzel bir örneğidir diyebiliriz. Kağıtların belli belirsiz titreşmesine şahit olmamızla biz de (seyirci) müziğe odaklanıp dinlesek de hikâyenin özüne dair farkındalığımızı kaybetmeyiz.



**Şekil 10: Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.**

Fotoğraf; Engin İriz. Çıplak Ayaklar Kumpanyası. 2016.

Derken müzik sesini ve yoğunluğunu yavaş yavaş söndürür. Bu sırada dansçının o kâğıt yığınının içinden seçtiği bir yırtık parçaya hareket verip o kağıt parçasını kuşa çevirdiğini ve uçurduğunu izleriz. Bunu loş ışıkta o sahnenin sonunda son dakikada hayal meyal görürüz sonra tamamen sahne kararır.

Işık tekrar açıldığında dansçıyı sahnenin sağında ayakta elinde kuşu uçururken görürüz. Hareketle eş zamanlı ise oyunda hazır kayıt olarak kullanılan ikinci eser işitilir. Bu bir şarkı. Kadın sesinden duyduğumuz şarkı ve uçan kuş her şeye rağmen umut hissini doğurur. Dansçı müzikteki ritmin yarattığı salınım ile kuşu ordan oraya uçurur hatta yırtık kağıtlardan bir tane daha eline alıp ikinci bir kuş daha uçurur.

Müzikte ise yine zaman zaman seslerde deformasyonlar işitiriz. Saro'nun o an müdahale ettiği sesler zaman zaman yankılanır bazen ise boğulur veya kalınlaşır. Seslerin yankılanması bir düş imgesini yaratırken boğulması da sorunun veya problemin henüz çözülmemiş olmasını yani rahatsızlığı bize hatırlatır.

Şarkının belli bir yerinde çalan orkestranın ritmik bir dokusu duyulur bu dansçı için bir başlatıcı işarettir. İki elinde uçurduğu kuşları tek elde birleştirir ve sahnenin sağından önceden hazırlamış olduğu siyah çöp poşetini dansına dahil eder. Bir süre kuşların çöp poşetine girmeme için ettikleri mücadeleyi izleriz. Tekrar tekrar poşetin kuşları yuttuğu ve kuşların poşetin içerisindeki çırpınışları ve yine kurtulmalarını izleriz. Müzikteki deformasyonlar devam eder. Bazen uğultuya dönüşen şarkı tehlikeyi bize duyurur.

Sonra ansızın bir hamle ile dansçı kuşları poşetin içine hapseder ve yerdeki diğer yırtık kâğıt parçalarını kuşların üstüne poşetin içine doldurmaya başlar. Müzisyen bu sırada şarkıyı öyle deforme eder ki artık şarkıyı tanınmaz hale getirir. Canlı bir kompozisyon ve doğaçlama haline dönüşür müzik. Müzikte derinden çığlık sesler işitiriz. Şarkının güzel vokalinden kalan sesler gömülmek üzere olan torbanın içinde hapsolmuş çığlıklara dönüşmüştür. Bir an müzik keskin bir şekilde sonlanır. Dansçının nefes nefese bitkin hali, kalan kağıtları hala torbaya tıktırma çabası ve tekrar kâğıdın sesi ön plana çıkar. Işık da bu sahneyi dansçının üzerine vurduğu lokal ışıkla destekler.

Etraftaki kağıtların hepsi poşete tıkdıktan sonra poşet dansçı tarafından sıkıca düğümленir. Ve dansçı lokal ışık ile aydınlatılan alanın dışına çıkar. Artık görünmez. Tek görünen içi dolu düğümленmiş çöp poşeti. Oyunun en sessiz anıdır. Tekrar aslında izleyici olarak şahit olduğumuz onca mücadeleden sonra hep birlikte yaşadığımız ikinci nefes yeridir bu eserde. Sessizlik anı ve lokal ışıkta görünen çöp poşeti tek başına sahnede durur. Cansız olmasına rağmen bize birçok şey söyler veya düşündürür. Zihnen herkes ortak meseleye dahildir. Ve herkes bunun sorumlusudur aynı zamanda. Herkes belki o ağzına kadar dolu olan çöp poşetiyle ben ne yapacağım diye düşünürken dansçı gelir ve ona sınıksıkı sarılır. Tekrar tekrar bedenine bağrına basarak sarılır. Sanki başka bir çaresi yokmuş gibi. Ve bir yandan da o sıkı sarılmaları yaparken parmaklarıyla poşeti deler ve delikten birkaç kâğıt parçasını çekip çıkartmaya çalışır. Derken o parçalardan biri tekrar kuş olur. Müzisyen önceden belirlemiş olduğu *syhnt* seslerle oynamaya başlar. Sesler sanki tekrar uçmaya çalışan

veya yeni uçmayı öğrenen kuşun uçuş hamlelerini yansıtır. Biraz beceriksizlik vardır bu tınıda. Ama çok kısa bir süre sonra o beceriksiz sesler güzel ve Ermeni kültürünü temsil eden melankolik bir melodiye dönüşür. Kuş da artık daha güzel uçuyordur. Ve alt yapıda bir ritim belirir. Bu ritim o anı daha coşkulu kılar. Dansçının hareketini hızlandırır. Müzisyen arada o başta kullandığı uçuş efektli sesleri tekrar kullanır. Bu sefer beceriksizlik hissettirmez. Dansçının o seslerle diyalog içinde olduğunu ve elindeki kuşu temsil eden kâğıda hareket verirken bu seslerden beslendiğine şahit oluruz.

Dansçının çöp torbasının etrafında dönmeye başlaması müzisyene bir işaret olarak gönderilir. Müzisyen hiç ara vermeden usulca hazır kayıt olan bir halay havasını alttan alttan vermeye başlar. Dansçı işittiği halay havasıyla elindeki kuşu mendile, poşetin etrafındaki dönüşünü ise halay dans figürleriyle işler. Bütün sıkıntılara ve yaşanmış acılara rağmen sanatçılar umut, barış ve bütünleyici bir duygu ile oyunu bitirirler.

Temelinde aynı kurguyu içeren çalışmada, eserin ana hatlarında değişim olmamasına karşın her bir temsilde değişime olanak veren kısmi doğaçlama bölümleri yer almaktadır. Bu doğaçlama bölümlerinde Saro Usta ile Tomsyan sahnede o günün ve anın koşullarına izleyici ile kurdukları ortak duyguya ait olarak kendilerini anın içine bırakarak zamanlamada, nefeste, dinamiklerde farklılıklara gitmektedir. Müziğin ve dansın birbirlerine göre şekil aldığı bu çalışmada izleyicinin de ortak duyguya dahil olduğu gözlemlenir. Sanatçılar her bir temsilden sonra mekânı izleyici ile diyaloga açmaktadırlar. Diyalog unsurunun önemli bir unsur olduğu eserin üretim sürecinden gösterim sürecine kadar açık bir yapıt gibi işlemeden anlaşılabilir.

“Saro Usta: Fikir aşamasında işi Mihran’la ortak pişirdik. Burada Mihran kendi mesleğini yapıyor, ben de kendiminkini. Bu anlamda bir rol dağılımından bahsedilebilir ama işin tasarımı sürecinde, ‘nerede, hangi ses girecek’ten tutun da “Buraya nasıl bir malzeme kullanalım?” sorusuna kadar her şeyi beraber düşündük. Bu yüzden, sahnedeki müzik ve dans dağılımı dışında, başka bir ayırım görmüyorum.” (Esen, 2016)

Tuğba esen tarafından 13 Şubat 2016 tarihinde Agos gazetesinde yayımlanan söyleşide yukarıdaki sözü söyleyen Saro Usta yaratıcı sürecin nasıl girift bir şekilde iki sanatçının birlikteliğinde oluştuğunu belirtmektedir. Aynı söyleşide Tomasyan doğaçlamalar sürecinde kâğıttan kuş figürünün çıkmasının ve eserin sabit imgesi

haline gelişini, malzemelerin dönüşümlerinin süreç devam ederken dönüşümlerini eseri dönüştürmelerini belirleyiciliği üzerinde kurar bakışını (Esen, 2016).



**Şekil 11: Mihran Tomasyan, Saro Usta, Sar, 2016.**

Fotoğraf; Engin İriz. 2016. Çıplak Ayaklar Kumpanyası. İstanbul.

Sar eserinde Tomasyan'ın diğer bütün eserlerinde geçerli olan sorgulama süreçlerinden bağımsız ilerlemiyor. Sorgulama süreci bu çalışmada da ağırlığını ortaya koymaktadır. Değişim dönüşüm içinde üretimin kaynaklarından vazgeçmeden müzik ve dansın yan yan birlikteliğini görünürlüğü ortadan kaldırmadan her bir disiplinin kendi yapısını yitirmeden kendi özgünlüğünü koruyarak eserin içinde yer aldığı görülmektedir.

Eserde kullanılan müziklerde hazır kayıttan parçalar ile Saro Usta'nın eser sürecinde o anda Tomasyan ile birlikteliğinden gelen etkileşimden kaynaklı doğaçlamalara yer verildiği görülmektedir. Etkileşime açık olmak ve sürekli dinlemek önemli bir unsur olmaktadır.

## 6. SONUÇ

21.yüzyılda çağdaş dans ve müzik alanında bütüncül sanat yaklaşımında giderek uzak, ereksel sanatsal deneyimi eleştiren, büyük hikâyeleri anlatmak iddiasında bulunmayan ve izleyiciyi yanılsamanın alanında maruz bırakmak istemeyen yep yeni bağlamlar yaratan ve deneyimi süreci önceleyen çalışmalara yer verildiğini görmekteyiz. Sanat alanının içinde eylemde bulunan sanatçıların toplumsal olandan mesafelenmiş, hiyerarşik bağlamda öncü görevini ifa eden öznelere olduğu iddiasını tümüyle yerle bir eden sanatsal devrimci hareketle birlikte dans alanında ve müzik alanında insani olana, birlikte üretime, ortak üretimin farklı deneyim alanlarını açmasına ve bu deneyim alanlarında sanat alanının kendisinin kendisi olarak bir çalışma, zanaat olarak görünür kılınmasına yönelik yaklaşımlar geliştirilmiştir.

Müzik ve dans arasında disiplinler arası diyalogun önemli unsurlarından biri olan karşılıklı mekânda ve zamanda oluşa kendini bırakmak hem müzisyenlerin hem de dansçıların yaratımın içinde ötekini dinlemek ve bunu içinde buldukları anda dönüştürmek becerisini ortaya koymak bu tezde incelenen üç eserde farklı biçimlerde kendini göstermektedir.

Atrofi 1 İsimler Evi, eşzamanlı üretimde yarı doğaçlama yarı kurgulanmış yapıların uzun soluklu provalar süreci içinde ortaya konulması bakımından disiplinlerarası çalışmaya önemli bir örnek oluşturmaktadır. Bu çalışmada disiplinlerin kendi özgünlüklerini kaybetmeden ortak hikâyede bulduklarını görmekteyiz. Buna benzer şekilde Sar da müzisyen ve dansçının birlikte varoluşlarının müzikal, mekânsal ve hareket açısından olarak görünür olduğu bir çalışma. Eşzamanlı üretim örneği olması ve diyalogun açıkça kendini açığa vurması bakımından Sar sahnede farklı anlam katmanlarının açılmasına imkân veren bir eserdir. Burada müzikal ve hareketsetel malzeme birlikte eşzamanlı üretilmiş ancak buna sanatçıların yaşamlarını ve kimliklerini belirleyen hikayelerin ve hafızanın da yer aldığını, görünmez bir katman oluşturduğunu göz ardı etmemek gerekmektedir.



Antigone Divided halihazırda devam eden ve mekân ve zaman sınırlamalarını, mekânda ve zamanda diyalog için buluşma imkanlarını vermesi bakımından katmanlar açan bir çalışma olması bakımından müziğin ve dansın disiplinlerarası diyalogun belki de en doğrudan en dolaysız örneğini oluşturmaktadır. Burada dans ve müzik organik olarak birbirlerine eklenmişler birbirlerini var etmektedirler ve birlikte yaratımlarının diğerinin varlığının nedeni olması söz konusu olduğu gibi onun da aynı zamanda görünürlüğünü ve mevcudiyetini ortaya koyması bakımından da sorumludur. Dansçının ve müzisyenin karşılıklı sorumluluk düzleminde yaratımda diyalogu sürekli kılması bakımından eserin icrası sürekli bir dikkat halini, şimdi ve burada deneyiminde eksiksiz bir mevcudiyeti ve açıklığı zorunlu kılmaktadır. Bu eser her iki sanat alanında yer alan performansçıların kendi sanat alanları ile yakinen hesaplaşmalarına, sanat alanlarını günümüzde belirleyen tıkanmalara sebep olan sorunları ele almalarına imkân vermesi bakımından yeni öneriler sunmaktadır.

Bu tez çalışması Türkiye bağlamında çağdaş dans ve müzik alanında gerçekleşen çalışmalarda kimliksel tartışmaların dışında evrensel sanat tartışmalarının içinde yer alan kavramsallaştırmalardan esinlenerek, dansın ve müziğin birlikte üretiminde, açık yapı kurma biçimlerinde ve performatif alanda önerilen formlarda ve icralarda olma çabası içindeki eserleri inceleyerek bu sahne sanatları akademik çalışmalara katkı vermek amacı ile yazılmıştır. Çalışma müziğin ve dansın disiplinlerarası diyalogunda her iki sanat formunun icrasında, yaklaşımında ve hatta eğitiminde yeni öneriler sunmak, daha demokratik izleyici ile açık diyalog biçiminde sunulan, disiplinler içinde hiyerarşi kurmayan yatay ve paylaşımcı bir yaratım ve icra biçiminin mümkün olup olmadığını sorgulamaktadır. İncelenen eserler bakımından bunun mümkün olduğu ve bu eserlerde yer alan sanatçıların özellikle *Antigone Divided* ve *Atrofi 1 İsimler Evi* çalışmalarında yer alan sanatçıların aynı zamanda akademisyen kimliklerinin olmasının, eserlerinde uyguladıkları kavrayışların eğitim alanında da uygulanması için çaba sarf ettiklerini belirtmesi bakımından önemlidir. Dansın ve müziğin disiplinlerarası diyalogunun açtığı alandan her iki disiplinin tarihsel dönüşümü için önemli dersler çıkmaktadır.

## KAYNAKÇA

- Arbeau, 1667. **Orchesographie: 16th-Century French Dance from Court to Countryside**. Dover Publications.
- Au, Susan. 2002. **Ballet and Modern Dance**. Thames Hudson. first published October 1st 1987.
- Bailey, Derek. Kasım 2001. **Doğaçlama**. çev. Ali Bucak. Pan Yayıncılık.
- Barkovic, Drazen. 2010. Challenges Of Interdisciplinary Reserch. **Interdisciplinary Management Research**. vol 6: 951-960.
- Bourriaud, Nicolas. 2005. **İlişkisel Estetik**. çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Butler, Judith. 2002. **Antigone's Claim Kinship Between Life and Death**. Columbia University Press.
- Carter, Curtis L. 2000. Imprpovisation in Dance. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 58 (2):181- 182.
- Cohen, Marshall, Roger Copeland. 1983. **What is Dance?: Readings in Theory and Criticism**. Oxford: Oxford University Press.
- Cowell, Henry. 1934. How Relate Music and Dance? **Dance Observer**. v 1. n 5: 52-53.
- Damsholt, Inger. 1999. **Choreomusical Discourse: The relationship between dance and music**. Copenhagen:University of Copenhagen.
- Ebreo de Pesaro, Guglielmo. 1995. De Pratica Seu Arte Tripudii: "On the Practice or Art of Dancing"**. Trans. Barbara Sparti. USA:Oxford University Press.
- Ersöz, Ayri. 2005. Çağdaş Dans Sanatında Koreografi Sürecinin Üretici Unsurlarına ve Yaratıcı Yönüne Kavramsal Yaklaşım. Yüksek Lisans Tezi. YTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- \_\_\_\_\_. 2011. Rönesanstan Günümüze Dansın Sorunsallaştırılması. Doktora Tezi. İÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü.

\_\_\_\_\_. 2018. Mihran Tomasyan ile yapmış olduğu yayınlanmamış görüşmesinden Ayrin Ersöz'ün izniyle.

Findlay, Elsa. 1995. **Rhythm and Movement: Applications of Dalcroze Eurhythmics**. California: Alfred Music

Foster, Susan Leigh. 1988. **Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance**. USA: University of California Press.

Foulkes, Julia L. 2002. **Modern Bodies: Dance and American Modernism From Martha Graham to Alvin Ailey**. USA: The University of North Carolina Press.

Franko, Mark. 1995. **Dancing Modernism/Performing Politics**. USA: Indiana University Press.

Garkovich, Lorraine. 1982. Aproposal for building interdisciplinary bridges. **Teaching Sociology**. v 9 n 2: 151-168.

Gilbert, Katharine Everett. 1983. **Mind and Medium in The Modern Dance, What is Dance?** ed. Copeland, Roger, Marshall Cohen. USA: Oxford University Press.

Graff, Ellen. 1997. **Stepping Left: Dance and Politics in New York City 1928-1942**. USA: Duke University Press.

Graham, Martha. 1974. **Dance as a Theatre Art Source Readings in Dance History from 1581 to the Present**. ed. Cohen, Selma Jeanne. Dance Horizons Book.

Morgan, Barbara. 1980. **Martha Graham Sixteen Dances in Photographs**. N.Y: Morgan & Morgan.

Günsür, Zeynep. Şubat 2008. **Milliyet Sanat**. s 587: 80-81.

Hurley, Therese. 2007. **Ballet**. Cambridge University Press.

Horst, Louis. 1987. **Modern Dance Forms in Relation to Other Arts**. Princeton, N.J.: Princeton Book Co.

Jordan, Stephanie . 2017. **Music-Dance: Sound and Motion in Contemporary Discourse**. ed. Patrizia Veroli, Gianfranco Vinay. Routledge.

Kim, Chan Ji. 2006. I.Composer and Choreographer: A Study Of Collaborative Compositional Process II.The Lotus Flower, Ballet Music for Chamber Ensemble and Two-Channel Audio. Doktora Tezi. Florida Üniversitesi.

Kurt, Berna. Temmuz-Ağustos 2008. **Yeni Tiyatro**. c 1. s 6: 19.

- Laban, Rudolf Von. 1990. **Basic Principles of Movement Notation, Schrifttanz: A View of German Dance in Weimar Republic.** London: Dance Books.
- Laermans, Rudi. 23 Feb 2011. Artistic collaboration and the promises of communalism. **A lecture by Rudi Laermans at Tanzquartier.** Vienna.
- Lepecki, Andre. Spring 2012. Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object. **October Magazine.** n 140: 75-90.
- Maletić, Vera. 1987. **Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts.** Berlin: Mouton de Gruyter.
- Martin, John. 1989. **The Modern Dance.** Princeton, N.J.: Princeton Book Co.
- Mason, Paul H. 23 Feb 2012. Music, dance and the total art work: Choreomusicology in the theory and practice. **Research in Dance Education.** v 13:1. 5-24.
- Matilde Butkas. 2007. **George Balanchine.** ed. Marion Kant. Cambridge: The Cambridge University Press.
- McCombe, C.A. 1994. Slave to the dance? The role and function of music in the work of four contemporary Australian choreographers. Lisans Tezi. Victorian College of the Arts. Melbourne Üniversitesi.
- Meglin Joellen A., Lynn Matluck Brooks. 24 May 2013. Music and Dance: Conversations and Codes. **Dance Chronicle.** vol 36 n 2: 137-142.
- Neeman, Edward. May 2014. Free Improvisation as a Performance Technique: Group Creativity and Interpreting Graphic Scores. Doktora Tezi. The Juilliard School.
- Newhall, Mary Anne Santos. 2007. **Mary Wigman.** Oxon: Routledge.
- Preston-Dunlop, Valerie, Susanne Lahusen. 1990. **Schrifttanz: A View of German Dance in Weimar Republic.** London: Dance Books Ltd; 1st edition (October 12, 2010)
- Ruyeter, N.L.C. 1979. **Reformers and Visioners: The Americanization of the Art of Dance.** Dance Horizons. New York.
- Stehr, Nico, Peter Weingart. 2000. **Practising Interdisciplinarity.** University of Toronto Press.

Taşkesen, Orhan. 2016. Yerelden Evrensel Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım Uygulaması. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi**. c 2: 15-27.

Teck, Katherine. 1994. **Ear Training for the Body: A Dancer's Guide to Music**. Princeton Book Company.

Thomas, Helen. 1995. **Dance Modernity & Culture, Explorations in the Sociology of Dance**. Londra: Routledge.

Wigman, Mary. 1983. **My Teacher Laban. What is Dance?** ed. Copeland, Roger, Marshall Cohen. Oxford University Press.

Zizek, Slavoj. 2016. **Antigone**. Bloomsbury Publishing.

#### **Elektronik Ortamdaki Kaynaklar:**

Ersöz, Ayrin. [11.04.2019]. <https://ayrinersoz.com/> .

Duch, Michael Francis. 2010. Free improvisation - Methode and Genre. Department of Music, NTNU, <https://www.researchcatalogue.net/view/110382/110595> [08.05.2019].

Esen, Tuğba. 2016. Bir dağ keşke sadece bir dağ olsa. Agos Gazetesi. <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/14355/bir-dag-keske-sadece-bir-dag-olsa> [16.03.2019].

Gökmen, Boğaç. 2017. Doğaçlama Müzikte Sürekli Özgürleşme Deneyimi “Konjo”. <http://www.rotka.org/dogaclama-muzikte-surekli-ozgurlesme-deneyimi-konjo/> [12.03.2019].

Lee, Patina. 2016. What Does the Term Interdisciplinary Artist Imply? <https://www.widewalls.ch/interdisciplinary-artist/> [16.02.2019].

Rameau, Pierre. 1725. **La Maitre a danser**. Paris. çev. John Essex. The Dancing-Master. London, 1728. <http://baroquedance.info/sources/rameau>. [25.05.2018].

Sar tanıtım manifestosu. [20.02.2017]. <https://ciplakayaklar.com/gosteriler/sar> .

Süzen, Hatice Nilüfer. 2010. Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım: Enstalasyon Sanatı ve Genco Gülan Örneği. **Sanat ve Tasarım Dergisi**, sayı 6, 147- 162. <http://dergipark.ulakbim.gov.tr/sanavetasarim/article/view/5000137031/5000125993> [24.04.2019].

Winship, Lyndsey. 2007. Leap over Beethoven: how his fiendish fugue inspired three dances, The Guardian.  
<https://www.theguardian.com/stage/2017/sep/05/trois-grandes-fugues-lucinda-childs-anne-teresa-de-keersmaecker-and-maguy-marin-beethoven>, [25.06.2019].



## ÖZ GEÇMİŞ

İlk müzik çalışmalarına annesinden aldığı piyano dersleriyle başladı. İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi'nde anadal piyano, yan dal olarak da viyolonsel eğitimi aldı. 1999-2005 Yılları arasında Seba Baştuğ Şen ile piyano ve “piyanoda gevşeme teknikleri” üzerine çalıştı. 2001 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü Müzik Toplulukları Programı Piyano Ana Sanat Dalına girerek Çiğdem Erken ile çalıştı.

2007 Yılında mezun olduğu Yıldız Teknik Üniversitesinde piyano ve solfej dersleri verdi, aynı zamanda korrepetitör olarak çalıştı. Birçok kurum ve organizasyonda solo ve oda müziği konserleri verdi. İstanbul Devlet Tiyatrosu, Talimhane tiyatrosu ve Aysa Prodüksyon yapımı çeşitli oyunların müziklerini seslendirdi. Farklı Tiyatro Festivalleri kapsamında sahnelenen Ayrin Ersöz'ün "Atrofi 1 İsimler Evi" adlı farklı sanat disiplinlerini bir araya getiren dans gösterisinin orijinal müziklerini, Tansu Eğinlioğlu ve Ceren Akçalı ile birlikte yaparak canlı performansını gerçekleştirdi.

2008 Yılından itibaren Esra Berkman ile “Kanun ve Piyano İkilişi” olarak verdiği pek çok konserle, Türk dinleyicisi için yeni olan kanun-piyano çalgılarının birlikte ürettiği tınıları paylaşmış; bu sayede Türk bestecilerine kanun ve piyano için eserler üretmeleri yönünde ilham vermeyi amaçlamıştır.

Genç Klasikçiler Festivali kapsamında başlatılan “Seyrantepeli Çocuklarla Müzik Eğitimi Projesi” kapsamında, piyano bursu almaya hak kazanan 6 ilköğretim öğrencisinin piyano eğitmenliğini yaptı.

Ayca Daştan 2013 yılında kurmuş olduğu müzik atölyesinde çocuk, genç ve yetişkinlere yönelik bireysel piyano dersleri vermekte ve sanat alanında geliştirdiği çeşitli projeler üzerinde çalışmalarını sürdürmektedir.

2016-2019 Yılları arasında Küçükçekmece Müzik Akademisinde, 2018-2019 yılları arasında ise İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarında piyano eğitmeni olarak görev yapmıştır.